

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Inglesa II**



**LA POESÍA DE THOMAS MERTON: CREACIÓN,  
CRÍTICA Y CONTEMPLACIÓN**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR POR**

Sonia Petisco Martínez

Bajo la dirección del Doctor:

Fernando Beltrán Llavador

**Madrid, 2003**

**ISBN: 84-669-1961-9**

*My life is a listening. His is a speaking. My salvation is to hear and respond. For this, my life has to be silent. Hence my silence is my salvation.*

Thomas Merton, *Thoughts in Solitude*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
1. ACERCAMIENTO A LA PERSONALIDAD INTELECTUAL Y HUMANA DE THOMAS MERTON. EVOLUCIÓN ESTÉTICO-RELIGIOSA Y COSMOVISIÓN POÉTICA .....	16
1.1. Poesía y contemplación: dos vocaciones reconciliadas .....	21
1.2. Poesía y creación: puro amanecer de la palabra .....	36
1.3. Poesía y crítica: muerte del símbolo y alienación humana .....	45
2. INFLUENCIAS ESPIRITUALES, LITERARIAS Y CRÍTICAS .....	52
2.1. Thomas Merton, poeta católico: filiación poético-profética con la tradición monacal cristiana .....	52
2.2. Fuentes literarias:	
2.2.1. El Romanticismo americano: Emerson, Thoreau, y Whitman .....	55
2.2.2. Místicos ingleses: William Blake y Gerard Manley Hopkins .....	60
2.2.3. Crítica modernista de T.S.Eliot y Generación Beat .....	67
2.3. Otras corrientes de pensamiento crítico contemporáneo: Boris Pasternak, Rezah Arasteh, Karl Barth, Dietrich Bonhoeffer, Albert Camus y Erich Fromm .....	73

3. ITINERARIO POÉTICO DE THOMAS MERTON: TRAYECTO Y BÚSQUEDA .....	82
3.1. Primeros libros de poemas: <i>Fuga Mundi</i> y abandono en Cristo .....	84
3.1.1. <i>Early Poems</i> (1940-1942) .....	84
3.1.2. <i>Thirty Poems</i> (1944) .....	97
3.1.3. <i>A Man in the Divided Sea</i> (1946) y <i>Figures for an Apocalypse</i> (1948) .....	112
3.1.4. <i>The Tears of the Blind Lions</i> (1949) .....	126
3.2. De la soledad a la solidaridad: Etapa de transición .....	137
3.2.1. <i>The Strange Islands</i> (1957) .....	137
3.2.2. <i>Original Child Bomb</i> (1962) y <i>Emblems of a Season of Fury</i> (1963) .....	181
3.3. Últimos antipoemas: Hacia una geografía del espíritu .....	206
3.3.1. <i>Cables to the Ace</i> (1968) .....	207
3.3.2. <i>The Geography of Lograire</i> (1968) .....	225
4. CONCLUSIÓN .....	247
5. ANEXO	
ESTUDIO INTRODUCTORIO, VERSIÓN ORIGINAL Y TRADUCCIÓN ANOTADA DEL LIBRO <i>EIGHTEEN POEMS</i> DE THOMAS MERTON .....	252
6. APÉNDICE .....	374
7. BIBLIOGRAFÍA .....	380

## INTRODUCCIÓN

El escritor norteamericano Thomas Merton (1915-1968) ocupa un espacio singular en la literatura de nuestro tiempo. Con él nos hemos iniciado en las tareas de investigación y a él le hemos dedicado nuestra tesina con el título *La Mirada Originaria en la Poesía de William Blake y Thomas Merton*,<sup>1</sup> que constituyó una primera y parcial aproximación al presente estudio.

Monje trapense, promotor de diálogos interconfesionales entre diferentes religiones de Oriente y Occidente, fue Thomas Merton un autor fecundo de numerosas obras en verso y prosa que tuvieron una gran repercusión en el ámbito de los estudios literarios norteamericanos y en la sociedad de su tiempo. Es, en palabras de la Dra. Luce López Baralt, “el místico más importante de los Estados Unidos.”<sup>2</sup> Poeta católico, la relevancia de su poesía radica en establecer un diálogo continuo con el mundo, siendo así heredero no sólo de la tradición bíblica sino de una amplia corriente de denuncia ante la visible fragmentación que sufre la humanidad.

Nacido en Prades (Francia)<sup>3</sup>, en el seno de una familia de artistas su azarosa biografía corresponde a una búsqueda incesante y apasionada de la verdad, del paraíso perdido. Huérfano desde una edad temprana, su “recherche” pasa por intrincadas épocas de crisis y desconcierto en su juventud, alternando estudios en Francia, Inglaterra (Oakham y Cambridge) y Estados Unidos. En 1939 obtiene el Master of Arts en la Universidad de Columbia (Nueva York) y seguidamente comienza su tesis doctoral sobre Gerard

---

<sup>1</sup>Una síntesis de las ideas principales de este trabajo aparece publicada en *Thomas Merton: Poet, Monk and Prophet*, Papers from the 1998 Oakham Conference of the Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland, Three Peaks Press, 1998, pp.109-119.

<sup>2</sup>Luce López-Baralt y Lorenzo Piera (eds), *El Sol a Medianoche. La Experiencia Mística: Tradición y Actualidad*, Madrid, Trotta, 1996, p.17.

<sup>3</sup>El 22 de junio de 1951 obtuvo la ciudadanía norteamericana.

Manley Hopkins que no llegaría a concluir. Cansado de una existencia superficial carente de sentido, inducido por algunos de sus tutores universitarios como Mark Van Doren o Dan Walsh y por ciertas lecturas religiosas como las de Etienne Gilson o Jacques Maritain, se convierte al catolicismo. En 1938 es bautizado y en 1941 ingresa en el monasterio trapense de Nuestra Señora de Getsemaní (Kentucky) donde es consagrado como monje y ordenado sacerdote ocho años después. Precisamente en la entrada de la abadía figuraba el siguiente aserto: *Pax Intransibus*, que inaugura la nueva andadura por tierras del espíritu de este místico de la orfandad.

Getsemaní se convierte para Merton en el centro del mundo. Allí compagina la oración, la dirección espiritual y la formación de los novicios con la lectura de obras de teología, patristica, y literatura (especialmente poesía española, inglesa y americana), al mismo tiempo que cultiva su vocación por la escritura: “my work is my hermitage –escribe en uno de sus primeros diarios monásticos– because it is ‘writing’ that helps me most of all to be a solitary and a contemplative here at Gethsemani.”<sup>4</sup>

Durante los veintisiete años que Merton permaneció en el monasterio, escribió, publicó y tradujo cincuenta libros y trescientos artículos, reseñas y poemas aparecidos en diferentes revistas. Allí redactó apasionantes diarios, ensayos literarios sobre autores como William Faulkner, Boris Pasternak, James Joyce, Albert Camus, o Louis Zukofsky; entabló correspondencia con personalidades del mundo político, religioso e intelectual como el Papa Pablo VI, D.T. Suzuki, Boris Pasternak, Ernesto Cardenal, Czeslaw Milosz, Abraham Heschel, Aldoux Huxley, Henry Miller o Erich Fromm y escribió la mayor parte de su obra poética y en prosa, casi siempre bajo la supervisión de su abad. Además pronunció diversas charlas en su puesto de “maestro de novicios y maestro de escolásticos” sobre los Padres cistercienses, sobre arte, poesía, marxismo, o sufismo entre otros temas.

A finales de los años cincuenta el interés de Merton se centró en el estudio del misticismo oriental, especialmente del budismo zen y durante la década de los sesenta escribió de forma extensa sobre la no-violencia en la era nuclear. También en este

---

<sup>4</sup>Entrada del 18 de enero de 1950, en Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, New York, Harcourt Brace & Company, 1981, p.269.

periodo reflexionó sobre la vida monástica y contempló la necesidad de una reforma de su orden bajo la inspiración del Concilio Vaticano II. Como todos los grandes místicos, Merton fue un hombre libre e inconformista, por lo que poco a poco aumentó su descontento respecto a muchas rutinas religiosas de su monasterio. En 1965, incómodo por la escasa independencia de la que podía gozar en su comunidad y por la inercia y anquilosamiento de la misma, logró, tras ciertas discrepancias con su abad Dom James Fox, hacer realidad un sueño largamente esperado: retirarse a vivir a una humilde ermita en los bosques de la abadía y gozar del silencio y el anonimato que su fama como escritor le había negado. No obstante, pronto este pequeño santuario se convirtió casi en una especie de “foro universal” que reunió a pensadores, escritores, teólogos y poetas que de todo el mundo acudían a visitarle.

Pero su anhelo de búsqueda impulsó a Merton a explorar otros parajes donde establecer nuevas fundaciones o ermitas. En 1968 visita California, Arizona y Alaska, y a finales de ese mismo año, atraído por el Budismo con un talante claramente ecuménico, viaja a Asia para participar en un encuentro interreligioso a favor del diálogo y el enriquecimiento mutuo entre Oriente y Occidente. Víctima de un accidente con un ventilador, muere en Bangkok, poco después de haber pronunciado la que iba a ser su última conversación, una conferencia sobre marxismo y nuevas perspectivas monásticas. De forma tan dolorosa culminaba el viaje espiritual de un hombre que no cejaría en su empeño de vivir: “With Mahabalipuram and Polonnaruwa my Asian pilgrimage has come clear and purified itself. I mean, I know and have seen what I was obscurely looking for. I don’t know what else remains but I have now seen and have got beyond the shadow and the disguise.”<sup>5</sup>

Actualmente el interés por Thomas Merton es especialmente notable en Norteamérica como los demuestran los numerosos ensayos críticos, biografías, ediciones de fuentes primarias, análisis y estudios que se han publicado durante las últimas tres décadas.<sup>6</sup> A todo esto se añade la creación de la International Thomas Merton Society que cuenta con diversos “chapters” o grupos locales en diferentes estados del territorio, publica la

---

<sup>5</sup>*The Asian Journal of Thomas Merton*, ed. de Naomi Burton, Brother Patrick Hart & James Laughlin, New York, New Directions, 1975, pp.235-236.

<sup>6</sup>Páginas Web de interés al respecto: [www.thomasmertonbooks.com](http://www.thomasmertonbooks.com); <http://www.merton.org>.

revista *The Merton Seasonal* y *The Merton Annual*<sup>7</sup> y organiza congresos sobre el autor. En Europa su popularidad es creciente en círculos interconfesionales de diversos países: así, en Inglaterra, se fundó en 1993 la Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland<sup>8</sup>, responsable de *The Merton Journal*<sup>9</sup>, y en nuestro país ya se han realizado desde el año 2000 dos encuentros mertonianos<sup>10</sup> en los que se ha anunciado un interesante proyecto de creación de una Sociedad Thomas Merton en España.

También aquí se están cubriendo lagunas en la traducción de su obra en prosa, que conoció un momento dorado en los años cincuenta y sesenta.<sup>11</sup> Sin embargo, es casi completamente inédito en español el campo de su producción poética, a excepción de algunos poemas sueltos traducidos por José María Valverde, Ernesto Cardenal, Luis M. Alonso Schökel, Margarita Randall y Sergei Mondragón, José Coronel Urtracho o Miguel Grinberg.<sup>12</sup> Se hacía, pues, necesario, un trabajo de investigación como el presente que abordara un estudio crítico introductorio de su poesía que se acompaña, a modo de ilustración, de una traducción anotada de una selección de poemas.

---

<sup>7</sup>*The Merton Seasonal: A Quarterly Review*. A Joint Publication of the International Thomas Merton Society & The Thomas Merton Center at Bellarmine University, edited by Patrick F. O'Connell (Box 3219, Gannon University, Erie, PA 16541. E-mail: oconnell@gannon.edu); *The Merton Annual: Studies in Culture, Spirituality and Social Concerns*, Victor A. Krammer (ed.), Sheffield Academic Press, a Continuum imprint (www.continuumbooks.com)

<sup>8</sup>Dirección electrónica de la Sociedad Thomas Merton de Inglaterra e Irlanda: <http://www.ucl.ac.uk/~ucyl-pmp/home.htm>

<sup>9</sup>*The Merton Journal of the Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland*, Michael Woodward (ed.). Información: Thea Van Dam, Membership Secretary, Thomas Merton Society, 21A, The Retreat, Princess Risborough, Bucks, HP27 OJG.

<sup>10</sup>Las actas de estos encuentros pueden consultarse en *Cistercium*, Revista Cisterciense, N°222, Enero-Marzo 2001, y N°228-229, Julio-Diciembre 2002. Dirección electrónica: [www3.planalfa.es/cisterc](http://www3.planalfa.es/cisterc)

<sup>11</sup>Entre las obras traducidas al castellano de esta época destacan: *Poesía y vida contemplativa*, trad. de Antonio Ugalde y Mariano del Pozo, en *La senda de la contemplación*, Madrid, Rialp, 1955; *San Bernardo el último de los padres*, trad. de Victorio Peral, Madrid, Rialp, 1956; *Vida y santidad*, trad. de Josep Vallverdú Aixala, Barcelona, Herder, 1964; *Conjeturas de un espectador culpable*, trad. de José María Valverde, Barcelona, Pomaire, 1967; *El hombre nuevo*, trad. de José María Valverde, Barcelona, Pomaire, 1966; *Rezando con los salmos*, *Cistercium* XXVI, 1964, pp.18-23, 113-124; *Semillas de destrucción*, trad. de José María Valverde, Barcelona, Pomaire, 1966; *Incursiones en lo indecible*, trad. de José María Valverde, Barcelona, Pomaire, 1966; entre otros, *Amar y Vivir*, Oniro, Barcelona, 1997; *La sabiduría del desierto*, BAC, 1997; *El camino de Chuang Tzu*, Madrid, Debate, 1999; *Diario de Asia*, Madrid, Trotta, 2000; *Thomas Merton, Diarios (1939-1960): La vida íntima de un gran maestro espiritual*, y *Thomas Merton, Diarios (1939-1968)*, Barcelona, Oniro, 2001 (para una bibliografía más amplia de las publicaciones de Merton en español, consultar "Mertoniana" en *Cistercium* 228/229, Julio-Diciembre 2002, pp.697-700).

<sup>12</sup>Consultar la sección "Traducciones al español de la poesía de Merton" en el apartado de bibliografía de esta tesis.



Sin olvidar las distancias obvias espacio-temporales, los presupuestos sociales y la personalidad, cabría decir que al tratar de dar cuenta cabal de la poesía de Thomas Merton estamos abordando una tarea similar a la que supondría revalorizar la prosa de San Juan de la Cruz haciéndola acompañar por primera vez de su poesía. En ambos autores prosa y poesía se reclaman. Ambas forman el anverso y el reverso de un mismo caudal creativo, y en los dos autores su alcance es igualmente universal. Sin embargo, en el caso de Merton, todavía no se había acometido esta indispensable tarea.

**Creación, Crítica y Contemplación** vertebran las líneas directrices de este trabajo, desentrañando los resortes internos que mueven la poética mertoniana esenciales en cualquier intento de acceder a ella. En su trayectoria se pretende señalar los ejes referenciales y complementarios que el siguiente esquema confiere:

1)La Contemplación: la poesía como oración y celebración y el uso del lenguaje al servicio de la “ciencia laudens”.

2)La creación literaria, fundamentada en su teología de la creatividad y en el poder evocador-analógico del símbolo entendido como presencia y sacramento.

3)La crítica: la poesía como resistencia a la entronización de los discursos de la razón instrumental, como espejo que anuncia proféticamente y que denuncia críticamente una realidad que no hace justicia a nuestra creación a imagen y semejanza del Dios del Amor.

En su *Asian Journal* escrito al final de su vida durante su viaje por tierras asiáticas, Merton hace explícita la relación que guardan entre sí cada uno de estos conceptos nucleares de su teoría poética a los que, gracias a la ayuda de sus ensayos y grabaciones sobre poesía, hemos dedicado una atención específica en esta tesis:

The contemplative life -scribe- must provide an area, a space of liberty, of silence, in which possibilities are allowed to surface and new choices –beyond routine choices– become manifest. It should create a new experience of time... as “temps vierge”... Not dominated by one’s own ego and its demands. Hence open to

others—compassionate time, rooted in the sense of common illusion and in criticism of it.<sup>13</sup>

Si bien observamos en este último escrito una reconciliación entre las dos facetas vitales de Merton, la de creador crítico y la de contemplativo silenciado, no obstante ambas mantuvieron una tensión aparentemente irreconciliable en el poeta, especialmente durante sus primeros siete años monásticos. El primer capítulo de la tesis abordará el desarrollo de estas dos vertientes de su personalidad, que, como veremos, está íntimamente ligado a la evolución de su obra poética desde un misticismo de negación del mundo y un dualismo exacerbado a un humanismo compasivo y profético que, al mismo tiempo que denuncia las realidades más alienantes de su época, anuncia el nacimiento de un hombre nuevo.

El segundo capítulo está dedicado a las diversas fuentes religiosas, literarias e ideológico-críticas de las que su poesía se nutrió. En el apartado de fuentes literarias, y dado que nuestro campo de especialización se centra en estudios literarios anglófonos, hemos hecho más hincapié en el análisis de la influencia de poetas de habla inglesa, mientras que el influjo de poetas españoles como San Juan de la Cruz o García Lorca se analiza con ejemplos concretos a lo largo del estudio crítico de sus nueve libros de poemas que constituye el tercer capítulo de esta investigación.

Con esta arquitectura se engarza el itinerario poético de Merton desde su poesía religiosa más temprana hasta sus dos últimos poemas épicos. Hemos intentado buscar un equilibrio entre una lectura puramente formalista que considera el texto como una entidad absolutamente autónoma y aislada, y una atención a la “Weltanschauung”, totalidad de vida y obra, del texto y su contexto.<sup>14</sup> El estudio, así pues, se inicia con el comentario de poemas individuales para desde ahí llegar a una síntesis de la visión de Merton del hombre y su relación con el arte, la sociedad, la naturaleza, el lenguaje y Dios.

---

<sup>13</sup>*The Asian Journal of Thomas Merton*, op.cit., 1975, p.117.

<sup>14</sup>v. Vernon Ruland, *Horizons of Criticism*, Chicago, American Library Association, 1975, p.93.

Como fuentes primarias de esta investigación haremos uso de la producción literaria completa de Merton, tanto su obra en prosa como sus nueve libros de poemas recogidos bajo el título *The Collected Poems of Thomas Merton* (1977) que incluye: *Early Poems, Thirty Poems, A Man in the Divided Sea, Figures form and Apocalypse, The Tears of the Blind Lions, The Strange Islands, Original Child Bomb, Emblems of a Season of Fury, Cables to the Ace y The Geography of Lograire*.<sup>15</sup> En lo que se refiere a fuentes secundarias, es escasa la atención de la crítica especializada hacia la poesía de Merton, siendo su prosa la que más atención ha merecido entre los investigadores. Actualmente sólo existen unos cuantos estudios puntuales en inglés sobre aspectos significativos pero parciales,<sup>16</sup> y quedaba pendiente un estudio global de amplio contenido en lengua española. Es este, por tanto, un capítulo imprescindible en el conjunto de una obra de la literatura contemporánea de primera magnitud que ha reclamado todos nuestros esfuerzos.

Finalmente, el cuarto capítulo del presente estudio, más breve, constituye una iniciativa de traducción de una colección de poemas de amor titulada *Eighteen Poems*, que pretende servir como preámbulo para otro proyecto apasionante de traducción de la obra poética completa de Thomas Merton, un corolario y la extensión natural de esta investigación.

El criterio de selección de los poemas ha sido, en primer lugar, el de la originalidad: no es frecuente que un monje se enamore y dedique a su amada poemas amorosos. En segundo lugar, reconocemos en estas composiciones la más alta expresión de una creación que nace de la contemplación de Dios en el espejo de la Amada e ilustran de forma ejemplar lo que Merton entendía como teología de la creatividad.

No obstante, al traducir *Eighteen Poems*, nos hemos encontrado con un problema presente desde siempre en la historia de la Lingüística y la Filosofía: la cuestión de la traducibilidad. ¿Puede traducirse una obra? Y en caso de ser así, ¿quién debe traducirla?

---

<sup>15</sup>v. *The Collected Poems of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1977.

<sup>16</sup>Entre ellos, destacaríamos los estudios de Sister Térèse Lentfoehr: *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, de George Kilcourse: *Incarnation as the Integrating Principle in Thomas Merton's Poetry and Spirituality*, de Bonnie-Lila Bowman: *Flowers of Contemplation: The Later Poetry of Thomas Merton*, o la disertación de Michael W. Higgins: *Thomas Merton, the Silent Speaking Visionary: A Study of his Poetry* (ver sección de bibliografía), amen de un conjunto de artículos especializados a los que nos referiremos a lo largo de estas páginas.

El propio Merton solía afirmar que “su poesía sonaba mejor en la traducción al español que en inglés.”<sup>17</sup> Estas palabras nos inducen a pensar que no sólo era partidario de la traducción (recordemos que él mismo fue traductor de poetas contemporáneos o pertenecientes a tierras y tiempos lejanos como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Fernando Pessoa, Chuang Tzu o Meng Tzu)<sup>18</sup> sino que incluso la consideraba una especie de superación del original.

Por tanto, frente a la posición monadista más intransigente y demasiado apegada a la materia verbal, que sostiene la imposibilidad de la traducción, nuestro proyecto parte de un reconocimiento ya no únicamente de la “posibilidad” sino de la “necesidad” de la traducción. Es como si los textos mertonianos estuvieran reclamando más vida, una “vita post mortem” que diría Walter Benjamín,<sup>19</sup> como si al ser traducidos maduraran y expandieran su sentido interior en nuevas formas de expresión literaria.

Nuestra perspectiva de la traducción se basa en la idea benjaminiana de que existe un Logos universal que es el que proporciona sentido a todo discurso. Suscribimos igualmente las ideas expresadas por Octavio Paz acerca de la traducción:

Cada texto es único y simultáneamente es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es

---

<sup>17</sup>Cit. Por Ernesto Cardenal en *Vida perdida*, Barcelona, Seix Barral, pp.199-201. No hay que olvidar su entusiasmo casi romántico por Hispanoamérica y todo lo español, incluidos nuestros santos (Teresa de Ávila y Juan de la Cruz) a quienes leía en el original.

<sup>18</sup>Sus traducciones han sido recopiladas en la sección titulada “Translations” dentro de *The Collected Poems of Thomas Merton*, op. cit., pp.831-1003.

<sup>19</sup>En su artículo “The Task of the Translator”, Benjamín reflexiona sobre esa conexión íntima entre el texto original y su traducción, que no es semántica sino que tiene que ver con la vida y la historia del original: “of all literary forms, translation is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original and the birth pangs of its own” (Walter Benjamín, *Theories of Translation*, ed. de R.Schulte & J.Biguenet, Chicago, Chicago Press, 1992, p.75).

distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto una invención y así constituye un texto único.<sup>20</sup>

Traducción entendida como recreación, no como repetición. Las palabras de Paz dan sentido a nuestro propósito de aproximación a eso que George Steiner ha llamado “corriente oculta” o “fuente de vida”,<sup>21</sup> y que nutre toda la producción poética de Thomas Merton. Sus poemas y nuestras traducciones responden a un mismo intento de dejar que la Palabra inmortal hable por sí misma a través del silencio de los versos. No pretendemos comunicar demasiado, ni entender mucho sino dejar translucir el sentimiento que rezuma en los versos mertonianos, la intuición de que existe un discurso primigenio y espontáneo similar al lenguaje adánico que puede evocar e invocar la Unidad originaria. Sólo una empatía profunda entre dos almas y dos destinos puede dar como resultado una feliz traducción. Y hacia este propósito han ido dirigidos todas nuestras energías.<sup>22</sup>

Para concluir esta introducción, debemos dar paso al capítulo de agradecimientos. En primer lugar, no me es posible expresar con palabras la ayuda incondicional y la generosidad sin límites de mi director de tesis, Fernando Beltrán Llavador y de su mujer Loli, a quienes tanto admiro. El profesor Beltrán, profundo conocedor de la obra de Thomas Merton, desde un principio me proporcionó todo el apoyo material y estímulo necesario y redactó favorables –aunque inmerecidos– informes a la hora de solicitar becas para estancias en el extranjero. De ahí la obtención de una Beca Ruth Lee/Fulbright y otra con el nombre de Shannon Fellowship, que me permitieron viajar al International Thomas Merton Studies Center ubicado en Bellarmine Collage (Kentucky). En la entonces recién inaugurada biblioteca de este Centro tuve el privilegio de consultar fuentes primarias y secundarias: manuscritos de poemas,

---

<sup>20</sup>Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p.13.

<sup>21</sup>George Steiner, *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid, FCE, 1980, p.85.

<sup>22</sup>Hemos intentado evitar –siguiendo los consejos de T.S. Eliot– las carencias de una traducción excesivamente literal: “Como traductor –escribe Eliot– empecé mi tarea decidido a guardar una fidelidad literal al texto extranjero para advertir muy pronto que la traducción literal es a menudo la más infiel porque conceptos equivalentes poseen en cada lengua un valor idiomático distinto; no queda otro remedio que apartarse de la letra. Si traducir es siempre traicionar, mejor traicionar a conciencia y con toda la ciencia de que uno sea capaz” (T.S. Eliot, “Fundación de la poesía y función de la crítica”, *El Pie de la Letra*, Barcelona, Edición Grijalbo, 1980, p.35).

correspondencia personal y otros materiales inéditos de Thomas Merton, su biblioteca personal, sus cintas sobre conferencias y seminarios que impartió, tesis doctorales, artículos y estudios críticos. Todo ello de especial relevancia para el presente trabajo y enumerado exhaustivamente en el apartado bibliográfico.

Mi homenaje a Paul Quenon, monje del monasterio de Getsemaní, por la entrevista personal que tuvo la amabilidad de concederme y que incluyo en el apéndice de esta tesis y a Cristóbal Pagán, Shannon Fellow. Juntos tuvimos la suerte de viajar a la Abadía de Thomas Merton, donde los monjes trapenses, algunos de ellos coetáneos de Merton, nos dispensaron tan cálida acogida que aún sigue manifestándose cuando esto escribo, sobre todo, acordándome del Padre Alan quien tan generosamente aceptó acompañarnos por las espesuras del bosque a la ermita a la que Merton, anhelando otro destino, eligió retirarse en soledad los tres últimos años de su vida.

Por todo ello, deseo reiterar mi gratitud a la Comisión Fulbright y a la Thomas Merton Society por esta oportunidad que me brindó de ahondar en la obra de este autor y que posibilitó la realización de esta tesis doctoral. Mi agradecimiento también a la que entonces era la directora del Thomas Merton Center, Dr. Theresa Shandok, a todos los que en aquel momento trabajaban en el Bellarmine College por su amabilidad y ayuda, y a Paul Pearson por su cuidadosa mediación ante New Directions, quien cordialmente me ha permitido plasmar en este trabajo la reproducción y traducción de *Eighteen Poems*.

Por último, quisiera expresar mis más sinceras gracias como discípula a los profesores, Felix Martín, Juan Núñez, Dámaso López, Angela Downing, Josephine Bregazzi, Cándido Pérez-Gállego, Leopoldo Mateo, Francisco Jarauta, María Toscano y Agustín García Calvo por su magisterio. Al dominico José F. Moratiel, por su silencio. A Aisha Campos, Fadwa el Heziti, María Novillo, Pablo Zambrano y Eva Bernal por su amistad. A José Luis por su corazón, y a mis padres por su paciencia inmensa. Y termino con el mayor de los agradecimientos a mi abuela, preciosa unidad de mi existencia.

Sonia Petisco  
Primavera 2003

## **1. ACERCAMIENTO A LA PERSONALIDAD INTELECTUAL Y HUMANA DE THOMAS MERTON: EVOLUCIÓN ESTÉTICO-RELIGIOSA Y COSMOVISIÓN POÉTICA.**

*Let us obey life, and the Spirit of Life that calls us to be poets, and we shall harvest many fruits for which the world hungers -fruits of hope that have never seen before. With these fruits we shall calm the resentments and the rage of man.*

Thomas Merton, *Message to Poets*

La poesía de Thomas Merton se desenvuelve en el abismo de las contradicciones internas de un monje trapense entre contemplación y creación, soledad y solidaridad, silencio y escritura, lo que David Cooper ha descrito como “a crucible of creative inner divisions.”<sup>1</sup> Sus versos brotan de una guerra constante consigo mismo, recogen y reformulan las múltiples e irremplazables acepciones de su conciencia. Es por ello que este primer capítulo pretende ser una aproximación al modo en que el poeta vivió estas tensiones e intentó resolverlas hasta alcanzar una visión integrante y unitiva de este raro acontecer de la vida. La evolución de Merton desde un rechazo del mundo y un aislamiento dentro de un monasterio a una madurez humanista caracterizada por su amor y comunión con todos los hombres va a marcar decisivamente tanto la temática como la forma de sus diferentes etapas poéticas, por lo que parece necesario comenzar esta tesis adentrándonos con Merton, de la mano de sus propios testimonios escritos, en el seno de la paradoja que fue su difícil pero apasionante aventura vital.

La vocación de Merton por la escritura se remonta a su niñez cuando, poco después de morir su madre, Ruth Jenkins, su padre Owen decide trasladarse de Estados Unidos a Francia en 1925. En este período Merton comienza a escribir, tarea que ya no abandonará nunca. Siendo estudiante en Oakham School (Inglaterra, 1929-1932), se convierte en editor de *The Oakhamian*, revista escolar en la que colabora periódicamente. Tras la muerte de su padre y su fracaso académico en la universidad de Cambridge, en la que ingresa como becario para estudiar la carrera de diplomático, en

---

<sup>1</sup>David D. Cooper, *Thomas Merton's Art of Denial: The Evolution of a Radical Humanist*, Athens, The University of Georgia Press, 1989, p.ix.

1934 regresa a Norteamérica a vivir con sus abuelos maternos en Douglaston (Nueva York) y allí comienza sus estudios de Filología Inglesa en Columbia University donde colabora en *The Spectator*, *The Columbian Review* o *The Jester*, es editor del *Columbia Yearbook* y es escogido como “el mejor escritor de la Senior Class”. En 1939 obtiene su M.A. con una tesina titulada *Nature and Art in William Blake: an Essay in Interpretation* y compagina su incipiente tarea docente como profesor de lengua y literatura inglesa (primero en Columbia y después en St. Bonaventure’s College) con la publicación de artículos en periódicos neoyorkinos y la composición de poemas, especialmente durante sus veranos en Olean con sus amigos de universidad Robert Lax y Edward Rice.<sup>2</sup>

No obstante, junto a su ocupación literaria y docente, Merton siente desde muy joven una profunda inclinación religiosa, que se manifiesta tempranamente en su viaje de 1933 a Roma y el descubrimiento del Cristo del Apocalipsis, el Cristo de los Mártires y el de los Evangelios de San Juan y San Pedro. Un Cristo bellamente recreado en los frescos de las antiguas capillas derruidas junto al Palatino, o en los mosaicos bizantinos de las pequeñas y recónditas iglesias esparcidas por toda la urbe: San Damián, Santa Pudenziana, Santa María la Mayor, y que se le revela en epifanía: “and now for the first time in my life I began to find out something of Who this Person was that men called Christ. It was obscure, but it was a true knowledge of Him...” escribe en su famosa autobiografía *The Seven Storey Mountain*.<sup>3</sup> Y en este mismo viaje comienza a experimentar, durante su visita al monasterio trapense de Tre Fontane el íntimo deseo de convertirse en monje: “I should like to become a Trappist Monk”. Anheló que vería cumplido en Diciembre de 1941, cuando, tras una intensa y definitiva experiencia espiritual en Cuba y cansado del sentido nihilista que él asociaba con el mundo secular, ingresa en la Abadía Cisterciense de Nuestra Señora de Getsemaní.

---

<sup>2</sup>Robert Lax y Edward Rice fueron dos fieles amigos de toda la vida que Merton conoció siendo estudiantes en la Universidad de Columbia. Los tres fueron editores de la revista *The Jester*. En su ordenación sacerdotal, el monje de Getsemaní tuvo el presentimiento de que terminarían dispersándose “por los cuatro puntos cardinales con himnos y mensajes y profecías, hablando lenguas y listos para resucitar muertos”, y así fue como sucedió. (Jim Forest, *Vivir con Sabiduría*, op.cit., p.113).

<sup>3</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, New York, Hartcourt Brace & Company, 1976, p.109.



Aunque pueda resultar paradójico, su entrada en un monasterio en el que el compromiso con el silencio era tan serio que sus religiosos debían comunicarse a través de signos, no apagó sus instintos de escritor y poeta, sino todo lo contrario. Pocos meses antes de su ingreso, durante la Pascua de ese mismo año, Merton había realizado un breve retiro en esta misma abadía, y había escrito en su diario premonástico: “I should tear out all the other pages of this book, and all the other pages of anything else I have ever written, and begin here.”<sup>4</sup>

Getsemaní fue ciertamente para Merton fuente de inspiración poética como lo demuestra la aparición de cuatro volúmenes de poemas que precedieron a la publicación de su autobiografía en 1948: *Early Poems* (1940-1942), *Thirty Poems* (1944), *A Man in the Divided Sea* (1946) y *Figures for an Apocalypse* (1948). El hecho de que se publicasen estos libros sugiere que la vena poética de Merton estaba floreciendo, nutrida por una libertad para escribir sobre aquello que amaba:

The logic of the poet –that is, the logic of language or the experience itself– develops the way a living organism grows: it spreads out towards what it loves, and it is heliotropic, like a plant. A tree grows out into a free form, an organic form. It is never ideal, only free; never typical, always individual.<sup>5</sup>

Si cuando llega a la abadía en 1941, Merton concibe la poesía como una inclinación hacia la luz del conocimiento y la belleza de la creación, no obstante, cabe señalar que, transcurridos unos años, esta visión se vería oscurecida por su búsqueda silenciosa de Dios dentro de un contexto monástico que daba preeminencia a una tradición de misticismo cristiano: la tradición apofática, la cual convoca al monje a trascender toda sensación, idea, imagen, metáfora o tentación de nombrar lo que los místicos de la “vía negativa” consideraban como Innombrable, para alcanzar, de este modo, la unión con lo divino. Es así que el prolífico y exuberante joven poeta de 1941 sería una persona muy

---

<sup>4</sup>Thomas Merton, *The Secular Journal of Thomas Merton*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977, p.183.

<sup>5</sup>Ibíd., p.24.

diferente del monje de 1947: un monje que implora a sus superiores que le prohíban seguir escribiendo, un monje que anhela el silencio más allá de las palabras y pide en el epílogo de *The Seven Storey Mountain* liberarse de la sombra del escritor, un monje que en un ensayo sobre poesía y vida religiosa, “Poetry and the Contemplative Life”, afirma que el contemplativo con vocación de poeta ha de elegir sólo un camino para el beneficio de su propia santificación: “the uncompromising sacrifice of his art.”<sup>6</sup>

No nos equivocariamos mucho, por tanto, si dijésemos que el amor de Merton por la lengua, su pasión poética que ya había sido plasmada en varias colecciones de poesía, su educación literaria en la Universidad de Columbia, su experiencia docente como profesor de literatura en St. Bonaventure, su deseo como novicio de encontrar momentos libres para escribir su autobiografía, etc..., entrará en conflicto con la identificación de Merton a la religiosidad apofática. Coincidimos con D. Cooper, cuando subraya: “apophatic mysticism compelled him to cut asunder any bonds that attached him to contemporary affairs and to renounce poetry –along with social responsibility, humanitarian concern, and political dissent– as impure distractions alienating him from ‘the clean laundries of the saints.’”<sup>7</sup>

Sin poder abandonar la escritura por completo, pero convencido de que ésta frustraría su progreso en la vida contemplativa, Merton padeció durante años de su vida monástica una profunda crisis de identidad. Pasado un tiempo, meditando sobre este periodo convulso y sobre la tensión entre su vocación monástica y su agenda literaria, escribiría en su diario *The Sign of Jonas* (1953): “An author in a Trappist monastery is like a duck in a chicken coop. And he would give anything in the world to be a chicken instead of a duck.”<sup>8</sup>

Es en este diario donde se hace más evidente la crisis del lenguaje, dilema central del poeta; es aquí donde se muestra de forma patente la oposición entre las exigencias

---

<sup>6</sup>Thomas Merton, “Poetry and the Contemplative Life”, *Commonweal*, 44, July 4, 1948, p.28.

<sup>7</sup>David Cooper, *Thomas Merton’s Art of Denial*, op.cit., p.10.

<sup>8</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, New York, op.cit., p.89.

espirituales del monje y las necesidades creativas del escritor, entre el afán de humildad del sacerdote y el deseo de admiración del autor, lo que Merton denominó en una entrada del diario de enero de 1950, “the dialectic between silence and utterance.”<sup>9</sup> Atrapado en el remolino de esta dialéctica, los poemas son suprimidos, pues como reconoce en el epigrama al que prometió ser su último libro de poemas, *The Tears of the Blind Lions* (1949): “When those who love God try to talk about Him, their words are blind lions looking for springs in the desert”.<sup>10</sup> El poeta se silencia, pero no obstante continúa escribiendo obra en prosa como si de una penitencia se tratase.

Sin embargo, estas tensiones iniciales entre poesía y contemplación se irían debilitando y desaparecerían con el tiempo. Merton aprende a vivir en lo que él denominó --acudiendo a la metáfora bíblica de Jonás en el vientre de la ballena -- “in the belly of a paradox”<sup>11</sup>, aceptando su vocación poética como un designio casi divino. Así lo ha entendido Jean Leax en su artículo “Poetry and Contemplation: the Inner War of Thomas Merton”: “as he willed God’s will (...) the inner war of his religious and poetic vocations quieted.”<sup>12</sup>

Después de un hiato de ocho años, Merton vuelve a escribir poesía. La mayoría de los poemas de *Collected Poems* fueron escritos con posterioridad a 1957, y reflejan, al igual que su prosa, un cambio en los intereses del poeta hacia temas de crítica social centrada ya no tanto en la iniquidad moral de la vida secular sino en la protesta ante las tendencias deshumanizantes y autodestructivas de la cultura de masas. Gradualmente su obra evoluciona desde el *contemptus mundi* de un airado misántropo cisterciense hacia un humanismo cristiano integrador y universal que abraza el mundo desde la perspectiva de un crítico social maduro en un desarrollo que coincide con la superación de su escisión interna a través de una catarsis en la que el silencio del monje contemplativo se hizo compatible con la vocación de escritor.

---

<sup>9</sup>Ibíd., p.266.

<sup>10</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.196.

<sup>11</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.11.

<sup>12</sup>Jean Leax, “Poetry and Contemplation: The Inner War of Thomas Merton”, *Christianity Today*, 19, May 23, 1975, p.838.

De este modo, en la década de los sesenta, tanto en su obra poética (*The Strange Islands* (1957), *Original Child Bomb* (1962), *Emblems of a Season of Fury* (1963), *Cables to the Ace*, y *The Geography of Lograire* (1968)) como en su obra en prosa, entre cuyos títulos más significativos destacarían *Raids on the Unspeakable* (1964), *Conjectures of a Guilty Bystander* (1966), o *Contemplation in a World of Action* (1965), encontramos a un hombre que ha superado su propia crisis personal y ha comprendido su responsabilidad como monje-escritor situado en los márgenes de la cultura americana; es decir, la de ejercer una crítica del corazón de la sociedad americana, de sus mistificaciones y sueños artificiales implícitos en su culto al éxito, del fracaso de sus instituciones políticas y sociales para llevar a cabo los objetivos del igualitarismo democrático y de sus instituciones religiosas para paliar el sufrimiento humano y ser fieles al humanismo judeo-cristiano. Una denuncia que si bien se presenta mordaz y en ocasiones muy incisiva, no deja de ser por ello compasiva y comprensiva, pues como el propio Merton escribió en uno sus ensayos literarios “one cannot be an artist if one is not first of all human, and humanity is not authentic without human concern and real involvement in common and critical problems.”<sup>13</sup> Como veremos a continuación, su poesía refleja de forma espléndida esta evolución de Merton desde un misticismo que le aparta del mundo a un compromiso de “*artiste engagé*” con la inhumanidad reinante y una búsqueda de la autenticidad personal, del “yo verdadero”.

### **1.1. Poesía y contemplación: Dos vocaciones reconciliadas.**

Merton nace en Enero de 1915, en medio de una de las conflagraciones más terribles de la historia, y le recibe el mundo escindido de *The Waste Land*: “that world was the picture of Hell” escribe en *The Seven Storey Mountain*. Desde muy pronto vivencia una dicotomía entre el mundo de artistas de sus padres, una burbuja de sosiego doméstico, y ese otro mundo exterior lleno de egoísmo, odio, miedo, desesperanza, violencia y contradicción. Es lógico, por tanto, que tuviese desde su infancia un rechazo del mundo secular –por lo menos así lo reflejan las páginas de su autobiografía– que le llevaría a buscar en el arte de carácter sagrado una respuesta liberadora de la corrupción

---

<sup>13</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1981, p.228.

del mundo moderno. Esta amalgama de arte y sacralidad le inspiraría el retrato de su padre como un pintor-santo en *The Seven Storey Mountain*, determinaría también su interpretación de Blake como un ejemplar artista sagrado en su tesina y explicaría a su vez el abandono, temporalmente, de su gusto inicial por cierta literatura vanguardista y por autores como D. H. Lawrence en favor de escritores y poetas como San Juan de la Cruz, Gerard Manley Hopkins, Aldoux Huxley, Jacques Maritain, Leon Bloy, y otros, cuyo fundamento estético, intelectual y espiritual es místico y se inscribe, de una u otra manera, en la “filosofía perennis”.

En un principio, Merton consideró el arte no como fin en sí mismo sino sometido a otros fines mayoritariamente litúrgicos y espirituales. Su interés por el arte sagrado tiene su origen en el descubrimiento de unos mosaicos bizantinos del S.VI en la Iglesia de San Cosmas y San Damián en Roma en 1933. Allí fue cuando cae en la cuenta, de forma nítida, del indisociable vínculo entre arte y espiritualidad: “what a thing it was to come upon the genius of an art full of spiritual vitality and earnestness and power. Its solemnity was made all the more astounding by its simplicity –and by the obscurity of the places where it lays hid, and its subservience to higher ends.”<sup>14</sup> La estética bizantina enfatizaba una totalidad extra-mundana y expresaba, a través de sus símbolos, una Jerusalén celestial o Ciudad de Dios en la que el mundo material se transmutaba en otro mundo trascendente, luminoso y eterno.

Esta temprana adhesión al arte sagrado adquirió su fundamentación intelectual en su tesis sobre William Blake, redactada seis años más tarde. Escrita desde una perspectiva relativamente personal, Merton olvida el panteísmo visionario blakeano desvelándole como modelo ejemplar de artista cristiano, creador de una estética antimaterialista o antimundana que en verdad no se corresponde con su obra, como veremos. Ciertamente, esa imagen ficticia de Blake le resultaba muy emblemática ya que estaba dotada de una voluntad de reconciliación entre el culto al arte y lo sagrado, que, no obstante, implicaba la adopción de una postura dicotómica y de rechazo de la sociedad y su tiempo (“my

---

<sup>14</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.108.

own disgusting century: a century of poison gas and atomic bombs”)<sup>15</sup>. Conceptos que aún tardaría en resolver.

Basándonos en diversos pasajes de *The Secular Journal* que dibujan su vida desde su estancia en la universidad de Columbia a su llegada a Getsemaní en 1941, reconocemos a un Merton todavía muy preocupado por los fines litúrgicos del arte religioso. Sorprenden las entradas en las que reflexiona sobre su experiencia cubana, que tanto le marcará, y las peculiaridades de la arquitectura de las iglesias de la Habana que le inspiraron algunos de sus mejores poemas, entre ellos “Song for Our Lady of Cobre”.<sup>16</sup> Posteriormente, en su autobiografía de 1948, es habitual descubrir su vivo entusiasmo por el arte sagrado, tanto desde el punto de vista de la experiencia personal como intelectual, y que culminaría en un estudio ambicioso sobre este tema, *Art and Worship*, iniciado en Septiembre de 1954 y finalizado en 1958.<sup>17</sup>

Mas, en cualquier caso, una vez que Merton ingresa en el monasterio de Getsemaní, e incluso antes, comienza a tener dudas serias respecto a la utilidad de todo arte (ya sea sagrado o profano) para la vida contemplativa y decide abandonar para siempre su impulso artístico y creativo. Su único deseo entonces sigue el camino trazado en el epílogo de su autobiografía: “to be lost to all created things, to die to them and the knowledge of them”<sup>18</sup>. Este rechazo del mundo creado como obstáculo para la contemplación se vió acompañado de un anhelo de abandonar su vocación de artista, desdeñando su imagen de escritor debido a un temor muy arraigado de que “this shadow, this double, this writer, who had followed me into the cloister (...) bars my way to liberty”. Con cierto tono despreciativo describe Merton su yo literario:

---

<sup>15</sup>Ibíd., p.85.

<sup>16</sup>v. *The Secular Journal of Thomas Merton*, op.cit., pp.53-91.

<sup>17</sup>El manuscrito de *Art and Worship* estuvo sujeto a continuas revisiones hasta 1964 y nunca se publicaría como libro, debido probablemente a que las premisas dogmáticas sobre las que se basaba su argumento no se sostuvieron con el tiempo.

<sup>18</sup>*The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.421.

...he is a business man. He is full of ideas. He breathes notions and new schemes. He generates books in the silence that ought to be sweet with the infinitely productive darkness of contemplation. And the worst of it is, he has my superiors on his side. They won't kick him out (...) Nobody seems to understand that one of us has got to die.<sup>19</sup>

No sabemos muy bien cuales fueron los motivos que indujeron a Merton a renegar del arte durante la primera mitad de su vida monástica. Podría argumentarse que una de las causas fuese la influencia de la tradición monástica cisterciense cuyo espíritu de simplicidad y pobreza y su riguroso ascetismo no dejaban apenas lugar para la expresión artística. Como joven recién profesado en Getsemaní, Merton había leído y estudiado ampliamente a San Bernardo, y según el santo, la ornamentación artística causaba distracciones e inspiraba idolatría o excesiva devoción e imposibilitaba vivir una auténtica vida de contemplación. No obstante, como el mismo Merton apunta en su libro *The Waters of Siloe*, fue precisamente la redefinición que hizo San Bernardo de la arquitectura cisterciense la que propiciaría el desarrollo del nuevo estilo gótico del s.XIII<sup>20</sup>, por lo que la aparente mentalidad anti-arte de los trapenses no parece que fuese un factor decisivo en su renuncia del arte. Además, no se debe olvidar que sus superiores nunca le animaron a abandonar la escritura en beneficio de su crecimiento interior, sino que por el contrario sus abades, en especial Dom Frederick, le auguraron en su devenir literario una esencial fuente de inspiración religiosa.

Otra de las razones por las que Merton quiso desligarse de las letras y quemar todos sus manuscritos antes de entrar en Getsemaní hubiera podido ser su consideración de las artes poéticas como una división de lealtades desde el punto de vista de la moral cristiana. Como se sugiere en su autobiografía, durante los años anteriores a su conversión él fue un joven bohemio, un prometedor intelectual que llegó a flirtear con el marxismo y cuya vida se fragmentó por una excesiva disipación en los placeres. Tras su ingreso en la abadía, seguramente asoció su escritura con el hedonismo que había caracterizado su periodo estudiantil en Cambridge y Columbia, sumamente licencioso,

---

<sup>19</sup>Ibíd., p.410.

<sup>20</sup>Thomas Merton, *The Waters of Siloe*, New York, Hartcourt Brace, 1949, p.14.

si bien este argumento termina por diluirse si observamos que mucho de lo que escribió antes de entrar en el monasterio no es, en ningún sentido, lujurioso ni inmoral.

Por tanto, ninguno de estos dos motivos aludidos pueden realmente explicar el rechazo compulsivo de Merton de su imagen de escritor. Quizá haya que encontrar las causas en las entretelas de su inconsciente, concretamente en lo que concierne a su relación con sus padres, Owen Merton y Ruth Jenkins.

La madre de Merton, mujer de fría intelectualidad y muy perfeccionista (así la describen sus biógrafos) debió de albergar grandes expectativas y un juicio muy crítico hacia su hijo, lo que podría haber influido para que él no se sintiese nunca aceptado, perdiese la confianza en sí mismo y se cuestionase posteriormente su talento de poeta.<sup>21</sup> Por otro lado, tras morir Ruth, la pasión egocéntrica de Owen por la pintura, sus peregrinaciones constantes en busca de inspiración, y la relación amorosa con la novelista Evelyn Scott, conllevó una marginación del hijo: “As an orphan, I went through the business of being passed around from family to family, and being a ‘ward’, and an ‘object of charitable concern’”, escribe el monje recordando los años que pasó primero en casa de sus abuelos maternos en Douglaston, más tarde con su madrastra en Bermudas, y finalmente en varios colegios internos de Francia e Inglaterra, mientras su padre disfrutaba de algún que otro viaje artístico.<sup>22</sup> Merton debió asociar este abandono y despreocupación del padre hacia él con su dedicación prioritaria al arte, y esto probablemente provocó, años más tarde, su rechazo de la poesía por considerar que la dedicación a ella podría implicar un descuido de Dios. Más aún, querer prescindir de toda actividad literaria fue tal vez sinónimo de negarse a adquirir cualquier tipo de compromiso similar al que arruinó a su padre y marcó su infancia amarga y desesperanzada.<sup>23</sup> Quizá tuviese miedo a convertirse, como él, en un hombre escindido,

---

<sup>21</sup>v. Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1984, , p.17 y Monica Furlong, *Merton: A Biography*, San Francisco, Harper & Row, 1980, p.8).

<sup>22</sup>Carta de Thomas Merton a Robert Lawrence Williams, 16 de Julio 1968 en *The Hidden Ground of Love: The Letters of Thomas Merton on Religious and Social Concerns*, ed. by William H.Shannon, Great Britains, Collins Flame, 1990, p.605.

<sup>23</sup>Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.25.



perpetuamente amenazado por un conflicto entre su pasión pictórica y su responsabilidad paternal. Todo este cúmulo autobiográfico pudo suponer, en definitiva, la renuncia de Merton a su inclinación artística y derivar a su vez en una actitud exarcebada de *contemptus mundi*.

Fuera cual fuese el motivo fundamental, lo cierto es que Merton comenzó a luchar con su identidad de escritor incluso meses antes de entrar en el monasterio. En una carta a Catherine de Hueck Doherty<sup>24</sup> el joven escritor le confiesa sus dudas respecto a su vocación literaria y ella le contesta de una forma muy bella, y cabría decir, que hasta profética: “Tom, oh, Tom, –le invoca– you will become so very small that your writing will be like fire, and sparks of the Holy Ghost lightening little torches everywhere to illuminate our terrific modern darkness.”<sup>25</sup>

Superar las tensiones entre arte y contemplación no fue tarea fácil para Merton. Así lo evidencian los poemas del periodo 1941-1949, especialmente el volumen *Figures for an Apocalypse* (escrito mientras trabajaba en *The Seven Storey Mountain* y publicado en 1948) y *The Tears of the Blind Lions* (1949), en los que el monje lleva al límite la polaridad agustiniana entre la ciudad terrenal (la Babilonia de Louisville) y el Sión de Getsemaní, y se debate en la elección entre una u otra. Un conflicto entre lo secular y lo sagrado que encuentra correspondencia especular al mismo tiempo con ese otro dilema interno del poeta entre la vida contemplativa y la escritura:

May my bones burn and raven eat my flesh  
If I forget thee, contemplation!  
May language perish from my tongue  
If I do not remember thee, Sion, city of vision,  
Whose heights have windows finer than the firmament

---

<sup>24</sup>Catherine Doherty, nacida en Rusia en 1900, fue la fundadora de la “Friendship House” en Harlem, lugar de acogida de la población más marginada de Nueva York en la que Merton se ofreció como voluntario para colaborar en 1941, cuando conoció a Catherine con motivo de una charla que dio en St. Bonaventure College.

<sup>25</sup>Carta de Catherine Doherty a Thomas Merton del 14 de octubre de 1941 (Archivos del TMSC de Bellarmine College).

When night pours down her canticles  
And peace sings on thy watchtowers like the stars of Job.<sup>26</sup>

Si durante el proceso de composición de *Figures for an Apocalypse* y *Tears of the Blind Lions*, Merton todavía otorgaba cierto valor periférico a la tarea de escribir, pronto la crisis del lenguaje silenciaría al poeta. Este prefiere renunciar al impulso heliotrópico de su poesía de penetrar en la luz de las cosas creadas y sumergirse en la infinita y fecunda oscuridad de la contemplación, si bien duda de que su “sombra” de escritor se lo permita: “will your little shadow fatten my life’s last hour/ and darken for a space my gate to white eternity?” escribe en el último poema de *Figures for an Apocalypse*.<sup>27</sup> A finales de la década de los cuarenta, su poesía se convierte, por un lado, en una negación de la capacidad del lenguaje para expresar lo inefable, y por otro, en un rechazo total de la sociedad contemporánea y de la cultura secular post-cristiana. Su compromiso con la espiritualidad apofática y su vocabulario de negaciones se manifiesta en ciertos paradigmas de perfección espiritual que Merton celebra. Por ejemplo, compone poemas hagiográficos a los mártires heroicos para exaltar así las virtudes de sufrimiento y sacrificio, glorificar la mortificación de los sentidos, y alabar su actitud reaccionaria frente a los valores seculares. Y más de la mitad de las composiciones de *The Tears of the Blind Lions* están dedicadas a los que él denomina contemplativos solitarios, “exiles in the far end of solitude, living as listeners”: “the speechless Trappist, or the grey, granite, Carthusian, / the quiet Carmelite, the barefoot Clare.”<sup>28</sup> Todos ellos, como Merton, se enfrentan a una soledad vivida, no como comunión, sino como separación o aislamiento del resto del mundo: “I eat my air alone/ with pure and solitary songs (...)/ I live on my own land, on my own island”.<sup>29</sup>

Esta poética de rechazo o negación de compañía humana, de toda demanda sensual, o de condenación del *ethos* de la civilización secular, incluyó la creación de una serie de

---

<sup>26</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.212.

<sup>27</sup>Ibíd., p.192.

<sup>28</sup>Ibíd., p.201.

<sup>29</sup>Ibíd., p.197.

poemas que versan acerca de la impotencia del lenguaje para articular un silencio que está más allá de todo lenguaje humano. Muchos de los poemas en *Figures of an Apocalypse* o en *Tears of the Blind Lions* son, sobre todo, lamentos del poeta que expresan una honda desconfianza hacia la lengua, más que meditaciones sobre la oración, la soledad, o la vida contemplativa. En verdad, las palabras no pueden describir ni aproximarse a esa “great wordless wilderness” en la que el poeta se encuentra con Dios y el epígrafe de Leon Bloy con el que Merton comienza *The Tears of the Blind Lions* así lo testimonia: “When those who love God try to talk about Him, their words are blind lions looking for springs in the desert.”<sup>30</sup>

Aunque en su soledad el monje pueda vagamente distinguir poemas (“poems boiling up out of the cold forest”) estos se presentan como un obstáculo para la vivencia de un silencio que Merton describe como “louder than a cyclone”, y que le recuerda la necesidad de sacrificar el arte en beneficio de la contemplación: “you need no eloquence, wild bairn, / exalting in your hermitage” escribe en “The Quickening of St. John the Baptist”.<sup>31</sup>

La convicción de Merton de que la actividad creadora es un impedimento para la vida espiritual ayuda a explicar el paréntesis de ocho años entre *The Tears of the Blind Lions* (1949) y su siguiente volumen de poesía *The Strange Islands* (1957). Su desaprobación de la escritura durante finales de los años cuarenta fue tan persistente, que aparte de los consejos del abad Dom Frederick Dunne (quien siempre intentó, según aclara el propio Merton en *The Sign of Jonas*, hacerle comprender que su dedicación a escribir no tenía por qué interferir en su vida de oración)<sup>32</sup> el único otro motivo que le animó a continuar con la poesía fue la posibilidad de recurrir a ciertas formas poéticas viables dentro de la tradición judeo-cristiana. En efecto, muchas de las composiciones en *Figures...* y *Tears...* se modelaron según prototipos bíblicos y litúrgicos como el “aubade”, el cántico o el himno. Como canciones de celebración, los poemas servían un

---

<sup>30</sup>Ibíd., p.196.

<sup>31</sup>Ibíd., p.201.

<sup>32</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.90.

fin litúrgico en la vida de adoración, especialmente en el ciclo ritual de cantos que formaba parte integral del horario monástico. El salmo en particular se convirtió en el principal paradigma poético para Merton, pues, en él, la voluntad creativa del poeta quedaba subordinada a fines trascendentales: “poetry, psalms/ flower with a huge architecture/ raising their grandeur on the gashed cape./ Words of God blaze like a disaster/ in the windows of their prophetic Cathedral” escribe en “From the Legend of St. Clement”<sup>33</sup>, vinculando el acto de composición del poema con la profecía y la inspiración divina.

No obstante, y a pesar de valorar el salmo como una forma poética legítima, el poeta continuó dudando de la eficacia del arte como vía para la contemplación, sobre todo para la contemplación infusa. En su libro *Bread in the Wilderness*, publicado en 1953 por New Directions, califica el arte, la literatura y la poesía en particular de “insustanciales”, y añade: “the desire for contemplation has nothing essential to do with art or with the aesthetic sense. It cannot be satisfied by poetry, any more than it can by philosophy, or music, or ceremonies, or biblical speculation.”<sup>34</sup> El monje no puede perfeccionar su unión con Dios a través de la vivencia estética ni a través de la especulación teológica sino sólo mediante una experiencia desnuda, íntima e incommunicable.

Su inicial desprecio por el arte alcanza un tono de gran dramatismo y rotundidad vehemente en su ensayo “Poetry and the Contemplative Life”, un apéndice al volumen *Figures for an Apocalypse*, cuyo tono apologético por un lado justifica la mentalidad anti-secular y la imaginería apocalíptica reflejada en los poemas de este libro, y por otro explica las dificultades que el contemplativo encuentra cuando escribe poemas. En este ensayo, Merton explica cómo el místico, después de progresar en los dos primeros grados de contemplación –la contemplación natural o apreciación de la belleza y perfección de la creación y la contemplación activa o participación en la vida sacramental de la iglesia–, accede a un tercer grado, la contemplación infusa, de suerte

---

<sup>33</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.203.

<sup>34</sup>Thomas Merton, *Bread in the Wilderness*, New York, New Directions Classics, 1997, p.14.

que eso le vuelve inevitablemente crítico de una sociedad secular que rechaza tal riqueza y se adhiere en cambio a filosofías e ideologías basadas en el materialismo y la vulgaridad emocional: “his mind –scribe– is diverted of all earthly things and united, insofar as human weakness permits, with Christ”.<sup>35</sup>

Junto al rechazo de las “cosas mundanas”, este místico que está a las puertas de la contemplación, se va a plantear a su vez la cuestión de si debe someter también su sensibilidad poética para tener acceso a ella. Una pregunta que, como ya hemos sugerido, preocupó a Merton de forma casi neurótica durante los diez primeros años de vida monástica, a la cual se enfrentó tanto en el epílogo de *The Seven Storey Mountain* como en su diario *The Sign of Jonas*, en su libro *Figures for an Apocalypse*, o en *Bread in the Wilderness*, y que contestaría de forma todavía maniquea en “Poetry and the Contemplative Life”.

Si bien el monje reconoce que la genuina experiencia estética es un “alto don”, “de una dignidad esencial”, y admite cierto paralelismo entre ella y la experiencia de contemplación infusa (pues ambas son “a suprarational intuition of the latent perfection of things”)<sup>36</sup>, no obstante, para Merton no pertenecen a un mismo orden de cosas: “and yet there is an abyss between them”. A pesar de que en su tesina de 1938 había coincidido con William Blake en que “the artist and the mystic seemed to have the same kind of intuitions, for he himself, as mystic and artist, certainly did”<sup>37</sup>, en el momento de escribir “Poetry and the Contemplative Life” Merton todavía no había resuelto el dilema entre arte y espiritualidad y seguía separando la emoción estética de las gracias místicas. Siendo consciente de que la imaginación poética posibilita una aprehensión de la mismidad de las cosas, de su interioridad, y que puede equipararse a lo que Buenaventura denominó contemplación “per speculum”, sin embargo, Merton concluye este ensayo afirmando que el arte, y en particular, la poesía, pueden llegar a ser para el artista un obstáculo en el camino de la verdadera contemplación o contemplación infusa

---

<sup>35</sup>Thomas Merton, “Poetry and the Contemplative Life”, art.cit., p.23.

<sup>36</sup>Ibíd., p.24.

<sup>37</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.445.

y deben ser sacrificados en favor de un conocimiento derivado de la pura gracia, de una sabiduría directamente infundida por el Espíritu que es fuente de felicidad eterna:

Poetry can indeed, help to bring us (...) through that part of the journey to contemplation that is called active: but when we are entering the realm of true contemplation, where eternal happiness begins, it may turn around and bar our way... In such an event, there is only one course for the poet to take (...) the ruthless and complete sacrifice of his art.<sup>38</sup>

En 1947 Merton renuncia públicamente a la poesía en las páginas del periódico católico *Commonweal*, en un escrito penetrante que estaba destinado a conmover a una gran audiencia. Nos encontramos con un monje no demasiado conocido pero de futuro prometedor, que estando tan entregado a la vida del monasterio, resuelve prescindir de su arte poético para perfeccionar su espiritualidad. Pocos meses después de la aparición de “Poetry and the Contemplative Life”, en marzo de 1948, Merton se despediría de nuevo de la poesía en los versos de su último poema de *Figures for an Apocalypse*, titulado “The Poet to His Book”:

Now is the day of our farewell in fear, lean pages:  
And shall I leave some blessing on the half of me you  
Have devoured?  
Were you, in clean obedience, my Cross,  
  
Sent to exchange my life for Christ's in labor?  
How shall the seeds upon those furrowed papers flower?  
Or have I only bled to sow you full of stones and thorns,  
Feeding my minutes to my own dead will?  
  
Or will your little shadow fatten my life's last hour  
And darken for a space my gate to eternity?

---

<sup>38</sup>Thomas Merton, “Poetry and the Contemplative Life”, art.cit., p.28.

And will I wear you once again, in Purgatory,  
Around my mad ribs like a shirt of flame?  
Or bear you on my shoulders for a sorry jubilee  
My Sinbad's burden?  
Is that the way you'd make me both-ways' loser,  
Paying the prayers and joys you stole me,  
You, thirsty traitor, in my Trappist mornings!<sup>39</sup>

Paradójicamente, a pesar de su decidido interés por romper el curso de su escritura, la publicación de *Figures...* en 1948 no impidió el que en ese mismo año apareciese su autobiografía, la cual se convirtió en un best-seller. Tampoco detuvo la publicación de nuevos poemas en periódicos de gran prestigio como *The Partisan Review*, *The Atlantic Monthly*, *Poetry*, *The Hudson Review*, incluso *Commonweal*. Todos ellos serían compilados y publicados bajo el título de *The Tears of the Blind Lions* en el invierno de 1949. ¿Cómo debía sentirse Merton cuando al mismo tiempo que renunciaba al arte poético, y con él, a su “own disgusting century”, participaba simultáneamente en el nacimiento de la empresa editorial de James Laughlin, New Directions, una de las iniciativas de vanguardia literaria más relevantes del S. XX en Norteamérica?

Por tanto, cabe decir, que a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, Merton es un profeta que viaja a su destino en el corazón de una paradoja: por un lado, su anhelo como monje de sacrificar su creación, y por otro, su imagen de joven escritor lleno de entusiasmo que negocia con agentes literarios y editores en un esfuerzo constante por progresar en su carrera literaria. Posteriormente, en su ensayo “Poetry and Contemplation: A Reappraisal” publicado en *Commonweal* en Octubre de 1958, Merton reconocería el error en el que estaba cuando escribió “Poetry and the Contemplative Life”:

The earlier problem was, largely, an illusion, created by this división  
of life into formally separate compartments of ‘action’ and

---

<sup>39</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.192.

‘contemplation’. But because this crude division was stated so forcefully and so frequently in my earlier writings, I feel that it is most necessary now to try to do something to heal this wound and draw together the two sides of this unfortunate fissure.”<sup>40</sup>

Esta división entre acción y contemplación, entre arte y espiritualidad, explica también la polaridad artificiosa entre mundo secular-mundo sagrado presente en la mayor parte de sus primeros escritos tanto en prosa como en poesía, al mismo tiempo que justifica su frecuente rechazo o negación del mundo exterior al monasterio.

Penetrándolas para alcanzar su esencia, estas tensiones iniciales se irían resolviendo a medida que Merton fue madurando y abriéndose desde la más profunda soledad a una dimensión de comunión que le va a inducir a compartir con otros “la estupenda música que ha oído llegar del Palacio del Rey”<sup>41</sup>. En su prefacio a *A Thomas Merton Reader* (1962) llegaría a afirmar de forma lapidaria:

It is possible to doubt whether I have become a monk (a doubt I have to live with), but it is not possible to doubt that I am a writer, that I was born one and will probably die as one. Disconcerting, disedifying as it is, this seems to be my lot and my vocation. It is what God has given me in order that I might give it back to Him (...) and to others, if you can.<sup>42</sup>

Lentamente Merton va aceptando y reconciliándose con su vocación de escritor-poeta en su dos facetas: contemplativa-creativa y crítica. “The business of the poet –afirma en un ensayo sobre la poesía de Edwin Muir– is to reach the intimate, that is, ontological sources of life which cannot be clearly apprehended in themselves by any concept, but which, once intuited, can be made accessible to all in symbolic and *imaginative*

---

<sup>40</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.339.

<sup>41</sup>Thomas Merton, “Poetry and the Contemplative Life”, art.cit., p.23.

<sup>42</sup>*A Thomas Merton Reader*, ed. by Thomas P. McDonnell, New York, Image Books Doubleday, 1996, p.17.



*celebration*<sup>43</sup>. Por un lado, su poesía va a convertirse en celebración simbólica de las maravillas de la creación y redención del mundo a través de la encarnación del Verbo. Por otro, esta poesía se tornará antipoesía cuando Merton supere definitivamente su postura de *contemptus mundi* tras haber evolucionado hacia un humanismo comprometido en denunciar todo tipo de discursos alienados y alienantes.

En lo que concierne a su visión de la poesía como contemplación y celebración de lo sagrado, en el epílogo de su diario *The Sign of Jonas* (1946-1952) titulado “Fire Watch, July 4, 1952”, vemos de forma clara cómo el artista, después de un largo duelo entre su imagen ideal de ermitaño que se retira a una vida de perfecta soledad y la “sombra” que le instiga a ser fiel a su destino de escritor, es capaz de acompañar al poeta durante su ascenso a la verdadera contemplación. El epílogo va relatando el avance de Merton -vigilante nocturno- por diferentes lugares del monasterio, desde la bodega, hacia el coro del noviciado, la capilla, el taller de cerámica, y los dormitorios hasta llegar a las escaleras de caracol del campanario de la iglesia. Un recorrido que se convierte en narración simbólica de un viaje interior a través de los tres grados de contemplación en el que el escritor “irredento” descubre, a la postre, que era capaz de captar e incluso perfeccionar la experiencia de contemplación y de soledad a través de la belleza y gracia sutil de su lenguaje, de su arte:

I sit in human silence. Then I begin to hear the eloquent night, the night of wet trees, with moonlight sliding over the shoulder of the church in a haze of dampness and subsiding heat (...) a huge chorus of living beings rises up out of the world beneath my feet: life singing in the watercourses, throbbing in the creeks and the fields and the trees, choirs of millions and millions of jumping and flying and creeping things. And far above me the cool sky opens upon the frozen distance of stars (...) The Father and I are One.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.30.

<sup>44</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.350.

Merton llega a la más alta cima de contemplación silenciosa, y sin embargo, no permanece callado, sino que escribe una de las más bellas prosas de su obra. Como ha señalado Sister Mary Julian Baird con gran acierto "... he understood that art was contemplation."<sup>45</sup>

De ser un impedimento para gozar de los frutos de la verdadera contemplación, el arte se convierte, en fin, en percepción y celebración de todo lo que está presente desde siempre, *ab origine*. En su ensayo de 1956 titulado "Notes on Sacred and Profane Art", Merton aprecia el valor de la poesía para la vida espiritual y la describe como "the gate of Heaven, a gate into an invisible world"<sup>46</sup>, y en un fragmento titulado "The Angel" (que probablemente pertenezca a su drama en verso "The Tower of Babel" (1956) pero que no fue publicado) el poeta llega a cuestionarse, esta vez sí, la utilidad, no de la escritura, sino del silencio:

How will the earth be redeemed if you refuse to speak with her? se dice a sí mismo en un hermoso monólogo. How will the fields praise God if you do not lend them your tongue? Who will ever set down the witness of the deep rivers, the testimony that the mountains bear, of God's revelations, if you do not resolve their language into music with your own pen which God has placed in your hand? And if you speak of words that live by love, will you condemn yourself to silence by living without love? Hell's silence is the pandemonium of despair, but heaven's everlasting freedom is found where men and angels sing forever in God's own public language.<sup>47</sup>

De forma inspirada, Merton clarificaría, así, la unidad esencial entre poesía y mística: "in the true Christian poet –escribiría, finalmente, en "Poetry and Contemplation: a Reappraisal"(1958)– we find it hard to distinguish between the inspiration of the

---

<sup>45</sup>Mary J. Baird, "Blake, Hopkins and Thomas Merton", *The Catholic World*, 183, April 1956, p.23.

<sup>46</sup>Thomas Merton, "Notes on Sacred and Profane Art", *Jubilee* 4, November 1956, pp.24.

<sup>47</sup>Cit. por Robert E. Daggy, "Thomas Merton's Critique of Language" en *The Merton Seasonal: A Quarterly Review*, Vol.27, No.1, Spring 2002, p.15.

prophet and mystic and the purely poetic enthusiasm of great artistic genius.”<sup>48</sup> Años más tarde, en las clases que impartió en Getsemaní a los novicios durante la década de los sesenta, Merton se haría eco de aquella afirmación de Kierkegaard acerca de la afinidad entre poesía y religión: “Poetic experience is analogous to religious experience. Through lack of understanding of how you connect with reality artistically and poetically, we tend to miss a great deal in our spiritual life”.<sup>49</sup> Merton llega a considerar la experiencia poética como un gran beneficio para la vida contemplativa e invita a sus oyentes a penetrar la realidad poéticamente: eso que Rainer Maria Rilke definió en alemán como “einsehen”, mirar dentro, conectar con el ser íntimo de lo creado, en definitiva, llegar a poseer una visión religiosa de la realidad, o aquello que los Padres griegos denominaban “contemplación natural”<sup>50</sup> y que el maestro de Getsemaní describió como “a kind of intuitive perception of God as He is reflected in His creation.”<sup>51</sup>

## **1.2. Poesía y creación: Puro amanecer de la palabra**

Merton se acerca al misterio de la creación como epifanía de lo sagrado: “The beauty of all creation is a reflection of Sophia living and hidden in creation.”<sup>52</sup> “Everything that is, is holy (...) Each particular being, in its individuality, its concrete nature and entity, ... gives glory to God by being precisely what He wants it to be here and now... Their inscape is their sanctity. It is the imprint of His wisdom and His reality in them.”<sup>53</sup> Esta

---

<sup>48</sup>Thomas Merton, “Poetry and Contemplation: A Reappraisal”, en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.344. Como ejemplos de verdaderos poetas cristianos cita a Dante, San Juan de la Cruz, San Francisco, Jacopone da Todi, Hopkins, y Paul Claudel.

<sup>49</sup>Transcripción de la grabación “Poetry and Religious Experience” (Archivos del TMSC-Bellarmino College)

<sup>50</sup>Grabación “Natural Contemplation”, Credence Cassettes, P.O.Box 414291, Kansas City, MO 64141-4291.

<sup>51</sup>Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, Great Britain, Burn & Oates, 1994, p.27.

<sup>52</sup>*Witness to Freedom: The Letters of Thomas Merton in Times of Crisis*, Harcourt Brace & Co., 1995, pp.4-5.

<sup>53</sup>Thomas Merton, *New Seeds of Contemplation*, New York, New Directions, 1972, pp. 21; 30.

visión del mundo creado guarda perfecta consonancia con la de Gerard Manley Hopkins es muy próxima a la de Duns Scotus, de connotaciones claramente cristianas. Basta con recordar el inicio del evangelio de San Juan en el que se nos dice que el universo se asemeja a una ventana a través de la cual brilla la luz del Logos, la Palabra gracias a la cual todo fue y es creado.<sup>54</sup>

Al igual que en el texto joánico, Merton encuentra una conexión intrínseca entre la creación como proceso de revelación de la Palabra y la Encarnación como culminación de ese proceso de desvelamiento y manifestación de Dios. En *Conjectures of a Guilty Bystander*, el monje reflexiona acerca del relato bíblico de la Creación y se detiene concretamente en la teología de Santo Tomás de Aquino, autor que siempre admiró: “The doctrine of creation as we have it in the Bible and as it has been developed in Christian theology (particularly in St. Thomas) starts not from a question about being but from a direct intuition of the act of being.”<sup>55</sup> La creación es percibida como un *faciendum*, un irse haciendo, y el hombre como aquel que participa en ese acto puro de “estar siéndose” de Dios, el *ens en se* del que todo lo demás participa y es reflejo.<sup>56</sup>

Del mismo modo, en su libro *Love and Living* Merton concibe la creatividad humana como “a prolongation of the creative work of God.”<sup>57</sup> No se trata de un acto de afirmación de la identidad del artista, de su fama o prestigio, sino que por el contrario, implica una conciencia y la plena aceptación de la voluntad divina. Frente a una capacidad creativa considerada como instrumento de progreso técnico, poder de dominio y control sobre la naturaleza y otros seres humanos, o afirmación de una falsa libertad y una espúrea autonomía, Merton define “la creatividad monástica” como un abandonarse al amor de Dios: “True monasticism is nothing if not creative because it

---

<sup>54</sup>v. *Jn.*, I, 1-3.

<sup>55</sup>Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, New York, Doubleday and Co., 1966, p.200.

<sup>56</sup>Merton se interesó vivamente por la filosofía del “ens en se” de Etienne Gilson, en su obra *The Spirit of Medieval Philosophy*, a la cual se acercó en Febrero de 1937 como él mismo relata en su autobiografía (v. Thomas Merton, *The Seven Storey Mountains*, op.cit., pp.171-174).

<sup>57</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, New York, Bantam Books, 1980, pp.177-178.

seeks to lose itself in union with God and so to find a totally new way of being in the world.”<sup>58</sup>

El monje reconocerá en su quehacer poético una profunda significación religiosa: la redención y recreación del mundo. La vocación de todo cristiano, artista o no, –escribirá en su ensayo de 1960 “Theology of Creativity”– es la de participar en la tarea de redimir su tiempo, de renovar la faz de la tierra: “Every Christian has his own creative work to do, his own part in the mystery of the ‘new creation’.”<sup>59</sup> Su teología de la creatividad no está, por tanto, reservada a una élite de talentos artísticos sino que se alza como una afirmación del valor infinito de cada persona en la dinámica vital de la creación entera. Todos, según Merton, estamos llamados a ser, de manera absolutamente personal y única, místicos, santos, y por tanto, creadores.

En este ensayo de madurez, Merton reflexionó de forma extensa sobre los conceptos de creación y creatividad. Comienza criticando nociones superficiales de creatividad entendida en términos de actividad frenética, productividad, logro personal del artista, o conformidad con la historia según es interpretada por la autoridad social o política. Frente a estas concepciones distorsionadas, e inspirado por el magisterio de cuatro pensadores contemporáneos, Paul Tillich, D. T. Suzuki,<sup>60</sup> Ananda Coomaraswamy, y Jacques Maritain (cuya visión de la creatividad se inspira en una dimensión espiritual del ser humano y del mundo), Merton elabora una teología en la que enfatiza la colaboración con Dios en el proceso creativo y pone en tela de juicio la intención banal

---

<sup>58</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, New York, Image Books, 1973, pp. 22-23.

<sup>59</sup>Thomas Merton, “The Catholic and Creativity: Theology of Creativity”, en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.370.

<sup>60</sup>Merton mantuvo una prolongada correspondencia con este gran maestro Zen que tanto propició la paz y el diálogo entre Oriente y Occidente y tuvo incluso la ocasión de conocerle cuando éste viajó a Nueva York en 1964. Según relata en esta obra, el encuentro con Dr. Suzuki fue una auténtica lección de humanidad. Reconoció en él a un hombre que, siendo nadie, era cualquiera: “He seemed to me to embody all the indefinable qualities of the “Superior Man” of the Asian, Taoist, Confucian and Buddhist traditions. Or rather in meeting him one seemed to meet that “True Man of No Title” that Chuang Tzu and the Zen Masters speak of.” (Thomas Merton, *Zen and the Birds of Appetite*, New York, New Directions, 1968, pp.60-61).

del creador autosuficiente convertido casi en un chamán, en un héroe, cuya obra no puede dejar de ser una manipulación “mágica”, “absurda” y “servil” de la realidad.

Como poeta cristiano, para Merton no existe creación auténtica que no implique una co-participación en la tarea creadora divina: “all time and all history –explica– are a continued, uninterrupted creative act, a stupendous, ineffable mystery in which God has signified his will to associate man with himself in the work of creation.”<sup>61</sup> Esto a su vez comporta una muerte al ego, al yo individual: “creativity becomes possible insofar as man can forget his limitations and his selfhood and lose himself in abandonment to the immense creative power of a love too great to be seen or comprehended.” Influido por la comprensión del maestro zen D. T. Suzuki de la obra de arte como expresión no del “self” sino del “vacío”, de “suchness”, el maestro de Getsemaní afirma que sólo cuando el hombre se despoja de sí, es habitado por el Logos, por la Palabra; y es entonces cuando puede recuperar su verdadera identidad a imagen y semejanza de Dios

Un año más tarde, en su libro *The New Man* publicado en 1961, vuelve a incidir sobre este enigma del don de la palabra creadora que se le concede al ser humano. Inspirándose en el relato bíblico del Génesis, en el que, como ha señalado Northrop Frye “the forms are *spoken* into existence”<sup>62</sup>, escribe:

God initiates Adam into the very mystery of creative action. But how? Not by doing violence to his human nature, intelligence and freedom and using him as an agent in drawing something out of nothing. On the contrary, Adam’s function is to look at creation, recognize it, and thus give it a new and spiritual existence within himself. He imitates and reproduces the creative action of God first of all by repeating, within the silence of his own intelligence, the creative word by which God made each living thing. The most interesting point in the story is the

---

<sup>61</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.369.

<sup>62</sup>Northrop Frye, *The Great Code: the Bible and Literature*, Great Britain, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1982, p.106.

freedom left to Adam in this work of 'creation'. The name is decided, chosen, not by God but by Adam.<sup>63</sup>

Tal es la razón que nos obliga a permanecer en vigilancia constante. No importa si esta conlleva extrañeza o desconcierto. Merton compara al poeta con un nuevo Adán que concede nombres a las cosas, que retoma “la palabra sin tiempo” de la que habla Aristóteles (*Poética* XX, 1457). Un nombrar que nace de un *contemplare* y que nos remite a un *templum* instaurador de nuevos espacios y de nuevas formas hasta entonces desconocidas del ser. Brent Short señala con acierto: “Merton’s Adam’s, who was placed in the midst of the garden in the center of an untainted symbolic and imaginative celebration, was not only a thinker but a seer who peered into the deep things of God, giving utterances to what he saw and experienced.”<sup>64</sup> Intérprete de los vuelos del espíritu en su poema “Stranger”, el alma del poeta se identifica con un pájaro que en el acto de mirar recrea el mundo en su permanente fluir:

When no one listens  
To the quiet trees  
When no one notices  
The sun in the pool

When no one feels  
The first drop of rain

---

<sup>63</sup>Thomas Merton, *The New Man*, New York, The Noonday Press, 1990, p.83. Un poeta que influyó decisivamente en el desarrollo de la teología de la creatividad mertoniana fue el escritor escocés Edwin Muir (1887-1959). En ambos autores, la tarea de nombrar adquiere una dimensión metafísica de recreación y celebración del mundo a través del símbolo: “Muir is one of those who intuitively realize that the giving of names is a primordial metaphysical act of the human intelligence –the Edenic office of the poet who follows Adam and reverifies the names given to creatures by his first father.” (Thomas Merton, “The True Legendary Sound: The Poetry and Criticism of Edwin Muir”, en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.30). El poeta nombra, y al nombrar, revela, otorga sentido, a la vez que dignifica las cosas: “Que vuestro espíritu y vuestra virtud sirva al sentido de la tierra, hermanos míos: y ¡que el valor de todas las cosas sea puesto de nuevo por vosotros! ¡Por eso debéis ser luchadores! ¡Por eso debéis ser creadores”, invocaba el gran Nietzsche (Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratrustra*, Madrid, Biblioteca Edaf 14, 1976, p.75). El hombre mismo, al dibujar su propio proyecto vital, se convierte él mismo en obra de arte.

<sup>64</sup>Brent Short, “The Hidden Paradise: Thomas Merton and the Wisdom of Genesis”, *The Merton Seasonal*, Vol.20, No.1, Winter 1995, p.12

Or sees the last star (...)

One bird sits still  
Watching the work of God  
One turning leaf  
Two falling blossoms  
Ten circles upon the pond<sup>65</sup>

Criatura hecha a imagen y semejanza de Dios, ahora el poeta crea imaginando, alumbra. Su mirada contemplativa, plural y abierta, totalizadora como la luz, inaugura el mundo a cada instante. Bajo ella, lo cotidiano adquiere una nueva dimensión, casi sagrada. La atención, la escucha en y desde el silencio se detiene en lo más sencillo pero, no por ello, menos sublime: “one turning leaf, two falling blossoms, ten circles upon the pond.”

Es así que la verdadera poesía significará para Merton siempre un nuevo comienzo, *poesis*, acción creadora:

All really valid poetry (poetry that is fully alive and asserts its reality by its power to generate imaginative life) is a kind of recovery of paradise (...) Here, the world gets another chance. Here man, here the reader discovers himself getting another start in life, in hope, in imagination, and why? Hard to say, but probably because the language itself is getting another chance, through the innocence, the teaching, the good faith, the honest senses of the workman poet...<sup>66</sup>

De este fragmento de su ensayo “Louis Zukofsky: the Paradise Ear” (1967), se desprende la intuición profunda de que la creación poética, en tanto acto creador, suele dispensar más vida que la propia vida, y la sospecha de que el amor y la vida, aunque dados, no se hallan acabados pues hay que crearlos y recrearlos. En la poesía –afirma

---

<sup>65</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.289-290.

<sup>66</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.128.



Merton– “the world gets another chance”, porque hay mil veredas por las que todavía no ha caminado nadie. En otras palabras, la vida se nos aparece como posibilidad, esperanza de lo Otro, imaginación, sueño. Quizás, porque en la experiencia poética el lenguaje se transfigura, no divide sino une; es símbolo, no definición, no limitación: “the language itself is getting another chance, through the innocence”.

“Inocencia” es una categoría religiosa axial para comprender qué entendía Thomas Merton por poesía. La mirada del auténtico poeta ha de ser, en su opinión, una mirada virgen, inocente, no contaminada, desnuda, pues, como ya hemos apuntado, únicamente desde el vacío y la transparencia –lograda a través de un camino de desaprendizaje o interiorización profunda– puede la realidad mostrárenos en su particular epifanía<sup>67</sup>: “it is the renunciation of our false self, the emptying of self in the likeness of Christ, that brings us to the threshold of that true creativity in which God himself, the creator, works in and through us.”<sup>68</sup>

La nostalgia de Dios ofrece a Merton a una necesidad de explicarse el mundo desde una situación absolutamente nueva y vigorosa. Con mayor energía siente la grandeza espiritual que conforma el universo. En este sentido, su poesía se torna instrumento de salvación, un rostro *absconditum* en perpetua búsqueda de la palabra que se afirma y concluye en cada momento, en cada instante.

---

<sup>67</sup>Como tendremos ocasión de comentar a lo largo de esta investigación, inocencia en Merton es sinónimo de ausencia de ego, es decir, de ideas preconcebidas. Es un despojamiento y una transformación profunda de todo el ser. En este sentido, el monje coincide con las ideas expresadas por Jacques Maritain acerca del verdadero poeta: “the ego of the man has disappeared in the creative Self of the poet. Theological faith itself, the most sacred belief, has entered the work through the instrumentality of creative emotion and poetic knowledge and passed through the lake of disinterestedness and of creative innocence.” (Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Pantheon, 1953, p.379). Es, además, la misma “inocencia” que Blake contraponía en sus canciones a la “experiencia”. La del niño abierto capaz de decir, con todo su ser, “Abba”, llamando, reconociendo, y respondiendo a su filiación divina. La misma a la que se refiere. Nietzsche cuando escribe sobre las tres metamorfosis del espíritu humano de camello en león, de león en niño: “Inocencia es el niño y olvido, un comenzar de nuevo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir-sí. Si, para el juego del crear, hermanos míos, se necesita un santo decir-sí: el espíritu quiere sólo su voluntad, gana su mundo el que lo perdió.” (Friedrich Nietzsche, *Así hablada Zarathustra*, Madrid, Biblioteca Edaf 14, 1976, p.32).

<sup>68</sup>Thomas Merton, “Theology of Creativity”, art.cit., p.370.

¿Cómo perseverar en ese lenguaje? El poeta apunta al carácter fundamental de la escucha, un problema real en nuestra civilización donde prima la visión y el mundo es imagen. Sabe que al Padre no se le puede ver: vemos al Hijo, escuchamos al Padre. No podemos ver a Dios Padre, que Milton describe en su libro III de *Paradise Lost* como “luminosa efusión de una luminosa esencia increada”<sup>69</sup>, porque su luz es tan intensa que cegaría nuestra vida terrenal. Nosotros no vemos porque, si viéramos, no preguntaríamos. El ser que interroga, el ser que pregunta, éste es el ser en escucha. La visión sólo llega a lo último, como conclusión, se aplaza, está justamente en esa dimensión del aplazamiento más radical.

En *The Strange Islands*, primer volumen de poemas que Merton escribe singularmente tras haber superado su conflicto entre sus dos facetas de escritor y contemplativo, el poeta se vuelve escucha, acoge callando: “be still/ listen to the stones of the wall, be silent, they try to speak your Name”, escribe en “In Silence.”<sup>70</sup> Y en “Elias- Variation on a Theme” conviene en subrayar una vez más: “O listen, Elias/ where the bird abides/ and sings alone (...) Listen to his Word”.<sup>71</sup> El monje nos convoca a estar siempre en reverente vigilia para recibir las palabras que representen un conocimiento nuevo, una cualidad sensitiva diferente, no sin antes advertir que es el silencio condición *sine qua non* para este encuentro: el gran silencio solar, el silencio de Todo, el silencio de Dios. Habitando este silencio, el ser se le da, se le otorga la vida.

En el ensayo “Symbolism: Communication or Communion” perteneciente a su libro *Love and Living* (1979), Merton enfatiza la importancia de la palabra poética, del símbolo, como vehículo de unión con lo que realmente es:

A true symbol points to the very heart of being (...) The symbol awakens awareness, or restores it. Therefore, it aims not at communication but at communion. Communion is the awareness of participation in an ontological

---

<sup>69</sup>John Milton, *Paradise Lost: A Poem in Twelve Books*, Madrid, Promoción y Ediciones, 1985, p.151.

<sup>70</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p. 280.

<sup>71</sup>Ibíd., p.240.

or religious reality: in the mystery of being, of human love, of redemptive mystery, of contemplative truth.<sup>72</sup>

El poeta resalta el valor trascendente del símbolo, su poder para despertar y movilizar las energías vitales y de espiritualidad y para evocar una conciencia más profunda del significado último de la vida, a la vez que conecta al hombre con su ser verdadero: “the vital role of the symbol is (...) to express and encourage man’s acceptance of his own center, his own ontological roots in a mystery of being that transcends his individual ego.”<sup>73</sup> No obstante, se va a lamentar al mismo tiempo de la degradación y desacralización del símbolo en la sociedad científica y tecnológica, de su sometimiento a un discurso de signos y cifras cuya única función es la de identificar hechos y transmitir información, y lo que es más grave, del deterioro de la capacidad del hombre moderno para responder al lenguaje simbólico, algo que considera como síntoma alarmante de decadencia espiritual y alienación: “when man is reduced to his empirical self and confined within its limits, he is, so to speak, cut off from his own roots, condemned to... a wilderness of externals... where there can be no living symbols”.<sup>74</sup> Ya en un ensayo previo, “War and the Crisis of Language”, Merton se había preocupado por la supervivencia del símbolo en un mundo donde el lenguaje propagandístico, la jerga de los políticos, e incluso el lenguaje religioso, se había erigido en una especie de dictadura totalitaria capaz de desafiar cualquier vislumbre de contradicción o disentimiento, “a language of double talk, tautology, ambiguous cliché, self-righteous and doctrinaire pomposity, and pseudoscientific jargon that mask a total callousness and moral insensitivity, indeed a basic contempt for man.”<sup>75</sup>

Ante el predominio de un discurso desarraigado del ser, Merton hace un llamamiento a los artistas y poetas (“the ones most aware of the disastrous situation (and)for that very reason the closest to despair”) para que restauren la vitalidad espiritual y creativa de una

---

<sup>72</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.59.

<sup>73</sup>Ibíd., p.57.

<sup>74</sup>Ibíd., p.57.

<sup>75</sup>Thomas Merton, *The Non-Violent Alternative*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1987, p.246.

sabiduría simbólica y rechacen toda complicidad con la lógica y el lenguaje opresivo y proteico del poder: “One thing is certain” –concluye– : “if the contemplative... and the poet... forsake that wisdom and join in the triumphant, empty-headed crowing of advertising men and engineers of opinion, then there is nothing left in store for us but total madness.”<sup>76</sup>

### **1.3. Poesía y crítica: muerte del símbolo y alienación humana.**

Podría pensarse, no obstante, que hay una cierta contradicción entre la exhortación que hace Merton a los poetas en su ensayo “Symbolism: Communication or Communion?” y su propia práctica poética según evidencian las composiciones de su última etapa, comenzando con *Original Child Bomb* (1962) y culminando en 1968 con *Cables to the Ace* y *The Geography of Lograire*, libros en los que, como estudiaremos, Merton prescinde del simbolismo de la poesía tradicional y se decanta por el uso de signos indicativos absolutamente antipoéticos que rompen todo esquema establecido de verdad poética. Sin embargo, no existe tal paradoja, pues al imitar el lenguaje alienante de los medios de comunicación y de los “ingenieros de opinión”, no está haciendo otra cosa más que declarar la guerra a las formas deshumanizadoras del discurso contemporáneo, convirtiéndose su escritura en acción, no mimética o mecánica, sino crítica. Podría incluso sugerirse que es esta función metalingüística la que otorga a estos poemas una relevancia sin parangón.

No obstante, en el tratamiento que hace Merton del tema fundamental del lenguaje al final de su vida sigue observándose esa dicotomía recurrente en él, y nunca salvada o superada del todo, entre sus dos vocaciones, contemplativa y creativa. Si como sacerdote o director espiritual seguía todavía concibiendo al poeta como un profeta que denuncia “las fuerzas coercivas o seductoras”<sup>77</sup> de la sociedad secular y restaura “una

---

<sup>76</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.69.

<sup>77</sup>“Answers on Art and Freedom”, en Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, New York, New Directions, 1966, p.170.

visión espiritual de la realidad y del futuro”<sup>78</sup>, en cambio en su faceta de artista-poeta se interesó más por la parodia que por la profecía. Contempló la degradación del simbolismo en la sociedad tecnológica como una apertura a nuevas posibilidades para una poética innovativa que David Cooper ha definido de forma lúcida como “a radically experimental, postmodern antipoetry notable for its lack of moral fervor or prophetic inspiration, a poetry that does not resist ‘the mystifications of bureaucracy, commerce and the police state’ but rather submits to such mystifications.”<sup>79</sup>

A diferencia del Merton-monje, ahora el poeta no busca evasiones sino que reconoce un *ethos* caracterizado por el absurdo, el totalitarismo o el pensamiento único y busca encontrar una estética apropiada a su tiempo. Por ello comienza a experimentar con un tipo de poesía que –como él mismo anota en una reseña al libro de Roland Barthes “Writing Degree Zero”- “reminds the reader not to get lost...in false complicities with the message or the emotion, not to get swept away by illusions of inner meaning, a slice of life, a cosmic celebration, or an escathological vision.”<sup>80</sup>

En contraste con muchas de las composiciones de sus primeras etapas poéticas, sus nuevos poemas o antipoemas no conducen al lector a una comunión con las fuentes de la creatividad, el amor, o la verdad contemplativa que Merton había ensalzado en “Symbolism: Communication or Communion” sino que se reducen a ser “a deliberate feedback of cliché, a further referential meaning, alluding, by its tone, banality, etc., to a customary and abused context, that of an impoverished and routine sensibility, and of the ‘mass-mind.’”<sup>81</sup> En una cultura de masas que ha perdido toda capacidad de escucha poética, lo único que le queda al antipoeta por hacer es abandonar cualquier intento de ser creativo u original y reproducir la gran cantidad de sinsentidos que se escuchan en una sociedad uniformada como la que Herbert Marcuse retrata en *One Dimensional Man*:

---

<sup>78</sup>“Message to Poets”, *ibíd.*, p.158.

<sup>79</sup>David Cooper, *Thomas Merton’s Art of Denial*, *op.cit.*, p.259.

<sup>80</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, *op.cit.*, p.142.

<sup>81</sup>*The Asian Journal of Thomas Merton*, *op.cit.*, p.286.

Marcuse has shown how mass-culture tends to be anticulture, to stifle creative work by the sheer volume of what is “produced”, or reproduced. In which case, poetry, for example, must start with an awareness of this contradiction and *use* it—as antipoetry—which freely draws on the material of superabundant nonsense at its disposal. One no longer has to parody; it is enough to quote—and feed back quotations into the mass consumption of pseudo-culture.<sup>82</sup>

En su análisis constata que el arte ha cesado de ser creación para convertirse en mera repetición o consumo. La cultura ya no es instrumento de penetración en la realidad ni medio para descubrir nada que sea verdadero. Por el contrario, ha pasado a convertirse en obstáculo para la revelación de formas superiores de vida y de conciencia artística. Influido por su amigo de universidad, Robert Lax, y por el poeta chileno Nicanor Parra<sup>83</sup>, es consciente de que la misión esencial del poeta ha de ser la de poner en evidencia esa contradicción y dirigir un ataque contra el engaño común al que los hábitos mentales y lingüísticos nos someten.

En resumen, la obra poética de Merton evoluciona desde una actitud de proselitismo reaccionario y una defensa a ultranza de la pureza de visión y la simplicidad sin ego del arte de la gran era cristiana y del monasticismo medieval (que, como vimos, desarrolló en él a su vez una sensibilidad antiseccular y una apreciación del mundo como algo impuro) hacia una postura de crítico social de mente abierta que rompe la concha de su vieja misantropía, acepta su compromiso artístico y literario y se convierte en testigo profético de la alienación de su tiempo. El monje se va a cuestionar la viabilidad de un arte sagrado al servicio de la fe cristiana en un siglo profano cuya cultura tiende cada vez más a la progresiva secularización, y se va a percatar finalmente de que el arte y la poesía tienen que responder a su tiempo, no pueden ignorarlo: “we have to be men of

---

<sup>82</sup>Ibíd., p.118.

<sup>83</sup>Merton mantuvo una buena amistad y una fructífera correspondencia con el poeta chileno Nicanor Parra al que describe como “one of the best South American poets, a no-nonsense antipoet, with a deep sense of the futility and corruption of social life”. Parra escribió antipoemas algunos de los cuales fueron traducidos por Merton al inglés. En uno de ellos se pregunta por la definición de antipoeta, definición que deja abierta: “What is an antipoet? A general who does not trust even himself? A priest who does not believe in everything? A dancer on the verge of an abyss? A poet that sleeps on a chair? (Nicanor Parra, *Antipoems*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p.13).

our time” escribe en las notas de una charla a sus novicios fechada en 1964.<sup>84</sup> Sus escritos en prosa de los años 60 y su producción poética del mismo periodo no están sometidos a ningún fin litúrgico o de adoración, a ningún patrón convencional de representación religiosa, sino que por el contrario, se tiñen de un carácter marcadamente iconoclasta: “I think it should be the job of the monk to do this kind of iconoclastic criticism, (...) and to be effectively iconoclastic in the modern world.”<sup>85</sup>

Desde ahí, es decir, desde la pregunta y la negación, sostiene Cooper que Merton abandona, su imagen de asceta medieval, algo que le hacía desprestigiar su propio siglo, y se convierte en un intelectual post-moderno capaz de celebrar, entre otras cosas, el humanismo solemne de Boris Pasternak o la filosofía agnóstica del absurdo propugnada por Camus<sup>86</sup>. En su ensayo “Is the World a Problem?”, incluido en *Contemplation in a World of Action* (1971), se va a describir a sí mismo como “a laicised and deinstitutionalized...anti-ascetic humanist”,<sup>87</sup> muy distinto del contemplativo que niega el mundo y se refugia en un monasterio “heading for the woods with Thoreau in one pocket, John of the Cross in another, and holding the Bible open at the Apocalypse.”<sup>88</sup> Su poesía, sin dejar de apreciar “that kind of ‘contemplation’ which looks into the ground of one’s being, the Renish tradition, St. John of the Cross, etc...”,<sup>89</sup> se abre a una contemplación que se torna comunión y compromiso, y que no vuelve la espalda, por ejemplo, a los horrores acaecidos en Auschwitz o a la guerra del Vietnam. “To choose the world (...) is first of all and acceptance of a task and vocation in the world, in

---

<sup>84</sup>“New Notes on Art”, Novitiate Conference, Summer 1964. (Archivos del TMSC, Bellarmine College).

<sup>85</sup>Carta de Thomas Merton a Rosemary Ruether fechada el 19 de Marzo de 1967 (TMSC)

<sup>86</sup>David Cooper, *Thomas Merton’s Art of Denial*, op.cit., p.97.

<sup>87</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, op.cit., p.70.

<sup>88</sup>Ibíd., p.159.

<sup>89</sup>Thomas Merton, *Seeds of Destruction*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1980, p.32.

history, in time”<sup>90</sup> afirma reconociendo que pretender escapar del mundo refugiándose en un monasterio era una ficción demasiado limitadora y en cierto sentido ilusoria.<sup>91</sup>

Ciertamente, en una sociedad amenazada por el racismo, en la que se almacenan armas de destrucción masiva, gobernada por la paranoia de la mentalidad de la Guerra Fría; en un mundo enfermo de alienación y temores, la voz oficial del silencio trapense no bastaba. Por esta razón, y como ya apuntamos al inicio de este capítulo, en la década de los sesenta, tanto en el campo de la prosa (con la publicación de libros como *Disputed Questions, Seeds of Destruction, Conjectures of a Guilty Bystander*<sup>92</sup>, *Raids on the Unspeakable*) como en el de la poesía (con la aparición de *Original Child Bomb, Emblems of a Season of Fury, Cables to the Ace* y *The Geography of Lograire*) Merton desarrollará una nueva voz comprometida con los problemas intelectuales, morales, políticos, y sociales que confrontaba la persona moderna y a los que respondió con un profundo humanismo, (no sin la censura de sus superiores, quienes le increpaban a que dejase de escribir sobre temas políticos por considerar que un contemplativo no tenía por qué involucrarse y discutir sobre asuntos como la guerra o los refugios antiatómicos, pues esto no era de su competencia.)<sup>93</sup> Es la voz de un hombre capaz de trascender su propia cultura, estudiando culturas orientales y escribiendo libros como *Mystics and Zen Masters, Zen and the Birds of Appetite*, y ensayos sobre los Cultos Cargo y la cultura nativa americana que serían posteriormente recogidos en *Ishi Means*

---

<sup>90</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, op.cit., pp.164-165.

<sup>91</sup>“Not that I question the reality of my vocation, or of my monastic life: but the conception of ‘separation from the world’ that we have in the monastery too easily presents itself as a complete illusion: the illusion that by making vows we become a different species of being, pseudoangels, ‘spiritual men’, men of interior life.” (Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., pp.140-141).

<sup>92</sup>Este diario de los años sesenta anticipa muchos de los temas que irían apareciendo en escena durante toda la década turbulenta que se avecinaba, todos ellos “concerns appropriate to an age of transition and crisis” (Ibíd., p.vi): racismo, luchas de poder, desastres causados por el progreso tecnológico, presencia de la pobreza en medio de la abundancia, el crudo materialismo de la vida contemporánea americana, fanatismos ideológicos, oportunismo político, el empobrecimiento de la razón moral y la consecuente degradación del lenguaje, y por último la inacción social cristiana.

<sup>93</sup>“I have been told I am destroying the image of the contemplative vocation, when I write about peace...In a word, it is all right for the monk to break his ass putting out packages of cheese...for the old monastery, but as to doing anything that is really fruitful...that is another matter altogether” (to Daniel Berrigan, 25 de Junio de 1963, Archivos del TMS de Bellarmine College). Merton llega a considerar la escritura de crítica social como verdadera fuente de acción arraigada en la contemplación.



**Man.** Es la voz de un adulto integrado que acoge a la humanidad entera y vela por la paz del mundo: baste con recordar el sentimiento de Merton hacia los negros americanos en *Seeds of Destruction*, su preocupación por la situación difícil de los vietnamitas en “Nhat Hanh Is my Brother”, y su contribución a la no-violencia en obras como *Gandhi on Non-Violence, Peace in the Post-Christian Era*, o *Faith and Violence*. Es, en definitiva, la voz de un hombre libre que al final de su vida se convertiría en un ermitaño humanista,<sup>94</sup> activista, una especie de anarquista cristiano entregado a un diálogo auténtico con los sucesos de su tiempo, pues como confesó a Dorothy Day<sup>95</sup> en una carta de 1961: “I don’t feel, that I can in conscience, at a time like this, go on writing just about things like meditation, though that has its point. I think I have to face the big issues, the life-and death issues.”<sup>96</sup>

Al igual que en sus escritos en prosa, a partir de 1957, con la publicación del poemario *The Strange Islands* nos hallamos ante un monje-poeta que anhela liberarse de la ficción de una existencia santa separada del resto del mundo (“the trap set by my own lie to myself”<sup>97</sup>) y que por fin se decide a hablar ya sin miedos: “Will I yet be redeemed, and will I break silence after all with such a cry as I have always been afraid of?”<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup>En una carta a Rosemary Ruether del 19 de Marzo de 1967 Merton explica de forma clara y simple qué significa para él ser ermitaño: “being a hermit (means to) me being nothing but man, or nothing but a mere man reduced to this simple condition as man, that is to say as non-monk” (Archivos del TMS, Bellarmine College). El poeta abandona su imagen de monje para convertirse en un hombre libre de toda definición, y por tanto más humano, más hermano del resto de los hombres.

<sup>95</sup>Una de las personas más influyentes en la historia del catolicismo americano, periodista, ensayista y fundadora junto con Peter Maurin del movimiento conocido como “Catholic Worker”. Ejerció un papel profético en la iglesia de EEUU y combinó una posición radical en lo referente a problemas sociales con una actitud conservadora ante la teología de la Iglesia y los sacramentos. Se preocupó siempre por los pobres y más necesitados y se comprometió con los movimientos a favor de la no violencia y el pacifismo. Todo ello la convirtió en fuente de inspiración para mucha gente, entre ellos Merton. Parte de la correspondencia que mantuvo Merton con ella se encuentra recogida en *The Hidden Ground of Love*, op. cit., pp.135-154.

<sup>96</sup>Carta de Thomas Merton a Dorothy Day, 23 de Agosto de 1961, en *The Hidden Ground of Love*, op.cit., p.140.

<sup>97</sup>“Whether There is Enjoyment in Bitterness”, *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.231).

<sup>98</sup>Citado por Patrick F.O’Connell, “Sunken Islands: Two and One-Fifth Unpublished Merton Poems”, *The Merton Seasonal*, 12, No. 2 (Spring, 1987), pp.6-7. El autor de este ensayo encontró el poema en los archivos Curtis Brown en la Biblioteca Friedsan de la Universidad de St. Bonaventure, donde, como apuntamos, Merton ejerció la docencia.

escribe en “The Sting of Conscience”, composición de la misma época que el resto de los poemas de *The Strange Islands* que fue censurada y no salió a la luz hasta 1987, pero que ilustra de forma espléndida, como veremos, la transición desde una poesía temprana caracterizada por temas monolíticos, de escaso compromiso social, a otra poesía preocupada por los aspectos existenciales y concretos del ser humano. La crisis vocacional reflejada en el poema, su incertidumbre, y una serie de dudas respecto a sí mismo y su vida monástica que le llevan a considerarla como un “fake mysticism”<sup>99</sup> contrastan radicalmente con el triunfalismo de su primera poesía y le sitúan en el umbral de un cambio significativo, si bien doloroso, que culminaría con su retiro a una ermita, lejos de toda institución que intentase acallar su voz crítica.

Así, los nuevos volúmenes de poesía aparecidos con posterioridad a 1957 serán expresión de una tentativa de escritura nueva, comprometida con los asuntos contemporáneos (racismo, guerras, tecnologías de destrucción de masas, abusos del poder y la autoridad). Si bien algunos de sus versos siguen inspirándose en modelos litúrgicos, muchos de sus “antipoemas” apuntarán hacia una deconstrucción o disolución lingüística y cultural, para, a partir de ahí, construir nuevos espacios, desde donde vislumbrar el último sentido de su existencia, más allá, pero también en medio de, todo absurdo y sinsentido.

---

<sup>99</sup>Carta de Thomas Merton a Ernesto Cardenal, 17 de Agosto de 1959 (Archivos del Thomas Merton Center, Bellarmine College).

## **2. INFLUENCIAS ESPIRITUALES, LITERARIAS Y CRÍTICAS EN LA POESÍA DE THOMAS MERTON.**

Una vez introducida brevemente la concepción poética mertoniana en tres núcleos centrales, la contemplación, la creación y la crítica, se hace necesario presentar de forma sucinta las principales influencias religiosas, literarias y críticas que inspiraron su obra en verso, antes de pasar al estudio concreto de sus libros de poemas.

### **2.1. Thomas Merton, poeta católico: Filiación poético-profética con la tradición monacal cristiana.**

Thomas Merton fue, ante todo, un poeta cristiano. Como monje trapense de la Abadía de Getsemaní (Kentucky), la poesía de Merton nace dentro de una comunidad fiel a la Regla de San Benito, o “Regula Sancta” dictada por San Benito de Aniano durante el siglo VI con vistas a llevar a cabo una reforma monástica.<sup>1</sup> Esta regla comienza con una invocación del monje benedictino: “Obsculta, o filii” (RB Pról. 1), “escucha, oh, hijo” que evocan esas otras palabras de Isaías: “Prestad oído y venid a mí; escuchad y vivirá vuestra alma” (*Is.*, 55,3). La escucha de la Palabra en el silencio, es, junto con la *lectio divina*, la oración silenciosa y la celebración (canto y alabanza), el centro sobre el que gira toda la vida monástica cisterciense, y por ende, la creatividad de Thomas Merton.

Por otro lado, la “Regula Monasteriorum” exige seguir a Cristo con total entrega y venerarle: “nada absolutamente anteponer al amor de Cristo” (RB 72, 11). Es en la Palabra de Dios que crea todas las cosas, en el Hijo de Dios que es su Sabiduría, donde Thomas Merton -poeta cristiano- encuentra no sólo su ejemplo vivo sino la fuente misma

---

<sup>1</sup>La Regla de San Benito aparece en un período crucial y difícil en la historia de Europa caracterizado por el derrumbamiento del Imperio Romano y el avance de los pueblos bárbaros. El cristianismo tuvo que adaptarse a las nuevas necesidades de los tiempos por lo que la Regla de San Benito se gestó como una respuesta a una situación llamada al cambio y la transformación. Actualmente, gracias al Espíritu que renueva la letra y no la deja perecer, esta regla sigue conservando su mensaje tan vivo como el primer día (v. Dom Clemente Serna, “La Regla de San Benito: Un programa de vida de ayer y para hoy”, *Actas del I Congreso sobre Mística Cisterciense*, Avila, 9-12 de octubre 1998, ed. de Francisco R. de Pascual, OCSO, Crescenta Mateo, CCSB y Fernando Beltrán Llavador, Zamora, Ed. Monte Casino, 1999, pp.45-62).

de toda su creación<sup>2</sup>: “Christ, from my cradle, I had known You, everywhere,/ and even though I sinned, I walked in You, and knew/ you were my world/...you were my life and air” escribe en *A Man in a Divided Sea*.<sup>3</sup> Más aún, en toda su producción poética subyace la esperanza del nacimiento de Cristo en el corazón de una nueva humanidad transformada y unida en su amor.<sup>4</sup> En este sentido, es una poesía profundamente mística pues su anhelo íntimo es la fusión con el Amado: “Come down, come down Beloved/ and make the brazen waters burn beneath Thy feet” escribe en “Figures for an Apocalypse”<sup>5</sup>. Como tantos otros poetas contemplativos de todas las épocas, Merton aspira al matrimonio místico y utiliza toda una simbología vetero-testamentaria, con especial atención al simbolismo cósmico de los salmos y a la tradición de poesía mística amorosa iniciada en el *Cantar de los Cantares* en la que luego se inspirarían dos de los poetas que más le fascinaron: San Bernardo de Claraval<sup>6</sup> y San Juan de la Cruz.<sup>7</sup> Junto a

---

<sup>2</sup>v. Emilio del Río, *Antología de la poesía católica del siglo XX*, Madrid, ed. Vasallo, 1964, p.28.

<sup>3</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.104.

<sup>4</sup>Nótese que la Regla de San Benito da mucha importancia a la simplicidad y la unidad: unidad filial, unidad dentro de la comunidad y unión entre todos los hombres. En los monasterios benedictinos se cultiva el amor fraterno y la caridad recíproca, según lo predicó el propio Cristo.

<sup>5</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.135.

<sup>6</sup>Dentro de la tradición del monacato benedictino y de la literatura cisterciense, Merton se interesó vivamente por la vida y obra de San Bernardo de Claraval (1090-1153), maestro del amor divino. En ambos autores, experiencia interior y forma estética, mística y lenguaje formaron una unidad indisoluble. Junto a la oración contemplativa, se convirtieron en educadores de novicios y escritores ingeniosos, claros y críticos. Combinaron sus lecturas con viajes, predicación y trabajo y fueron ante todo servidores de Dios en la tarea de modelar y formar al hombre. Su apostolado fue una vocación carismática y se nutrió de gracias divinas como el conocimiento, la palabra y la profecía. Merton reconoció en San Bernardo un guía y maestro en el camino de la contemplación amorosa. Sobre este monje cisterciense del s.XII, escribió un libro, *The Last of the Fathers*, y tres ensayos recogidos en *Thomas Merton on St. Bernard*, en el que profundiza en sus textos latinos al mismo tiempo que nos ofrece una síntesis sencilla del pensamiento bernardiano: 1) “Action and Contemplation in St. Bernard” (Collectanea, 1953-1954), 2) “St. Bernard on Interior Simplicity” (1948), y 3) “Transforming Union in St. Bernard of Clairvaux and St. John of the Cross” (1948-1950). En estos estudios el monje de Getsemaní reflexiona sobre qué entendía San Bernardo por contemplación o sabiduría infusa: el amor, la libertad, el descanso o sosiego (“quies contemplationis”) y la iluminación de la inteligencia. De él aprende que el matrimonio místico sólo puede darse en el interior del hombre, de ahí la importancia del “conócete a ti mismo”: “knowledge of yourself will be the beginning of wisdom, knowledge of God will be the completion of wisdom”(citado por Thomas Merton del Sermón 37.1 de San Bernardo sobre el Cantar de los Cantares, en *Thomas Merton on St. Bernard*, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications, 1980, pp.123-124).

<sup>7</sup>Merton comenzó a estudiar la obra de San Juan de la Cruz en 1939 en la universidad de Columbia: “...at great cost I bought the first volume of the works of St. John of the Cross and sat in the room on Perry Street and turned over the first pages, underlining places here and there with a pencil (...) these words I underlined, although they amazed and dazzled me with their import, were all too simple for me to understand. They were too naked, too stripped of all duplicity and compromise for my complexity,

símbolos como el del esposo, la noche, el fuego, o el agua como espejo, tan caros a estos autores, también encontramos en su poesía muchas metáforas que vinculan sus versos a la mística de la luz y la tiniebla presente en San Agustín y en el neoplatonismo de Dionisio Aeropagita y de la que luego se nutrirían místicos renanos como Meister Eckhart o Ruysbroeck, a los que Merton también tuvo ocasión de acercarse a través de lecturas diversas.<sup>8</sup>

No obstante, entregarse al amor de Cristo según postula la Regla Santa no significa apartarse del mundo. Por el contrario, los monjes han de adoptar un compromiso activo y están llamados a vivir en el aquí y ahora del momento histórico que les ha tocado vivir. Como oportunamente señala Dom Clemente Serna, “la fe cristiana es una fe encarnada. En la medida en que es activa, es abierta y actúa desde la certeza de que la vida ha vencido a la muerte y el gozo al dolor. Por eso mismo el carisma profético que debe caracterizar siempre al monacato, no está precisamente apoltronado o encallecido. Permanece abierto al devenir, mira de frente, otea el horizonte.”<sup>9</sup>

Este ideal de equilibrio entre contemplación y acción es un tema recurrente en toda la tradición del Císter de la que Merton es heredero y va a determinar el enfoque de su poesía desde la crítica comprometida, un despertar transformador y profético que incluye la empresa de muerte y resurrección.

---

perversed by many appetites.” (Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., pp.238-239). La poesía del místico abulense será punto de referencia constante en la vida de Merton. A la noche oscura del alma como símbolo de la más alta contemplación le dedicó su libro *The Ascent to Truth* en el que reflexiona sobre esta metáfora sanjuanista y comparte con San Juan el sentimiento de sólo el amor contemplativo es auténtica vía de conocimiento de Dios: “The paradox of contemplation --afirma Merton-- is that God is never fully known unless He is also loved (...) And we cannot love Him unless we do His will. This explains why modern man, who knows so much, is nevertheless ignorant. Because he is without love, modern man is incapable of seeing the only Truth that matters...” (Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, op.cit., p.8). La influencia del místico español en la producción poética de Merton es fácil de notar, especialmente en relación a la simbología de la noche, la llama, la bodega interior, el Amado o el vuelo místico presente, como veremos, en muchos de sus poemas amorosos.

<sup>8</sup>Además de la tradición mística cristiana, la poesía de Thomas Merton se nutre de otras tradiciones como la budista o la islámica. La influencia de todas ellas, tanto en la temática como en la simbología, se estudia con más detalle en el comentario a los libros de poemas que conforma el tercer capítulo de esta tesis.

<sup>9</sup> Dom Clemente Serna, “La Regla de San Benito: Un programa de vida de ayer para hoy”, art. cit., pp.51-52.

## 2.2. Fuentes Literarias

### 2.2.1. El Romanticismo americano: Emerson, Thoreau y Whitman.

Además de su deuda con la tradición del monacato cristiano, la poesía de Merton —en sus dos facetas, contemplativa y crítica— volvió su mirada al romanticismo americano, en especial por lo que éste supuso de ruptura, de revolución, de regreso de la sociedad a su origen natural, de oposición a la concepción lineal y sucesiva del tiempo, de búsqueda de la primera y honda experiencia de la nascencia. Poetas como Emerson y Thoreau serán punto de referencia constante para Merton. En una de sus cartas a Henry Miller, Merton le confiesa que su admiración por Thoreau, (“the bachelor of thought and Nature”, como Emerson le definió) fue una de las razones principales por las que resolvió adoptar la nacionalidad americana.<sup>10</sup> El comienzo de *Walden*, abandono de la civilización y refugio en los bosques, nos hace pensar en Thomas Merton-ermitaño como si estuviéramos ante dos vidas y dos sensibilidades gemelas: “When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only.”<sup>11</sup> Y es que ambos autores hacen de su retiro del mundanal ruido una resolución moral donde la humildad y la compasión son el centro de la conducta. Tienen una clara vocación contemplativa y sienten, aún cuando de modo diferente, una llamada a la soledad para, desde ella, conectar con otra realidad sagrada que se manifiesta de una forma privilegiada en la Naturaleza. Emerson también encontraba en ésta su cómplice más fiel y en su poema “The Adirondacs” nos invita a huir de las ciudades y buscar la “solitud”. Ama el campo, invoca un *beatus ille* regenerador y su obra *Nature* se convierte en libro de cabecera de sus amigos de Concord, Thoreau, Alcott, Hawthorne o Margaret Fuller. Como él, Merton va a anhelar el acercamiento al medio natural y el perfeccionamiento del alma, como se lo expresa a

---

<sup>10</sup>Merton to Miller, August 7, 1962, en *The Courage for Truth: the Letters of Thomas Merton to Writers, The Letters of Thomas Merton to Writers*, Christine E.Bochen (ed.), New York, Harcourt Brace, 1994, p.277.

<sup>11</sup>Henry David Thoreau, *Walden*, London, The Walter Scott Press, 1886, p.14.

Czeslaw Milosz en una carta de 1960: “nature and I are very good friends, and console one another for the stupidity and infamy of the human race and its civilization.”<sup>12</sup>

Cinco años después de esta misiva, Merton elegiría sus amados bosques cercanos a la Abadía de Getsemaní para construirse él mismo en medio de la espesura su propia ermita, rodeado de cervatillos y de ardillas, una especie de *ashram* americano, de santuario de sabiduría, donde poder hacer de la escritura un ejercicio religioso, un universo de creación, una realidad ceñida al instante de vivir. En *Day of a Stranger*, diario que escribió desde su retiro, confesaría haber sido acusado de afincarse “in the woods like Thoreau, instead of living in the desert like St. John the Baptist.”<sup>13</sup>

Sin embargo, ambos escritores, que propugnaron siempre el equilibrio entre la acción y la contemplación, no se retiraron para huir del mundo sino que desde el silencio del “green world” forjaron obras en prosa y poemas de fuerte protesta social e hicieron un llamado a vivir desde la simplicidad prestando atención a los “essential facts of life.” Como ha señalado Ted Henken, “Merton and Thoreau transform their solitary lives into a universal myth... Their myth takes on a lasting reality when they move beyond simply the romantic celebration of the ‘woods’, and take on the larger society, thoroughly denouncing it and its definition of a good life.”<sup>14</sup> Toda su estética es una *sui generis* “desobediencia civil”<sup>15</sup>, una revuelta romántica de la imaginación contra el absolutismo de la razón.

La huella del romanticismo americano en la poesía de Merton es notable si nos detenemos a analizar el importante papel que en ella desempeña el enraizamiento de la

---

<sup>12</sup>Carta dirigida a Czeslaw Milosz, May 6, 1960, en *The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, op.cit., p.65.

<sup>13</sup>Thomas Merton, *Day of a Stranger*, Chicago, Peregrine Smith, 1981, p.211.

<sup>14</sup>Ted Henken, “Henry Thoreau and Thomas Merton”: The Transformation of Individual Experience into Universal Myth”, *The Merton Seasonal*, Vol.22, No.2, Summer 1997, p.3.

<sup>15</sup>Así reza el título de la traducción de Walden en español: *Walden o Del deber de la desobediencia civil*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1989.

Naturaleza como símbolo del Espíritu y lugar sagrado,<sup>16</sup> como fuente generadora de vida. Siguiendo a los trascendentalistas de Concord, el poeta participa de una suerte de fusión o unidad cósmica con lo natural, una característica del ideal romántico, que se encuentra plasmada en poemas como “O sweet irrational worship”: “Wind and a bobwhite/ And the afternoon sun./ By ceasing to question the sun/ I have become light./ Bird and Wind./ My leaves sing./ I am earth, earth/ All these lighted things/ Grow from my heart.”<sup>17</sup>

Importa decir que frente al objetivismo empirista, la poesía romántica se circunscribe hacia el único postulado que para estos escritores merece credibilidad: la difícil búsqueda de sí mismo, más allá de las funciones y roles sociales de un yo escindido. El monje de Getsemaní comparte la nostalgia de una vida extinta y se obstina en lo sagrado como un concepto más amplio de religión, experiencia de la palabra abismada en las cosas, al igual que lo hiciese Whitman en aquellos hermosos versos de su insólito poema “Passage to India”: “Nature and Man shall be disjoin’d and diffused no more,/ the true son of God shall absolutely fuse them.”<sup>18</sup> En ese canto asigna al poeta la tarea de restaurar la unidad original perdida y la de devolver al hombre a un “tiempo natural”, diferente y libre del “tiempo abstracto”, de ese otro tiempo ficticio convertido en futuro, y por tanto, vacío. “This flower, this light, this moment, this silence: Dominus est. Eternity”<sup>19</sup>, escribiría Merton recordándonos a su vez el deseo de Thoreau de situarse “on the meeting of two eternities: the past and the future, which is precisely the present moment.”<sup>20</sup> La nostalgia de otro tiempo distinto al tiempo sucesivo de la historia (un tiempo que en su continuo

---

<sup>16</sup>Esta consideración de lo natural como orden moral superior parece ser el emblema que mueve buena parte de la literatura americana, desde *Walden* hasta muchos cuentos de Nick Adams o Ernest Hemingway. Incluso poetas actuales como John Ciardi, John Ashbery o Stanley Kunitz han recogido ese legado a través de Robert Frost.

<sup>17</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.344.

<sup>18</sup>Cit. por Bill Koch en “Thomas Merton and Walt Whitman: Seekers of the “Passage to India”, *The Merton Seasonal*, Vol.16, No.2, Spring 1991, p.16.

<sup>19</sup>Diario del 4 de febrero de 1958 (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton (1952-1960)*, vol. 3, ed. by Lawrence S. Cunningham, New York, HarperCollins Publishers, 1997, p.164). En otras entradas del diario del mismo año, Merton sigue insistiendo en la relevancia del momento presente: “The grip the ‘present’ has on me. That is the one thing that has grown most noticeably in the spiritual life (...) The reality of ‘now’ –the unreality of all the rest. The unreality of ideas and explanations and formulas. I am. The unreality of all the rest.” (ibíd., p.215).

<sup>20</sup>Cit. por Cándido Pérez Gállego, *Literatura Norteamericana: una visión crítica*, Madrid, Palas Atenea, 1992, p.81.



dividirse no hace sino repetir la escisión original) impregna los versos mertonianos, especialmente sus dos últimos poemas *Cables to the Ace* y *The Geography of Lograire*, cuya estructura formal establece una ruptura respecto a la concepción lineal del tiempo.

No obstante, recuperar el tiempo primordial significa recobrar la inocencia que tanto en los románticos como en Merton aparece siempre relacionada con la Naturaleza como transunto del Espíritu o libro abierto de la revelación cósmica. Thoreau sentía que, “the most innocent and encouraging society may be found in any natural object... There was never such a storm but it was Aeolian music to a healthy and innocent ear”, y de forma análoga Merton se pregunta: What is more innocent than the song of the strong child who is the wind, enjoying his play, amazed at his own strength, gentle and inexhaustible and pure?<sup>21</sup> En su obra dramática “Rain and Rhinoceros” describe la lluvia como “wonderful, unintelligible, perfectly innocent speech.”<sup>22</sup> Muchos de sus “cantos de inocencia” se relacionan con el entorno natural como “Grace’s House”, “Birdcage Walk” o “So goodbye to cities”. Todos ellos pretenden transmitir un ideal de vida más puro y sencillo, fuera de toda la corrupción que parece marca indefectible de la existencia humana.<sup>23</sup>

También Emerson en *Nature* ensalza la soledad en la naturaleza como catarsis y subraya la necesidad de desarrollar una conciencia plena y alerta. En su poema *Brahma* asistimos a una superación del dualismo racionalista occidental, una reconciliación de los opuestos que nos recuerda a Blake y a John Donne, y que constituirá el eje central de la última etapa de la poesía de Merton: “If the red slayer thinks he slayes,/ Or if the slain thinks he is slain,/ They know not well the subtle ways/ I keep, and pass, and turn again/ Far or forgot to me is near;/ Shadow and sunlight are the same;/ The vanished gods to me appear;/ And one to me are shame and fame (...)” La voz poética refleja un estado de *noli me tangere*, se sitúa más allá del bien y del mal, del tiempo y del espacio. Se trata de la apertura a una nueva conciencia de vacío, de la nada, una pobreza que ya preconiza Walt

---

<sup>21</sup>*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.169.

<sup>22</sup>Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p.10.

<sup>23</sup>No debe olvidarse que estos tópicos que representan claramente la conciencia del malestar de la época (la primera mitad del siglo XX) están también presentes en los surrealistas franceses y, con anterioridad, en el fondo común de la modernidad estética que desarrolló, por ejemplo, Baudelaire en sus *Fleurs du Mal*.

Whitman en *Leaves of Grass* o Thoreau en *Walden*, un auténtico estandarte romántico que los *beatniks* y *hippies* enarbolaban con orgullo. Thoreau hace un llamamiento a una vida sencilla al mismo tiempo que condena de la Historia, la Poesía y la Mitología; Whitman afirma que el verdadero viaje es “to primal thought/ not lands and seas alone (O soul), thy own clear freshness (...)/ the voyage.../ to reason’s early paradise,/ back, back to wisdom’s birth, to innocent innocent intuitions.”<sup>24</sup> Y Merton añadiría: “ideas, productions, sand in the eye (...) Science, Politics, Theology: sandstorms”.<sup>25</sup> Ambos constituyen ejemplos de una poesía deconstructiva que “desarma” toda forma de discurso establecido.

En cierto modo, para los trascendentalistas americanos y para Merton, la literatura se cristaliza en una peculiar “vía purgativa” para alcanzar, tras una simultánea depuración ética y estética, la plenitud de la palabra redentora. En su obra *Mystics and Zen Masters*, el maestro de Getsemaní admira la labor intelectual y literaria de estos escritores de principios del s. XIX, si bien se lamenta de que los nuevos senderos de pensamiento que vislumbraron no continuasen siendo explorados: “The intuitions of Emerson were rich in promises that were not afterwards fulfilled by successors. America did not have the patience to continue what was so happily begun. The door that had opened for an instant, closed again for a century. Now that the door seems to be opening again, we have another chance.”<sup>26</sup> No hay que ocultarlo, Merton reanuda esa tarea de indagación y descubrimiento de la realidad en sus diversas formas. La semilla mística que plantaron en América Emerson, Thoreau y Whitman germina unos sus versos que alteran su mirada sobre el mundo ancho y abierto, al modo en que exhorta el poeta de Long Island: “Away O soul! Hoist instantly the anchor! (...) O brave soul!/ O farther farther sail! O daring joy, but safe! are they not all the seas of God?/ O farther, farther sail!”<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup>Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1949, p.344.

<sup>25</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.397.

<sup>26</sup>Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters*, New York, The Noonday Press, 1997, p.69.

<sup>27</sup>Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, op.cit., p.346.

### 2.2.2. Místicos ingleses: William Blake y Gerard Manley Hopkins.

Además de la huella que la literatura romántica americana dejó en Merton, hubo dos escritores dentro del panorama literario anglosajón que también modelaron la percepción que Merton tenía de la creación como epifanía de la Palabra de Dios y determinaron un nuevo concepto de experiencia más elevado. Ellos fueron William Blake (1757-1827) y Gerard Manley Hopkins (1844-1889).

Merton consideró a Blake “an apocalyptic visionary who had a very real insight into the world of his time and ours”.<sup>28</sup> Este poeta le acompañó e inspiró durante toda su vida, según él mismo constata en su autobiografía: “I think my love for William Blake had something in it of God’s grace. It is a love that has never died, and which has entered very deeply into the development of my life.”<sup>29</sup> La admiración por toda su obra intelectual y artística le llevó a redactar emocionantes páginas que nos desvelan su devoción hacia él, así como la misteriosa afinidad con su obra y la confluencia en un mismo fin: el tránsito hacia lo desconocido.

Con apenas diez años, el padre de Merton, apasionado lector de Blake, solía leer a su hijo *Songs of Innocence*. El monje recuerda cómo su padre trataba de explicarle lo interesante que este autor era.<sup>30</sup> Posteriormente, en su adolescencia, Tom inicia por sí mismo la lectura del místico inglés en el colegio de Oakham (Inglaterra) y trata de acercarse a la esencia de su pensamiento: “One grey Sunday in the spring, I walked alone out the Brooke Road and up Brooke Hill (...) and all the time I reflected upon Blake. I remembered how I concentrated and applied myself to it (...) I was trying to establish what manner of man he was. Where did he stand? What did he believe? What did he preach?”<sup>31</sup> Con estas reflexiones comenzaría lo que Susan McCaslin ha denominado “a

---

<sup>28</sup>Thomas Merton, “Blake and the New Theology”, *The Sewanee Review*, Vol. 76, No.4, Fall 1968, p.673.

<sup>29</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.85.

<sup>30</sup>Ibíd., p.85.

<sup>31</sup>Ibíd., pp.86-87.

lifelong affair.”<sup>32</sup> Tan cercano llegó a sentirse nuestro autor a la obra de William Blake, tan íntimo fue su diálogo con él que, tras graduarse en 1938 en la Universidad de Columbia (New York), decide escribir su tesina sobre él con el título *Nature and Art in William Blake: An Essay in Interpretation*.<sup>33</sup> El tema elegido no era algo fortuito sino una especie de “envío providencial” que cambiaría el rumbo de su existencia. Merton describe ese año de estudio y escritura como uno de los mejores de su vida, y está convencido de que su diálogo con el escritor continuará *post mortem*: “But, oh, what a thing it was to live in contact with the genius and holiness of William Blake that year, that summer, writing the thesis... He has done his work for me: and he did it very thoroughly. I hope to see him in heaven.”<sup>34</sup>

Estudiar a William Blake salvó a Merton del materialismo craso presente en su primera juventud a la vez que –como ha apuntado George Woodcock– influyó decisivamente en la conversión de Merton al catolicismo,<sup>35</sup> si bien es cierto que otros escritores, (especialmente Gerard Manley Hopkins pero también Etienne Gilson y Jaques Maritain) contribuyeron finalmente a esta conversión. Antes de haber concluido su tesina, en noviembre de 1938, era bautizado y pasaba a formar parte de la Iglesia católica. Sin embargo, no hay que olvidar que Blake también suscitó el interés de Merton por otras religiones orientales, especialmente por el budismo zen. En su temprano trabajo de investigación doctoral, el entonces joven estudiante de Columbia reflexionó sobre las afinidades que observó entre el pensamiento blakeano y el misticismo oriental, entre ellas la disolución del yo o el sentimiento de compasión. Posteriormente, a través del magisterio del maestro zen D.T.Suzuki, leería textos sobre budismo que le apasionarían de tal manera que sus poemas de experimentación tardía acusarían una influencia directa del Zen, tanto por su temática como por la ruptura del discurso racional convencional.

---

<sup>32</sup>Susan McCaslin, “Merton and Blake: The Heretic Within and the Heretic Without”, *The Merton Annual*, 14, 2001, p.174.

<sup>33</sup>El texto completo de su tesina aparece recogido en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., pp.387-453.

<sup>34</sup>*The Seven Storey Mountain*, op.cit., pp.189-190.

<sup>35</sup>v. George Woodcock, *Thomas Merton: Monk and Poet*, British Columbia, Douglas & McIntyre, p.11.

La voz de Blake se advierte claramente por la plasticidad con que moldea las imágenes reales o ensoñadas que configuran su poesía. En contra del racionalismo y el materialismo como única y exclusiva forma de conocimiento, Blake exalta la imaginación y el genio poético como un *ascensus* y vía de auténtico conocimiento de las cosas: “that the Poetic Genius is the true Man, and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius.”<sup>36</sup> Cuando el artista crea, su obra es fruto de una visión interior que le posibilita sentir la belleza eterna de una realidad concreta, su integridad, su proporción, su claritas: “To see the world in a grain of sand/ and a heaven in a wild flower/ hold infinity in the palm of your hand/ an eternity in an hour”<sup>37</sup>, escribe, concibiendo de esa forma el arte como percepción del esplendor de las formas que brillan a través de la materia, como captación de lo infinito en lo finito, como teofanía. Y añade: “he who sees the infinite in all things sees God. He who sees Ratio only sees himself”<sup>38</sup> Frente a la definición, la conceptualización delimitadora, con Blake se restaura la dimensión del Misterio inabarcable de lo real, determinante para una visión sagrada del mundo: “Nay, I see that God is in all creatures, / Man and Beast, Fish and Fowle,/ And every green thing from the highest cedar to the/ Ivey on the wall;/ And that God is the life and being of them all...”<sup>39</sup>, leemos en su último libro de poemas. La *claritas* blakeana

---

<sup>36</sup>Mary Lynn Johnson, *Blake's Poetry and Designs*, London., WW. Norton & Company, 1979, p.13

<sup>37</sup>*The Writings of William Blake*, ed. de Edward Geoffrey Keynes, London, Nonesuch Press, 1974, Vol. II, p.207. En su tesina, Merton comienza explicando cómo Blake distinguía dos tipos de naturaleza: la naturaleza con minúsculas según es percibida por los cinco sentidos, y la Naturaleza con mayúsculas transfigurada en Cristo a través de la Imaginación poética. El místico inglés, profundamente neoplatónico, creía que mediante la gracia de Dios y la libre voluntad, el hombre puede trascender el mundo material y acceder a un mundo visionario sobrenatural: el mundo de las formas eternas e inmortales: “every generated body in its inward form/ is a garden of delight and a building of magnificence” (Mary Lynn Johnson, *Blake's Poetry and Designs*, op.cit., p.280). En *The Book of Urizen* y *The Four Zoas* la creación del universo es consecuencia de la caída de uno de los eternos, Urizen, en el mundo material, y la consiguiente división y nacimiento de los contrarios. El infierno de Blake –afirma Merton –es identificado con un estado de absoluto materialismo: “Blake's cosmography has no Purgatory and no Hell: but as far as he is concerned, Ulro, the state of almost complete materialism, is equivalent to Hell. It is almost, but not quite, complete non existence or death” (*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.426.) Sólo el arte, representado por el Zoa Los y su emanación Enitharmon (la inspiración), puede otorgar significado a la materia, impidiendo que ésta se reduzca a no ser: “Los, his hands divine inspired, began/ to modulate his fires; studious the loud roaring flames/ he vanquishd; with the strength of Art bending their iron points./ from out the ranks of Urizen's war & from the fiery lake of Orc (...)/ And first he drew a line upon the walls of shining heaven/ and Enitharmon tincturd it with beams of blushing love./ It remaind permanent, a lovely form inspiird, divinely human.” (*The Four Zoas*, Night VI, 35-44, Mary Lynn Johnson, *Blake's Poetry and Designs*, op.cit., p.138).

<sup>38</sup>Ibíd., p.13.

inunda los versos mertonianos y deja en ellos huellas perdurables en su inmensa perspectiva creadora:

For like a grain of fire  
smouldering in the heart of every living essence  
God plants His undivided power—  
God plants His undivided power  
Buries His thought too vast for worlds  
In seed and root and blade and flower (...) <sup>40</sup>

Poemas consumados en el tiempo donde la palabra se hace resurrección: “God becomes as we are that we may be as he is”,<sup>41</sup> canta el místico inglés, a lo que el maestro de Getsemaní añade: “every creature is an efflux from God/ and shall return into God again/ as a drop in the ocean.”<sup>42</sup> Ambos poetas anuncian una nueva antropología, el florecimiento de Dios en el corazón del hombre libre, transparente y reconciliado a través de lo que Northrop Frye en su estudio sobre Blake describe como una impensable metamorfosis de la conciencia humana.<sup>43</sup> La historia individual y colectiva se dirige hacia la unidad en Dios y hay una esperanza puesta en el nacimiento de un hombre nuevo. En definitiva, y como ha señalado Michael Higgins, “Merton’s poetic and spiritual vision consisted of (Blake’s) central ‘mythdream’: the disunity of the world and its subsequent reparation by the poet; the tyranny of intellection (Blake’s Urizen) and its dethronement by ‘archaic wisdom’: the ultimate realization of that ‘Fourfold vision’ which is imaginative and spiritual integration/wholeness. The importance of William Blake to Merton’s vision is paramount.”<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup>Thomas Merton, *The Geography of Lograire*, New York, New Directions, 1969, p.66.

<sup>40</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.188.

<sup>41</sup>Mary Lynn Johnson, *Blake’s Poetry and Designs*, op.cit., p.15.

<sup>42</sup>Thomas Merton, *The Geography of Lograire*, op.cit., p.64.

<sup>43</sup>Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p.432.

<sup>44</sup>Michael Higgins, “Monasticism as Rebellion: Blakean Roots of Merton thought”, *American Review* 39:2, June 1988, p.179.

La visión unitaria y globalizadora que se desprende de esta sabiduría hermana a nuestros dos poetas con otro místico inglés por el que Merton se interesó particularmente: Gerard Manley Hopkins, sobre el que iniciaría una tesis doctoral que nunca concluiría.<sup>45</sup> Ambos comparten importantes rasgos personales como ser hijos de artistas, poseer una gran afición por los libros y ser amantes de las alturas, de la belleza y de la libertad. Además, en Hopkins, se va a dar un conflicto interior entre sus dos vocaciones religiosa y artística similar al de Merton. Manuel Linares en la introducción a su edición bilingüe de una selección de poemas de Hopkins ha señalado:

Tuvo desde niño alma, mente y cuerpo divididos y lacerados en dos tendencias opuestas: la piedad para con Dios, y su conducta moral favorecida por un ambiente doméstico de puritanismo anglicano de la Alta Iglesia, y su naturaleza y sensibilidad artística que le inclinaban a toda belleza y a todo goce: tendencias que, durante su corta vida, lo mantuvieron en lucha consigo mismo, con el dominio de su ascetismo sobre su anhelo esteticista.<sup>46</sup>

Como a Blake, también Merton descubre a este autor católico durante sus años escolares en Oakham School. En su autobiografía, nos describe cuál fue su reacción al leer por primera vez sus versos en el otoño de 1931: “I could not make up my mind whether I liked his verse or not. It was elaborate and tricky and in places it was a little lush and overdone, I thought. Yet it was original and had a lot of vitality and music and depth.”<sup>47</sup> Pronto surge en nuestro autor una admiración por la poesía de Hopkins, y un creciente interés por la orden jesuítica a la que pertenecía y por la vocación sacerdotal en general: “My reading became more and more Catholic. I became absorbed in the poetry of Hopkins and in his notebooks (...) Now, too, I was deeply interested in Hopkin’s life as a

---

<sup>45</sup>v. Sister Mary Julian Baird, “Blake, Hopkins and Thomas Merton”, *The Catholic World* 183, April 1956, pp.46-49.

<sup>46</sup>Manuel Linares Megias, *Gerard Manley Hopkins: Poemas Completos*, Universidad de Deusto, Ediciones Mensajero, 1988, p. 9. En la natural tendencia de Hopkins hacia lo bello, tuvo una influencia decisiva su tutor y amigo Walter Pater, el cual considera la más alta sabiduría como la más apasionada vida: “de tal sabiduría la pasión poética, el deseo de la belleza, el amor del arte por el arte, es la mayor.” (Walter Pater, *El Renacimiento*, trad. de Farrán y Mayoral, Barcelona, Joaquín Gil ed., 1945, p.28).

<sup>47</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.100.

Jesuit.”<sup>48</sup> De particular fascinación en la obra de Hopkins fue para Merton la influencia de la filosofía de Duns Escoto y su concepto de *haecceitas*, el Ser en sí, que le llevó a elaborar todo un pensamiento estético-religioso basado en dos conceptos básicos: “instress” e “inscape”.

El primero concepto, “intress”, alude a la *energeia* o causa óptica, fuerza fecundante y generadora de toda belleza terrena. El segundo, “inscape” hace referencia al paisaje interior de las cosas o metapaisaje, a la belleza individual distintiva de la forma en cualquier objeto.<sup>49</sup> Donde en Hopkins leemos: “the world is charged with the grandeur of God/ (...) nature is never spent;/ there lives the dearest freshness deep down things”, en Merton escuchamos: “there is in all visible things an invisible/ fecundity, a dimmed light, a meek namelessness, a hidden wholeness...”<sup>50</sup> O también: “the whole/ world is secretly on fire. The stones/burn, even the stones/ they burn me...”<sup>51</sup> Ambos poetas tienen una visión sacramental o sapiencial del mundo, epifanía del *logos* divino, y ambos conciben el verbo poético como forma interior expresada y revelada, como palabra recibida.

Además, Merton reconoce en la poesía las mismas funciones que Hopkins: una función ética-social y otra transformadora del lenguaje.<sup>52</sup> Respecto a la primera, los dos escritores insisten en el deber social que el poeta tiene contraído a la hora de contribuir a la formación moral y humana del público lector, al objeto de recuperar el “corazón honesto” del mundo y su inocencia perdida.<sup>53</sup> Y en lo que concierne a la segunda, ambos poetas se

---

<sup>48</sup>Ibíd., p.211.

<sup>49</sup>Manuel Linares distingue dos acepciones del término “inscape”: Una objetiva, con el significado de “transmisión”, “metapaisaje”, “intrínseca forma del ser”, y otra subjetiva que alude a ese estado de “ensimismamiento” o “éxtasis” que produce esa visión interna de las formas (Manuel Linares, *Gerald Manley Hopkins: Poemas Completos*, op.cit., p.17).

<sup>50</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.363.

<sup>51</sup>Ibíd., p.281.

<sup>52</sup>v. *The Letters of Gerard M. Hopkins to Robert Bridges*, ed. by C.C. Abbot, London, OUP, 1970, pp. 95; 231; 291.

<sup>53</sup>Así lo expresa explícitamente Hopkins, en una de sus cartas a Robert Bridges con motivo de manifestar su valoración positiva de la poesía de este autor: “... I think then no one can admire beauty of the body more than I do... But this kind of beauty is dangerous. Then comes the beauty of the mind such as genius and this is greater then the beauty and not to call dangerous. And more beautiful than beauty of the mind is beauty of character, the beauty of ‘the handsome heart’...”(ibíd., p.95). Merton también reconoce



sienten responsables del lenguaje que utilizan y podrían reconocerse en la siguiente afirmación de T.S.Eliot: “the duty of the poet, as poet, is only indirectly to his people: his direct duty is his language, first to preserve, and second to extend and improve...”<sup>54</sup>

Como ya hemos señalado anteriormente y también veremos en capítulos subsiguientes, la preocupación de Merton por la lengua subyace a toda su teoría y práctica poética. El monje de Getsemaní insiste la necesidad de devolverla a su pobreza, a su desnudez, conquistando de nuevo el uso común e incierto de las palabras: “bringing them to the honesty that is required for them to be purified of lies and hatred.”<sup>55</sup> Como en Hopkins, su discurso se despliega en un horizonte de innovación, libertad y posibilidad:

Our task is not to burst out into the dazzle of utter unadulterated truth but laboriously to reshape an accurate and honest language that will permit communication between men on all social and intellectual levels, instead of multiplying a Babel of esoteric and technical tongues which isolate men in the specialities.<sup>56</sup>

Es necesario –afirma– recuperar la palabra no dicha, aquella que el poeta espera pues es ella la palabra fundadora. Lengua no sometida a la tiranía de la razón ni al cristal gélido del pensamiento, lengua que nace de las aguas lustrales del silencio y que está vinculada a la vida de los sentidos purificados, a un saber que es sabor: “When the poet puts his foot in that ever-moving river –escribe– poetry itself is born out of the flashing water. In that unique instant, the truth is manifest to all who are able to receive it (...) No one can enter the river wearing the garments of public and collective ideas. He must feel the water on his skin. He must feel that immediacy is for naked minds only.”<sup>57</sup> Los dos poetas se

---

en el poeta al hombre honesto, de hermoso corazón, de mirada inocente: “whatever his failures, the poet is not a cunning man. His art depends on an ingrained innocence which he would lose in business, in politics, or into organized a form of academic life (...) We are banding together to defend our innocence” (Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p.156).

<sup>54</sup>T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber Ltd, 1979, p.20.

<sup>55</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.273.

<sup>56</sup>Ibíd., p.272.

<sup>57</sup>Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p.161.

convirtieron así en “water-diviners” que buscaron mediante su imaginación poético-simbólica los profundos y ocultos manantiales del *inscape* o paisaje interior para compartir la verdad y transparencia de sus aguas.

### 2.2.3 Crítica modernista de T.S.Eliot.

Hasta aquí hemos reseñado la huella del romanticismo americano e inglés en la concepción mertoniana de la poesía como contemplación, creación y crítica. Respecto a este último aspecto, la crítica, no sería justo concluir este capítulo sin dedicar unas páginas a uno de los poetas americanos coetáneos de Merton que más influyó en su cosmovisión poética: T.S. Eliot (1888-1965).

Según relata su autobiografía, el monje leyó por vez primera a Eliot en Oakham School (England), concretamente su libro *The Hollow Men*.<sup>58</sup> Posteriormente profundizaría en los textos eliotianos durante su carrera en Columbia University, donde confiesa haberse pasado todo un otoño leyéndole y tratando de imitarle a la hora de componer sus propios poemas.<sup>59</sup> Y en uno de sus comentarios sobre *Four Quartets*, Thomas Merton sostuvo que su poesía había de ser “sharp and precise like Eliot or else quit.”<sup>60</sup>

Y desde esa pretensión, la poesía, además de ser un “vehicle of feeling”<sup>61</sup> es, sobre todo, un instrumento de crítica social, de disolución del engaño y de metamorfosis creadora en un mundo estéril, disecado, muerto: “April is the cruellest month, breeding/ lilacs out of the dead land, mixing/ memory and desire, stirring/ dull roots with spring rain (...) / What are the roots that clutch, what branches grow/ out of this stoney rubbish? Son of man,/ you cannot say, or guess, for you know only/ a heap of broken images, where the sun beats,/ and the dead tree gives no shelter, the cricket no relief/ and the dry stone no sound of water”<sup>62</sup>, escribe Eliot en *The Waste Land* utilizando símbolos como la piedra

---

<sup>58</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.80.

<sup>59</sup>Ibíd., p.93.

<sup>60</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.94.

<sup>61</sup>T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, op.cit., p.19.

infecunda, la sequía o las raíces debilitadas que Merton adoptará también en sus poemas como “The Captives-a Psalm” o “Dry Places”: “Oh deep stone covert where the dusk/ is full of lighted beasts/ and the mad stars preach wars without end:/ whose bushes and grasses live without water,/ ...we who are still alive will wring a few green blades/ from the floor of this valley/ though ploughs abhor your metal and your clay./ Rather than starve with you in rocks without oasis, / we will get up and work your loam/ until some prayer or some lean sentence/ bleeds like the quickest root they ever cut.”<sup>63</sup> Tanto Merton como Eliot son testigos oculares de un mundo desarraigado, enraizado en el miedo y la experiencia dolorosa del límite. Con una misma sensibilidad ambos encarnan la lucha constante del hombre contemporáneo, nuevo Prometeo encadenado, contra el poder que lo impregna y lo envuelve todo, oscuro laberinto de destrucción. No sólo utilizan símbolos comunes, sino que algunas de las composiciones de Merton son casi una imitación o calco de las de Eliot. Es el caso de “Aubade-The City”, que podría calificarse como una recreación de los *Preludes* y en la que encontramos no sólo frases o comparaciones exactas sino también el tremendo sentimiento de desolación ante la metrópolis caracterizada como tierra estéril:

Then life will have to begin.  
Pieces of paper, lying in the streets  
will start up, in the twisting wind,  
and fly like idiot birds before the faces of crowds.  
And in the roaring of buildings  
Elevator doors will have begun  
To clash like swords.<sup>64</sup>

En el primer preludio de Eliot reconocemos el paralelismo de la metáfora de “las hojas de papel arrastradas por el viento” para manifestar las variadas decepciones que provoca en cada uno de nosotros lo cotidiano:

---

<sup>62</sup>T.S. Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber & Faber, 1974, p.63.

<sup>63</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.216.

The winter evening settles down  
with smell of steaks in passageways  
six o'clock.  
The burnt-out ends of smoky days.  
And now a gusty shower wraps  
the grimy scraps  
of withered leaves about your feet  
And newspapers from vacant lots.<sup>65</sup>

Desde este ahora precario, la vida se perfila como un juguete en manos de los dioses del mismo modo que los viejos trozos de papel lo son del aire que los mueve. La percepción de lo relativo se convierte en un claro desafío, como comprobamos en “Aubade-The City”: “From several places at a time/ cries of defiance,/ as delicate as frost, as sharp as glass,/ rise from the porcelain buildings/ and break in the blue sky.”<sup>66</sup>

Pero junto al obvio reconocimiento de la función crítica de la poesía, Merton comparte con Eliot algunos recursos estilísticos como el uso repetitivo de un tema o una imagen en un poema que hace que algunas de sus composiciones recuerden a las fugas de Bach. Una técnica literaria que tiene su origen en los poetas imaginistas americanos<sup>67</sup> y que fue empleada también por Ezra Pound en sus *Cantos*, por Eliot en sus *Preludes* y por Merton en composiciones como “Elias: Variation on a Theme”, *Cables to the Ace* o *The Geography of Lograire*. Además los motivos musicales son recurrentes en ambos poetas y hay un énfasis en el tema de la escucha. En el primer fragmento lírico de *A Man in a Divided Sea*, Merton habla enigmáticamente de “lost orchestras” y ensalza la música de sus “coral violins”, ejemplificados en el poema “Portrait of a Lady” de Eliot, en el que se alude a “the windings of violins”.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup>Ibíd., p.87.

<sup>65</sup> T. S. Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*, op.cit., p.23.

<sup>66</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, p. 86.

<sup>67</sup>Amy Lowell y otros imaginistas solían repetir una línea que denominaban “the return”, y los poemas en general se reconocían como sinfonías (v. Amy Lowell, *Tendencies in Modern American Poetry*, New York, Macmillan, 1917, p. 318).

<sup>68</sup>T. S. Eliot, *Collected Poems*, op.cit., p.19.

En definitiva, cabría sugerir que la influencia de Eliot transita en la poesía mertoniana abarcando tanto los aspectos temáticos como los estilísticos. La opacidad de algunas de sus composiciones distiende su apretada urdimbre de emociones al tiempo que alienta el entendimiento de que la poesía ha de ser “more and more comprehensive, more allusive, more indirect.”<sup>69</sup> Quizás sea esta la causa del hermetismo, oscuridad y amenaza de ruptura idiomática que caracteriza la última etapa poética de Thomas Merton.

#### 2.2.4. Generación Beat.

Mención especial merece esta corriente que agrupa a los llamados “beatniks”<sup>70</sup>, quienes vivieron fundamentalmente en Nueva York a finales de los cuarenta, y cuya impronta intelectual y artística fue muy notable para una generación de músicos y escritores americanos<sup>71</sup> entre los que se contaba el propio Thomas Merton. Los beatniks configuraron un nuevo horizonte cultural que se puede rastrear en autores como Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Ken Kesey, Jack Kerouac, Robert Kelly, Robert Ducam, Robert Creeley, Gregory Corso o Lawrence Ferlinghetti, quienes optaron por una actitud despojada de la falsa moralidad a fin de mostrar al hombre tal cual es, permeable a la sinceridad y espontaneidad del discurso y de la vida. Sus proclamas persiguen demostrar que es posible encontrar otros caminos cuando el hombre decide apartarse del orden establecido.

Merton incorporó su protesta contracultural en sus antipoemas y reconoció en el movimiento Beat un potencial de santidad<sup>72</sup>: “Who are more concerned with ultimates than the beats? Why do you think that just because I am a monk I should be likely to

---

<sup>69</sup>T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1977, p.248.

<sup>70</sup>El término “beat”, proveniente de “beaten down”, significa derrotado cuyo sufijo despectivo “nik” es extraído del yiddish y fue acuñado por Clellon Holmes y Kerouac para describir esta generación (Ian Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p.453).

<sup>71</sup>Un muestrario de clubs de jazz se instaló en la calle 52 que predicaban un nuevo estilo. El Behop era innovador con músicos de la talla de Dizzy Gillespie, entre otros. El jazz sirvió como punto de referencia para los Beats y también para Merton: de él adoptaron los mitos del artista torturado y solitario, que actúa con otros pero también, muy a menudo, solo (ibíd., p.454)

<sup>72</sup>Derivado del propio concepto de derrota, Kerouac reformularía el término en el sentido de beatitud o santidad. (Ibíd., p.458)

shrink from beats? I am a monk, therefore by definition, as I understand it, the chief friend of beats”<sup>73</sup>, le escribiría en una carta al poeta Williams Carlos Williams, en un ejercicio nada inusual de empatía con su interlocutor.

La búsqueda de lo sagrado en lo cotidiano, “a heaven in a grain of sand” le llevaría a componer su extenso poema épico, *The Geography of Lograire*, que halla inspiración en poetas como Allen Ginsberg<sup>74</sup> y su *Howl*, o William Carlos Williams y *Paterson*, y cuyo carácter autobiográfico le acerca también al poeta Louis Zukofsky y su largo poema *A*, una especie de libreto de ochocientas páginas escrito durante un periodo de cincuenta años.

Todos estos escritores adoptaron una nueva forma de hacer poesía en América mediante una popularización de la lengua vernácula y Merton no fue menos receptivo, como lo demuestran sus cartas y diarios. Sin embargo, no olvidaría nunca a Homero, Milton o Dante abrazando el equilibrio entre “una relación directa con lo visible” y el poder del símbolo.<sup>75</sup> Merton denominó a esta armonía “la mentalidad del paraíso” presente en el *Paradise Lost* de Milton, en la poesía de William Carlos Williams (con su empleo de imágenes muy concretas que se asemejan al *haiku* o al *koan*), y en la de Louis Zukofsky (con su sentido casi infantil del ritmo y la rima). Esta mentalidad capacitaba al poeta para estructurar las ideas “musicalmente en vez de lógicamente” y al lector “oír con el oído del paraíso” e incorporar todo lo contemplado en la fecundidad creadora de la experiencia poética transformadora.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup>Thomas Merton, *The Courage for Truth*, op.cit., p.290.

<sup>74</sup>Es interesante señalar que en 1955 Ginsberg compartiría con muchos otros poetas, como Rexroth, McClure, Ferlingetti, etc., la lectura de sus poemas en la célebre Six Gallery, época que se conoció como la del Renacimiento de la Poesía de San Francisco, y se considera generalmente como el acontecimiento americano de la época de máxima expresión. (Ian Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English*, op.cit., p.459)

<sup>75</sup>En una carta a Louis Zukofsky escrita en la primavera de 1967 escribe: “I have naturally grown up all full of myth and symbol and sound and explanation and elaboration...In the long run I think one can have both the direct and continuous relation with the visible and also see it as a symbol but not as containing a symbol that is something else and of something else.” (Thomas Merton, *The Courage for Truth*, op.cit., p.293).

<sup>76</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.132.

Es en *Cables to the Ace* donde se observa de forma clara la tensión entre el Merton cosmopolita, rebelde e iconoclasta (que el poeta identifica con el Satán de Milton<sup>77</sup>) que adapta su escritura al tono de protesta de los Beats<sup>78</sup> y el Merton clasicista que intuye que esta generación se equivocó al sustituir la religión por el activismo social y confundió la libertad con el frenético impulso de Manhattan. En un mismo poema se contraponen el poeta-agitador con el arquetipo contemplativo cuya mentalidad del paraíso es paz, sosiego, “gelassenheit”.

Junto a sentencias de los clásicos, la poesía de T. S. Eliot, Blake, Joyce, Dylan Thomas, Whitman, Shakespeare, Milton etc., Merton incluyó en *Cables*...las dimensiones proféticas y de protesta social de poemas de Allen Ginsberg como *Supermarket in California* o *Howl*<sup>79</sup> y *Kaddish* u otros de Zukofsky como *All, Poem Beginning “The”* y *A*. Además incorporó las técnicas poéticas de estos poetas contemporáneos, en concreto del imaginismo, (movimiento fundado en 1912 por Ezra Pound y Harriet Monroe y perfeccionado por William Carlos Williams a finales de los años treinta y principios de los cuarenta y por Louis Zukofsky y Charles Olsen durante la década de los cincuenta en lo que ellos mismos llamaron “objetivismo”). Esta poética se construía en contraposición a las técnicas europeas de vanguardia de principio de siglo propiciando la desaparición del ego en el texto y su sustitución por múltiples voces corales; la meditación y concentración sobre cada objeto a la manera del Zen; el sentir de la presencia del creador; la aproximación a la música del paraíso a través de la poesía y la consideración de la palabra misma como centro de atención contemplativa. A Merton le atrajo de ellos especialmente su lenguaje sencillo y directo, el empleo de imágenes carentes de

---

<sup>77</sup>Thomas Merton, “Prophetic Ambiguities: Milton and Camus”, en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.253. Nótese que durante la composición de *Cables to the Ace* Merton estaba leyendo al mismo tiempo a los Beats y a Milton: “I began reading *Paradise Lost* seriously for the first time in my life (...) and some Gregory Corso, Robert Creeley and others not so good...” (Thomas Merton, *Learning to Love: The Journals of Thomas Merton*, Christine M. Bochen, San Francisco, HarperSanFrancisco, 1997, pp.144; 148).

<sup>78</sup>Deseamos dejar constancia de que posiblemente, el mejor modelo para explicar los ideales artísticos del los Beats, se encuentra en la vida y obra de Arthur Rimbaud, cuya actitud ante el proceso artístico y de comprensión de la vida era muy similar a la que luego adoptó el grupo para su vida. Los Beats lo consideraban como uno de sus “héroes secretos”.

<sup>79</sup>Sobre este poema Ginsberg cuenta que alargaba los versos de sus poemas de acuerdo con su propia respiración y que elaboraba un ritmo sincopado similar al jazz. (Ian Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English*, op.cit., p.455).

sentimentalismo, o el uso de metáforas al estilo del *koan* o *haiku*<sup>80</sup> que son impulsadas por un poder invisible.

A fin de cerrar este espacio, empero, es preciso añadir que, según se desprende de los últimos diarios y de su correspondencia con su amigo de juventud Robert Lax, Merton desdeñó la imagen pública del los beatniks que al final fue muy desvirtuada porque, con su inexorable y fulgurante afán de protagonismo auguraban una figura narcisista, transida e inquisitorial propia de dudosos chamanes o gurús que sólo deseaban promocionarse.<sup>81</sup>

### **2.3. Otras corrientes del pensamiento crítico contemporáneo: Boris Pasternak, Reza Arasteh, Karl Barth, Dietrich Bonhoeffer, Albert Camus y Erich Fromm.**

La evolución de la poesía mertoniana hacia una postura cada vez más comprometida y crítica y hacia un humanismo solidario estuvo también marcada, además de por su lectura de T. S. Eliot y la generación beat, por las reflexiones de intelectuales modernos como Boris Pasternak, Reza Arasteh, Albert Camus, o Erich Fromm o a las teorías de una nueva generación de teólogos protestantes como Karl Barth o Dietrich Bonhoeffer.

La poesía de Pasternak y su novela *Dr. Zhivago* desarrolló en Merton una conciencia social mucho más ecuánime que la de la filosofía quietista del mundo que caracterizó su juventud y primeros años monásticos, al tiempo que le descubrió una escritura crítica purificada por el amor, no contaminada por la amargura o el rencor, y por ende, muy distinta de la que se reflejará en sus primeros poemas: “The thing that attracted people to Pasternak –afirma– was not a social or political theory, ... not a collectivist panacea for all the evils in the world: it was the man himself, the truth that was in him, his simplicity, his direct contact with life, and the fact that he was full of the only revolutionary force that is capable of providing anything new: he is full of love... Pasternak’s protest is... the

---

<sup>80</sup>Ginsberg parafraseando la filosofía budista, describe el estilo “beat” como: “El primer pensamiento ese el buen pensamiento” (Ibíd., p.456).

<sup>81</sup>Claire Badaracco, “The Influence of ‘Beat’ Generation Poetry on the Work of Thomas Merton, *The Merton Annual*, 15, 2002, p.324.



protest of life itself, of humanity itself, of love, speaking not with theories and programs but simply affirming itself and asking to be judged on its own merits.”<sup>82</sup> Pasternak despertó en Merton una espiritualidad mucho más concisa y profunda, una espiritualidad incardinada a la actualidad de nuestro vivir, en definitiva una religiosidad protohistórica que trasciende toda rigidez formal o fórmula dogmática, repuesta viva en este enigmático cosmos.

En todo caso, el poeta de Getsemaní vió en el testimonio personal de Pasternak una prueba de que la persona humana íntegra, dedicada a defender los valores humanos fundamentales, podía sobrevivir a las tendencias cada vez más deshumanizantes de una organización social de masas basada en ideologías totalitarias, una sociedad “constructed out of disconnected individuals, out of empty beings who have lost their center and extinguished their own inner light in order to depend in abject passivity upon a mass in which they cohere without affectivity or intelligent purpose.”<sup>83</sup> Como el novelista ruso, Merton abogó por el renacimiento y triunfo de la auténtica libertad humana sobre el poder avasallador de la colectividad y el Estado totalitario: “Pasternak’s view of life... is that the individual is more important than the collectivity. His spirit, his freedom, his ability to love, raise him above the state.”<sup>84</sup>

A reconciliar estas dos tendencias aparentemente opuestas entre lo individual y lo colectivo le ayudaría mucho la lectura, durante los años 60, del libro del psicoanalista persa Reza Arasteh *Final Integration in the Adult Personality*.<sup>85</sup> Merton se interesó

---

<sup>82</sup>“The Pasternak Affair” en Thomas Merton, *Disputed Questions*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1960, pp.10-11.

<sup>83</sup>Ibíd., p.x.

<sup>84</sup>Ibíd., p.11. El tema de la libertad será central en la obra poética y en prosa mertoniana. En su diario *A Vow of Conversation* se queja precisamente de que es esta falta de libertad auténtica la que le mantuvo siempre en guerra perpetua consigo mismo: “... I don’t have either the courage or the insight to follow the Holy Spirit in all freedom. Hence, my fear and my guilt, my indecisiveness, my hesitations, my back-tracking, my attempts to cover myself when wrong (...) If I were more a man of love and spirit, more a man of God, I would have no problem. So my job is to advance with the difficulty of one who lacks love and yet seeks it, in the realization that I am not supposed to solve my problems for myself” (Thomas Merton, *A Vow of Conversation*, 20 January 1964, Naomi Burton Stone (ed.), Farrar, Straus, & Giroux, 1988, p.32).

<sup>85</sup>A lo largo de su vida Merton se había interesado por la psicología y había leído a Freud, Karen Horney, y Carl Jung, citándolos en sus “working notebooks”. En la década de los cincuenta mantuvo una

mucho por las teorías de Arasteh y escribió un artículo titulado “Final Integration: Towards a Monastic Therapy”, una reflexión acerca de la posibilidad de superar la brecha entre la madurez personal y el compromiso social y alcanzar, de este modo, una personalidad integrada y una visión unificada de la realidad:

The man who is ‘fully born’ apprehends his life fully and wholly from an inner ground that is at once...universal...and yet entirely his own. He is in a certain sense “cosmic” and “universal man”... He... is identified with everybody... He is able to experience their joys and sufferings as his own.<sup>86</sup>

Estas líneas describen de forma magnífica el Merton de *The Geography of Lograire* y tienen, como su último poema, un carácter marcadamente autobiográfico, como si el monje hubiese descubierto a través de la psicología de Arasteh una nueva forma de leer e interpretar su propia historia personal y una clave para resolver sus contradicciones internas y así renacer a una identidad más verdadera y menos sometida: “people are called to the monastic life, so that they may grow and be transformed, ‘reborn’ to a new and more complete identity, and to a more profoundly fruitful existence in peace, in wisdom, in creativity, in love.”<sup>87</sup>

En esta unidad insoluble que Merton concedió a la recuperación de una autenticidad personal libre de cualquier forma de poder estatal o eclesiástico, jugó un papel decisivo la aparición a mediados de la década de los cuarenta de una nueva generación de teólogos protestantes, entre ellos Dietrich Bonhoeffer, John A.T. Robinson, Rudolf Bultman o Paul Tillich, quienes, desde la II Guerra Mundial hasta finales de los años sesenta intentaron acomodar la tradición cristiana al contexto de un mundo moderno secularizado y a las nuevas necesidades de la vida moderna.

---

fructífera correspondencia con Erich Fromm, y en 1966 él mismo se psicoanalizaba con un psiquiatra de Louisville.

<sup>86</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, op.cit., p.225.

<sup>87</sup>Ibíd., pp.221-222.

Entre las propuestas del nuevo movimiento estaba la de disolver la creencia en un ídolo, en un Dios abstracto; el trascender la separación rígida entre mundo sagrado (espacios limitados por las paredes del recinto monástico) y mundo secular (fuera del monasterio), o el descartar la existencia de una realidad metafísica superior, pero absolutamente disociada de la vida terrenal. Aparecía, así, una nueva libertad más allá de la autoridad eclesial extrínseca o de la sanción favorable o desfavorable con criterios de moralidad exclusivamente heterónomos.

Al joven Merton de *The Seven Storey Mountain* o al Merton de *Thirty Poems* o *Figures for an Apocalypse* comprometido con el espacio sagrado de su abadía y formado en la separación pre-copernicana entre lo secular y lo sagrado y en la creencia en la necesidad de la autoridad institucional como intermediaria indiscutible entre Dios y el hombre, todas estas ideas de los nuevos teólogos le habrían parecido heréticas. Pero, gracias a su evolución personal durante tres décadas, el maestro de Getsemaní se abrió a la corriente de pensamiento moderno, y sus perspectivas filosóficas y teológicas cambiaron. Al igual que los nuevos teólogos, en la poesía escrita con posterioridad a 1957 supera la división entre lo sagrado y lo profano, entre lo terrenal y lo supraterráneo, y enfatiza la importancia de la libertad y autenticidad personal más allá de cualquier religión puramente formalista basada en el ritual externo. Sus últimos poemas son la manifestación viva, como veremos, de un poeta que se ha liberado de lo que él mismo describió como “a lunar landscape of meaningless gestures and observances”<sup>88</sup> y su naturaleza oscila entre lo concreto y lo desconocido, lo presente y lo presentido.

Aunque Merton nunca pudo llegar a aceptar todas las conclusiones a las que los nuevos teólogos llegaron<sup>89</sup>, sus ensayos sobre renovación monástica recogidos en *Contemplation*

---

<sup>88</sup>Thomas Merton, *Seeds of Destruction*, op.cit., p.246.

<sup>89</sup>Merton sobre todo nunca pudo estar de acuerdo con los teólogos más radicales de la “la muerte de Dios”: “what is involved in the Death-of-God movement is a repudiation of *all* discussion of God, whether speculative or mystical: a repudiation of the very notion of God, even as ‘unknowable’...The cornerstone of the whole movement... is the formal belief that revelation itself is inconceivable. To say that God is dead is to say that He is silent, that He cannot be conceived as speaking to man... The whole concept of revelation has now become obsolete because modern man is simply incapable not only of grasping it but even of being interested in it at all” escribe en *Faith and Violence*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1968, p.260. Es cierto que el monje apreció en esta nueva generación de teólogos la crítica de una religiosidad formal y abstracta que reconocía a un Dios celestial pero no se preocupaba por el sufrimiento humano en la tierra. No obstante, criticó el que éstos substituyesen la adoración de Dios por la

*in a World of Action* incluyen sus mismas inquietudes e iniciativas intentando acomodar la fe anclada en siglos de tradición cristiana a un presente que reconocían y aceptaban como una era post-cristiana: “Christianity too –afirma– must be profoundly concerned with twentieth-century man, with technological man, ‘post-historic’ man, indeed... ‘post-Christian’ man.”<sup>90</sup>

A esta síntesis entre tradición cristiana occidental y modernidad contribuyeron especialmente el teólogo suizo Karl Barth y el moralista alemán Dietrich Bonhoeffer. Merton leyó los sermones de Barth y su libro *Dogmatics in Outline*, y lo que le atrajo de él fue la fusión que éste hizo entre lo ortodoxo y lo iconoclasta. Compartió su énfasis en que el hombre debe trascender la religión humana (entendida como el esfuerzo a veces demasiado cerebral y premeditado del hombre por entrar en comunión con Dios por sus propios medios) y abandonarse a la gracia y a la fe genuina del niño (en el sentido más inocente y evangélico de la palabra “niño”).<sup>91</sup> Sin embargo, no estuvo tan de acuerdo con Barth en su separación radical típica de la escolástica tradicional entre naturaleza y gracia, entre lo sagrado y lo profano, entre Dios y el hombre, lo que Merton denominó “Barthian radicalism”. Esta escisión entre lo natural y lo divino característica de una ortodoxia muy conservadora que fue muy criticada a principios de los años sesenta alimentaba la inacción en el terreno de lo social por lo que el monje claramente va a preferir la filosofía de Dietrich Bonhoeffer acerca de “la sacralidad de lo mundano”. Una filosofía que, como describe Merton en el prefacio de *Conjectures*, posibilita una mayor apertura a “the life and experience of the greater, more, and more vocal world beyond the cloister”.

---

idolatría del “Mundo” y eludiesen todo cuestionamiento de la visión pragmática, tecnológica y sociopolítica de este mundo como una mónada autónoma y autosuficiente. Elegir el mundo y rechazar a Dios significaría, en opinión de Merton, la perpetuación del dualismo agustiniano pero vuelto del revés, lo que le hizo rechazar de plano la devoción nada crítica del secularismo moderno en su totalizadora modernidad. Incluso llegó a cuestionarse la verdad de la conciencia histórica o política tan central en el marco de la nueva teología: “though the God-is-dead movement repudiates transcendence, mysticism, inwardness, divine law and so forth, turning to immanence, outgoing love and creative innovation in interpersonal relationships, its substitution of ‘history’ and ‘politics’ for metaphysics and religion may run the risk of ending in conformism, acquiescence, and passive approval of the American managerial society, affluent economy, and war-making power politics.” (Ibíd., p. 247-248).

<sup>90</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, op.cit., pp.53-54.

<sup>91</sup>v. Thomas Merton, “Barth’s Dream”, en *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., p.4.

En su libro *Ethics*, podemos observar de forma clara la orientación humanística de Bonhoeffer hacia una ética del compromiso social basada en la doctrina de la Encarnación: “Just as in Christ the reality of God entered into the reality of the world, so, too, is that which is Christian to be found only in that which is of the world, the ‘supernatural’ only in the natural, the holy in the profane, and the revelational only in the rational.”<sup>92</sup> Merton descubre en esta ética que condena la inacción como una traición a Cristo en medio de los males sociales un humanismo que armonizó extraordinariamente con la conciencia social que en él mismo estaba despertando en esos momentos y que quedó reflejada en la poesía posterior a 1957.

Gracias a su diálogo con Bonhoeffer, Merton se encamina hacia un nuevo humanismo, hacia una atalaya moderna a la que también contribuiría la lectura de Albert Camus, a quien se acercó con cierta reticencia y sólo incitado por el poeta polaco Czeslaw Milosz. Camus le conmocionaría profundamente como se lo comunicó en una carta a Henry Miller nada más terminar de leer *La Peste*. De su escritura le interesaría especialmente su dimensión política<sup>93</sup> (en concreto su crítica de las instituciones cristianas en lo que respecta al terreno de la acción política) y su visión del artista o escritor en el mundo actual como “artiste engagé” que encuentra un equilibrio entre la soledad y la solidaridad: “the artist of today becomes unreal is he remains in his ivory tower or sterilized if he spends his time galloping around the political arena. Yet between the two lies the arduous way of true art (...) the artist, if he must share the misfortune of his time, must also tear himself away in order to consider that misfortune and give it form.”<sup>94</sup>

Merton haría suyo el antiromanticismo de Camus (que rechaza el sentimentalismo) en libros de poemas como *Original Child Bomb* o “Letter to Pablo Antonio Cuadra Concerning Giants” incluida en *Emblems of a Season of Fury*. Esta apropiación le distancia del tono piadoso o del triunfalismo místico de sus primeras etapas poéticas.

---

<sup>92</sup>Dietrich Bonhoeffer, *Ethics*, New York, Macmillan, 1963, p.101.

<sup>93</sup>En una de sus cartas al poeta Czeslaw Milosz afirma: “In politics I think I am very inclined to his way of looking at things, and there is in him an honesty and a compassion which belies the toughness of this writing” (*The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, op.cit., p.66).

<sup>94</sup>Albert Camus, “The Wager of Our Generation”, *Resistance, Rebellion, and Death*, New York, The Modern Library, 1963, p.182.

Además, la dicotomía que estableció en muchas de sus composiciones y escritos de crítica social entre el verdadero yo y el falso yo se relaciona de forma directa con el discurso de Camus en su constante afirmación de que el mayor peligro de las sociedades llamadas libres era la radical y progresiva alienación de la persona de su auténtico ser mediante un conformismo que nada se interroga.

En su comentario sobre *La Peste*, Merton resalta el eje central de la crítica de Camus: vivir con honestidad en medio de este drama absurdo e irracional en el que el hombre se ve atrapado. El monje profundiza en la comparación que establece el escritor francés entre la plaga y el nazismo o los diferentes nacionalismos que emergieron en Europa con la Segunda Guerra Mundial y detecta en su narración las raíces de un verdadero humanismo con el que se identifica: “a humanism rooted in man as authentic value, in life which is to be affirmed in defiance of suffering and death, in love, compassion, and understanding.”<sup>95</sup> Un humanismo compasivo y altruista, personificado en los personajes del Dr. Rieux y Tarrou (ambos dedicados a aliviar el sufrimiento de sus hermanos de manera desinteresada, es decir, sin complacencia del ego) al que se oponen las virtudes formales abstractas del teólogo jesuita Père Paneloux, quien en vez de reconocer el absurdo de la plaga, intenta justificarla acudiendo a racionalizaciones teológicas que le tornan inhumano.

En efecto, en su última etapa poética resonarán los ecos de esta ética revolucionaria de Camus en la que se fusionan –o al menos así lo vio Merton– el iconoclasticismo y los vestigios del humanismo cristiano. Inspirado por la imagen que presenta Camus del artista en *The Rebel*, el cisterciense americano se convierte en escritor “rebelde” que se enfrenta al absurdo y busca una revolución creativa contra cualquier forma de tiranía que incremente la libertad humana (“there is not a single true work of art that has not in the end added to the inner freedom of each person who has known and loved it”<sup>96</sup>) y que enfatice la dignidad de la persona como un valor auténtico en una era de nihilismo y violencia: “the rebel –escribe en otro de sus ensayos sobre Camus– is the man who

---

<sup>95</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.186.

<sup>96</sup>Albert Camus, “The Wager of Our Generation”, *Resistance, Rebellion, and Death*, op.cit., p.184.

protests...in the name of man, individual and concrete man of flesh and blood, against the war-making arrogance of total power, against the abstractions on which power bases its claim.”<sup>97</sup>

Pero esa exploración es también un acontecimiento. En dos cartas a Erich Fromm, Merton se reconoce, ciertamente, en un humanismo solidario a la vez que crítico: “You and I certainly agree in being dissenters first of all and in having much the same kind of dissent: in favor of basically human values.”<sup>98</sup> A juzgar por sus notas de lectura y por su correspondencia con también las obras del psicólogo alemán, en concreto *Escape from Freedom* y *The Sane Society*, contribuyeron a formar un criterio de enjuiciamiento respecto a las sociedades industriales avanzadas y al autoritarismo, el narcisismo colectivo y el conformismo que las caracterizan. Es de notar que si bien ambos pensadores estuvieron de acuerdo en su diagnóstico de la enfermedad o desequilibrio del mundo moderno, no obstante hicieron prescripciones diferentes para su cura. Fromm, de inclinaciones marxistas, habló de una reforma económica, mientras que Merton, desde un prisma cristiano, recalcó la necesidad de una renovación espiritual y moral. A su modo de ver, el problema de la alienación humana radicaba en un extrañamiento espiritual por el cual el individuo percibe su identidad desde un yo empírico y se enajena de lo que todas las religiones han dado por denominar “the ground of being” o “the base of the soul”:

When our empirical ego is taken as the true “person”, the true “self”, as the being who is the genuine subject of life, freedom, joy and fulfillment, or indeed of religious salvation, then we arrive at the most tragic frustrations and errors, because this implies a radical alienation of our true being... There is no real love of life unless it is oriented to the discovery of one’s true, spiritual self, beyond and above the level of mere empirical individuality, with its superficial enjoyments and fears.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup>“Terror and the Absurd: Violence and Nonviolence in Albert Camus”, en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.238.

<sup>98</sup>*The Hidden Ground of Love*, op.cit., p.321.

<sup>99</sup>Thomas Merton, “Notes on the Psychological Causes of War by Erich Fromm”, *Faith and Violence*, op.cit., p.113.

Al tratar esta cuestión de escisión en la psique moderna, el monje vió que había un gran potencial en las sabidurías contemplativas tradicionales, no sólo cristianas, sino también budistas: “(they) help man transcend his empirical self and find his ‘true self’ in an emptiness that is completely “awake” because is completely free of useless reflection.”<sup>100</sup> En estas disciplinas prescritas por la práctica monástica tanto occidental como oriental, descubrió medios curativos adecuados para recuperar la energía vital y espiritual necesaria, según él creía, para la integración personal y la acción creativa en el mundo.

Del mismo modo que su estudio de Bonhoeffer y Camus le condujo a repensar una cristiandad más comprometida socialmente y le ayudó a renovar su propia identidad literaria como artista “engagé”, su diálogo estimulante con Fromm contribuyó a una reformulación de su teoría apofática de la contemplación desde una perspectiva mucho más humanista y existencial, acorde con el problema psicológico de la alienación en la vida moderna. Frente a una práctica contemplativa centrada en el ascetismo y la negación del yo, Merton enfatizará cada vez más la relevancia de la contemplación como rehabilitación, terapia y catarsis espiritual y propondrá un programa de regeneración a través de “moratoriums” de soledad.

En suma, la obra de Thomas Merton ensancha el claro del bosque, siempre abierto a la esperanza de un humanismo, dinámico, compasivo, y de conciencia crítica ante las realidades del mundo que el monje tanto admiró en pensadores contemporáneos como Pasternak, Arasteh, Barth, Bonhoeffer, Camus o Fromm: “This humanism –escribe en su ensayo “Christian Humanism”– is not, then, a strictly contemplative operation. It is not a Christianity of stoic quiescence. It does not teach man to attain an inner ideal of divine tranquillity...by abstracting himself from the material things”.<sup>101</sup> Un humanismo, en definitiva, que subraya, no tanto la salvación personal mediante el abandono del mundo secular como la redención de la comunidad humana a través de una acción creativa de fuerte arraigo contemplativo.

---

<sup>100</sup>Ibíd., p.114.

<sup>101</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.139.



### 3. ITINERARIO POÉTICO DE THOMAS MERTON: TRAYECTO Y BÚSQUEDA

Una vez esbozadas la evolución estético-religiosa de Thomas Merton, su teoría poética y las fuentes doctrinales y literarias de las que se nutre su poesía, el segundo capítulo de esta tesis pretende glosar el alcance de sus líneas centrales de pensamiento sobre las que descansan sus diez libros de poemas. Estos abarcan un largo período que va desde 1940 hasta 1968 y podrían dividirse en tres etapas que son expresión de la evolución espiritual del poeta desde la soledad a la solidaridad, desde un *contemptus mundi* a una experiencia del amor universal.

El primer subcapítulo va a girar en torno a la poesía que Merton nos dejó, publicada en los años cuarenta: *Early Poems* (1940-1942), *Thirty Poems* (1944), *A Man in the Divided Sea* (1946), *Figures for an Apocalypse* (1947) y *The Tears of the Blind Lions* (1949). Como ha señalado con acierto Gail Ramshaw, son poemas escritos por un poeta para quien el mundo secular y el mundo sagrado, el silencio y la escritura, lo religioso y lo artístico, la contemplación y la acción son polos irreconciliables<sup>1</sup>. Desde el gran arco iris de su “paradisus claustralis”, el monje alza su voz combativa afanándose en denunciar las sombras y los falsos valores de occidente y contemplando en Cristo el único camino de redención. Símbolos y metáforas relacionadas con la desesperanza y marginación de las metrópolis, el asedio de la guerra, el desierto, el invierno, etc., inundan algunos de sus versos de proporciones apocalípticas, contraponiéndose al influjo de otras más felices en las que ensalza a la Virgen a Cristo, la primavera, bautiza la mañana, la luz, la lluvia, etc., tanto en el contexto de la liturgia monástica como dentro del mundo natural que ofrece al hombre paz y libertad.

Un segundo estudio estaría integrado por los poemas escritos tras una pausa de ocho años, algunos de ellos de cuño sensiblemente vanguardista: *The Strange Islands* (1957), *Original Child Bomb* (1962) y *Emblems of a Season of Fury* (1963). En ellos se describe vigorosamente el dolor, el sufrimiento, el mal en definitiva, que rodea nuestra monótona y vulgar existencia. Asimismo, el interés y fascinación de Merton por el

---

<sup>1</sup>Gail Ramshaw Schmidt, *The Poetry of Thomas Merton: An Introduction*, Michigan, Xerox University Microfilms, 1977.

budismo zen determinarán el contenido de algunas de sus composiciones y le moverán a sacudir el orden viejo del lenguaje para configurar fragmentos absolutamente anti-poéticos. En nuestra opinión, se trata de destruir para construir algo totalmente diferente que pueda llevarnos a otro lugar, o en rigor, a un no-lugar, un “reino” en la otra orilla de este mundo, al otro lado del espejo y más allá de todo espejismo.

Ante esta perspectiva se configura el tercer y último subcapítulo con los títulos de *Cables to the Ace* (1968) y *The Geography of Lograire* (1968), universos que Merton va a manejar con especial originalidad desarrollando toda una copiosa imagería. El poeta se asombra, medita, canta, sufre, sueña e interpreta el mundo desde su rincón de Getsemaní, desde el corazón de su ser, desde el vacío prístino e indefinible del que estamos hechos. Con una profunda visión analítica y mágica, sus modernas intuiciones son señas de identidad que se diversifican en una pluralidad de formas que no pertenecen a un solo tiempo o a un exclusivo mundo, que se pierden en la noche de la memoria y así va dibujando infinitos laberintos de lugares ignotos, mitos, rituales, leyendas, desarrollando criptografías, paratextos o intratextos a los que nos hemos asomado modestamente, como un surco infinito de donde dimana la complejidad y riqueza de su palabra creadora.

### 3.1. PRIMEROS LIBROS DE POEMAS: *FUGA MUNDI* Y ABANDONO EN CRISTO.

*That is the only reason why I desire solitude: to be lost to all created things, to die to them and to the knowledge of them, for they remind me of my distance from You. They tell me something about You: that you are far from them, even though You are in them. You have made them and Your presence sustains their being, and they hide You from me. And I would live alone, and out of them. O beata solitudo!*

Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*

#### 3.1.1. *EARLY POEMS* (1940-1942)

La afición de Merton por la poesía se remonta a sus años de estudiante en Oakham School (Inglaterra) y a su estancia en Greenwich Village. Allí compuso sus primeras composiciones recogidas, junto con otras posteriores, bajo el título de *Early Poems* (1940-1942), que no serían publicadas hasta 1971.<sup>2</sup> Casi todas ellas se caracterizan por un estilo muy libre y carecen de rima, si bien algunas como “Two British Airmen” o “Dirge for the City of Miami” están escritas en tetrametros yámbicos rimados y reflejan la influencia formal de los poetas metafísicos ingleses a los que Merton admiraba.<sup>3</sup> En su autobiografía, el propio escritor reflexiona acerca del proceso de composición de estos primeros fragmentos líricos y de la dificultad que halló para encontrar una expresión formal ajustada al significado subyacente: “because I was uneasy with any rhyme that sounded hackneyed, rhyming was awkward and sometimes strange. I would get an idea, and walk around the streets, among the warehouses, toward the poultry market at the foot of Twelfth Street, and I would go out on the chicken dock trying to work out four lines of

---

<sup>2</sup>Thomas Merton, *Early Poems* (1940-1942), ed. de Victor A. Hammer, Lexington (Ky), Peter House, 1971.

<sup>3</sup>El término “*poetas metafísicos*” es aplicado por primera vez por Dryden a un grupo de poetas del S. XVII entre los que destacan Donne, Herbert, Marvell, Vaughan, y Traherne, aunque algunos críticos incluyen también a otros como Abraham Cowley. No se puede decir que formasen una escuela como tal pero compartieron algunos rasgos de ingenio (“wit”) e inventiva y una pasión por elaborados juegos estilísticos que fascinaron a Merton. Su estilo energético, desigual y vigoroso, su armonía entre razón y pasión, sentimiento y pensamiento (lo que Eliot denominó “*sensuous thought*”) ejercieron sin duda una gran influencia en esta primera etapa de la lírica mertoniana. (v. John Donne, *Poemas*, versión de William Shand y Alberto Girri, Venezuela, Fundarte, 1979, pp.7-9).

verse in my head, and sit in the sun... I would write the poem down on a piece of scrap paper and go home and type it out.”<sup>4</sup>

Desde la primera lectura advertimos la naturalidad y frescura que encierra toda su producción poética inaugurada en *Early Poems*, en cuyos primeros versos quizás se encuentran los hilos conductores o las principales preocupaciones vitales que recorren toda su obra:

Geography comes to an end  
Compass has lost all earthly north,  
Horizons have no meaning  
Nor roads an explanation.

No existe un norte definido al que dirigirse. El hombre no encuentra lugar alguno donde posar su mirada, ha perdido el instinto de búsqueda y la capacidad de interpretación del mundo y de su propia existencia. Naufrago en un océano de desesperanza y sin brújula que le oriente, necesita crear nuevos mapas, nuevas cartografías, nuevas moradas. Nos atreveríamos a sugerir, junto con Malgorzata Poks, que es justamente esta urgencia de una transformación radical de la conciencia humana el motor principal que impulsa a Merton a escribir una obra con la que re-engendrar una nueva geografía del espíritu.<sup>5</sup>

No obstante, erigir un nuevo *locus* implica derruir el anterior. Es por ello que todo el libro se alza como denuncia de una sociedad materialista y violenta en donde –según el poeta– ya no queda devoción alguna por aquellos viejos ideales ilustrados de la Belleza, la Verdad o la Bondad. Merton escribe en “The Philosophers”:

Body is truth, truth is body. Fat is all  
We grow on earth, or all we breed to grow (...)

---

<sup>4</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.236.

<sup>5</sup>“The loss of the cardinal point of the compass (...) was in fact the prelude to a greater task –that of an eventual rebuilding of his geography, a reorientation, not rejection of his map. That celebrated loss was an unsuspected gain in the sense that without it the restructuring could not have taken place, the world could not have been reclaimed on a new plane.” (Malgorzata Poks, “Thomas Merton’s Poetry of Endless Inscription: A Tale of Liberation and Expanding Horizons”, *The Merton Annual*, 14, 2001, p.222).

Beauty is troops, troops beauty. Dead is all  
We grow on earth, or all we breed to grow.<sup>6</sup>

Versos que nos recuerdan a John Keats y parodian su “Ode to a Grecian Urn”<sup>7</sup>, y en los que hallamos ingeniosas transposiciones de términos que dotan al poema de un matiz marcadamente irónico. Donde el poeta romántico inglés escribe “belleza”, Merton habla de “cuerpo”; donde “verdad”, él de “tropas”. La hermosura ha sido consiguientemente suplantada por la agresividad, lo espiritual por la pura materia. Sólo se siembra destrucción, odio y muerte. No obstante, la esperanza pervive en el corazón del narrador cuya vida interior es comparada a una semilla a la espera de esa bendición de lluvia –símbolo de purificación y renovación, de palabra viva<sup>8</sup>– que la ayude a florecer y dar fruto en medio de un terreno baldío y seco:

As I lay sleeping in the park  
Buried in the earth,  
Waiting for the Easter rains  
To drench me in their mirth  
And crown my seedtime with some sap and growth.<sup>9</sup>

La metáfora de la semilla es repetidamente utilizada por Merton a lo largo de toda su obra en verso y en prosa. En *The Ascent to Truth* escribe: “The teaching of Christ is the seed

---

<sup>6</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.3.

<sup>7</sup>“Beauty is truth, truth beauty, –that is all/ye know on earth, and all ye need to know” (John Keats, *Odas y Sonetos*, ed. bilingüe de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1995, p.165).

<sup>8</sup>Frente al ruido de las grandes ciudades, el estruendo de los aviones de guerra, o la sobrecarga de información de los medios de comunicación, en todos sus escritos Merton ensalzó la lluvia como un bien gratuito, una gracia, un don no prefabricado ni mensurable que no tiene utilidad alguna sino que simplemente “es”. “Es” para el sencillo deleite de aquel ser humano que –libre de prisas o de objetivos– se detenga a escuchar su ritmo al caer. En una noche oscura y lluviosa, cobijado en su celda y con un libro del ermitaño sirio del S. VI Philoxenos, el poeta escribe: “... rain is a festival (...) I celebrate its gratuity and its meaninglessness (...) Think of it: all that speech pouring down, selling nothing, judging nobody (...) What a thing it is to sit absolutely alone, in the forest, at night, cherished by this wonderful, unintelligible, perfectly innocent speech, the most comforting speech in the world, the talk that rain makes by itself all over the ridges, and the talk of the watercourses everywhere in the hollows.” Una lluvia que sólo dice (v. Thomas Merton, “Rain and the Rhinoceros” en *Raids on the Unspeakable*, op.cit., pp.9-10).

<sup>9</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.3.

of a new life”<sup>10</sup>, y en una de sus reflexiones en *The New Seeds of Contemplation* inspirada en la parábola del sembrador (*Mc.*, IV,13-20) nos diría más tarde:

Every moment and every event of every man's life on earth plants something in his soul. For just as the wind carries thousands of winged seeds, so each moment brings with it germs of spiritual vitality that come to rest imperceptibly in the minds and wills of men. Most of these unnumbered seeds perish and are lost, because men are not prepared to receive them: for such seeds as these cannot spring up anywhere except in the good soil of freedom, spontaneity and love.<sup>11</sup>

La semilla representa la Palabra de Dios: “el sembrador siembra la palabra” (*Mc.*, IV, 14-15). Y en *The Philosophers* la semilla no sólo aparece como símbolo del Verbo encarnado, sino también como la vida íntima del alma, el potencial oculto que ésta tiene de ser receptáculo de Cristo, de resucitar cada día en la Palabra que crea y recrea desde siempre. El alma del poeta aguarda en la noche oscura la llegada de las aguas vivificantes de la contemplación infusa, entendida como “the fullness of the Christ-life in the soul”<sup>12</sup>, del mismo modo que la semilla aguarda la lluvia, escondida bajo la tierra y en secreto silencio: “waiting for the Easter rains.”<sup>13</sup> Una espera que, como acertadamente ha señalado Robert Waldron, implica escucha y disponibilidad.<sup>14</sup>

Otro núcleo de poemas de esta época aborda la barbarie de la II Guerra Mundial, como “Poem”, “Dirge for the World Joyce Died In” o “Two British Airmen”. En todos ellos perviven imágenes fulgurantes y metáforas eléctricas representativas de la sociedad tecnológica que luego volverán a aparecer en composiciones posteriores y que podrían

---

<sup>10</sup>Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, op.cit., p.9.

<sup>11</sup>Thomas Merton, *New Seeds of Contemplation*, op.cit., p.14.

<sup>12</sup>Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, op.cit., p.10

<sup>13</sup>En su libro de poemas *The Strange Islands*, Merton vuelve a utilizar la metáfora de la semilla y a subrayar su condición de espera: “The seed, by nature, waits to grow and bear/ fruit. Therefore it is not alone/ as stones, or inanimate things are: that is to say, alone by nature,/or alone forever.” (*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.243).

<sup>14</sup>Robert Waldron, *Poetry as Prayer*, Boston, Pauline Books & Media, 2000, p.89.

considerarse como premonitorias de su muerte por electrocución (“Their dead love runs like life, in copper wire /their nervousness draws polar fire of metal”).<sup>15</sup> El poeta describe el caos en el que miles de soldados mueren y son enterrados lejos de sus casas en tierras extranjeras: (“Bring this flag, and wrap, and lay him/ Under a cross that shows no name,/ And, in the same ground make his grave/ As those long-lost Romans have”).<sup>16</sup> Considera absurdo sacrificar la vida por fidelidad a una idea —en este caso la defensa de la patria o nación— y se mofa de la actitud falsa y un tanto contradictoria de la institución eclesial que aprueba y justifica tales acciones bélicas con una retórica de frases solemnes:

Let the bugle’s noise  
Supersede the Parson’s voice  
Who values at too cheap a rate  
These men as “servants of their state”.  
Lower, and let the bomber’s noise  
Supersede the deacon’s voice:  
None but perfunctory prayers were said  
For the unquiet spirits of these dead.<sup>17</sup>

Escenario de su especulación en esta primera etapa poética es la ciudad, a la que dedica poemas como “Dirge for the City of Miami” o “Hymn of not Much Praise for the city of New York City”. En el primero, el poeta establece una fuerte oposición entre el mundo de las grandes urbes habitadas por gangsters, falsificadores, ladrones y atracadores de bancos, o prostitutas y el espacio inocente y virginal de la Naturaleza:

The simple grapefruit in the grove  
Shine like the face of childish love  
And sunflowers lean toward the south  
With the confidence of early youth.

---

<sup>15</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.4.

<sup>16</sup>Ibíd., p.5. Merton se está refiriendo al bosque de Teutoburgo (Teutoburger Wald), conjunto de colinas pertenecientes al sistema de los montes Weser. En este lugar, según narran escritores romanos como Tácito las legiones de Varo fueron exterminadas por los germanos en el siglo IX d.C.

<sup>17</sup>Ibíd., p.5.

But oh, the red hibiscus paints  
This garden with the blood of saints,  
And a copper apple in the foliage  
Is the fine fruit of the tree of knowledge.<sup>18</sup>

Merton emplea el símbolo bíblico del árbol de la ciencia o el conocimiento en oposición al árbol de la vida cuyo fruto comunica la inmortalidad (*Gén*, 2, 9). Este árbol se identifica con la falsa sabiduría que el hombre, seducido por su engañosa apariencia, ha usurpado atribuyéndose el conocimiento del bien y del mal, el cual le ha obstaculizado el camino de la vida<sup>19</sup>. Según el poeta, en la ciudad el hombre se alimenta del fruto de este árbol venenoso (“copper apple”) y es expulsado del paraíso. Substituye cualquier aliento de vida auténtica, de inocencia, de amor, por un mundo ilusorio cuyo sostenimiento le convierte en esclavo de su propia mentira: “The city itself lives on its own myth” –afirma en “Rain and the Rhinoceros”. “Instead of waking up and silently existing, the city people prefer a stubborn and fabricated dream; (...) They have constructed a world outside the world, against the world, a world of mechanical fictions which condemn nature and seek only to use it up, thus preventing it from renewing itself and man.”<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup>Ibíd., p.8. Entre los diversos árboles gratos a la vista y de sabrosos frutos que Yahveh hizo crecer en el Edén, se encuentra el árbol del conocimiento o árbol de la ciencia del bien y del mal. A las propiedades de todos los demás, éste añade la de comunicar la inteligencia y el discernimiento (*Gén.*, 3,6). Adán y Eva comen de su fruto prohibido y son expulsados del jardín, condenados a caminar errantes por el mundo. Las interpretaciones sobre el significado de “conocimiento” en este símbolo del árbol son innumerables y se pueden dividir en tres grupos. En primer lugar, hay quienes ven en este conocimiento la adquisición de las facultades humanas, que lo mismo puede ser el discernimiento de los valores morales, el paso de la infancia a la edad adulta, o la autonomía moral propiamente dicha. Para otros, se trata de las relaciones sexuales, si bien no parece que sea éste el principio explicativo del texto. Por último, hay algunos que consideran el árbol del conocimiento como una variante del árbol de vida. El hombre desea elevarse por encima de su condición y penetrar en el reino de lo divino. La sabiduría y la inmortalidad que busca pertenecen a Dios. En el acto mismo de su trasgresión experimenta el hombre su finitud. Sin embargo, según otras interpretaciones, el árbol del conocimiento se opone al árbol de vida, colocado al Este del Edén y salvaguardado por los querubines y la llama de la espada fulgurante. Este árbol simboliza el privilegio de la inmortalidad, efecto también de la gracia. Este símbolo forma parte de un conjunto de imágenes, como la del jardín de delicias, y de motivos literarios y figurados conocidos en todo el Oriente antiguo, como el de la planta de vida, del alimento de vida (a saber la ambrosía), y del agua que da la vida (Miquel Gallart, *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1993, pp.155-157).

<sup>19</sup>v. Xavier León-Dufour, *Vocabulario de Teología Bíblica*, trad. de Alejandro Esteban Lator, Barcelona, Herder, p.1996, p.100.

<sup>20</sup>Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p. 11.



Reaparece el tema urbano con “Hymn of Not Much Praise for New York City”, escrito en la universidad de Columbia cuando el poeta vivía con sus abuelos en Nueva York. Mediante una gran riqueza de símbolos y metáforas Merton expresa una relación de amor-odio con la ciudad, a la que califica de “rich as a cake, common as a doughnut”<sup>21</sup>, y critica con ironía su mundo materialista y artificial, asfixiada con grandes rascacielos. Algo que será una constante a lo largo de toda su obra y que le vincula con otros poetas como W.H.Auden o Stephen Spender:

(...) And when, both north and south of thirty-fourth street,  
In all the dizzy buildings  
The elevators clack their teeth and rattle the bars of their cages,  
Then the children of the city  
Leaving the monkey-houses  
Of their office-buildings and apartments  
With the greatest difficulty open their mouths, and sing:  
Queen among the cities of the Earth: New York!<sup>22</sup>

El poema transmite con gran fluidez y fuerza expresiva el vértigo trepidante de la ciudad, el desenfreno y la urgencia de sus gentes de un día cualquiera. Nueva York se convierte en la cuna del Capital, el espacio sacralizado por excelencia de los negocios, frente a las decadentes ciudades de París o Londres. Destacan las imágenes de las jaulas (“cages”) y de los dientes (“teeth”), motivos recurrentes que asumen la denuncia del sometimiento de los ciudadanos al poder. Es penetrante la comparación de los rascacielos con guaridas de monos (“monkey-houses”) y la subsiguiente asociación de los inquilinos con primates peludos que trepan en ascensores y que recuerdan de algún modo a los rinocerontes de Ionesco, hombres metamorfoseados, deshumanizados, alienados de sí mismos, convertidos casi en monstruos e identificados con su máscara. Todos ellos son presa de una irrealidad que los encadena y que no difiere mucho de aquellas sombras proyectadas sobre el escenario de la caverna platónica: “Because we live in a womb of collective illusion, our

---

<sup>21</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p. 20.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp.19-20.

freedom remains abortive. Our capacities for joy, peace and truth are never liberated. We are prisoners of a process, a dialectic of false promises and real deceptions ending in futility.”<sup>23</sup> En uno de los momentos más tensos y drámaticos del poema, el narrador se dirige a la ciudad, ahora personificada, y en tono exclamativo y exaltado implora:

Oh lock us in the safe jails of thy movies!  
Confine us to the semiprivate wards and white asylum  
Of the unbearable cocktail parties, O New York!  
Sentence us for life to the penitentiaries of thy bars and  
Nightclubs,  
And leave us stupefied forever by the blue, objective lights  
That fill the pale infirmaries of thy restaurants  
And the clinics of thy schools and offices  
And the operating rooms of thy dance halls.<sup>24</sup>

Nada escapa al ataque de Merton, a su pensamiento inquebrantable. A través de una magistral serie de metáforas, su crítica se centra fundamentalmente en dos aspectos de la sociedad: la educación y el ocio impuesto. Desmitifica sin piedad la falsa diversión, ese “*divertissement*” al que aludía Pascal con el que el hombre pretende eludir su verdadera misión en esta tierra, la de contemplativo<sup>25</sup>, y reafirmar ilusoriamente su falsa identidad. Y concluye el poema subrayando el notable abismo entre clases sociales, igualadas por un mismo denominador común: la falta de vida. Una ciudad, en definitiva, poblada de

---

<sup>23</sup>Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., pp.16-17. En otras ocasiones, Merton compara al hombre encadenado a un mundo ficticio con la angustiada imagen de una mosca atrapada en una tela de araña: “those who, like flies, are heavy and without energy remain caught in the glue of this world and are taken and bound, as though in nets, by honours, pleasures, praise, and manifold desires...” (Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, op.cit., 1994, p.18).

<sup>24</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.20.

<sup>25</sup>“Man was made for the highest activity, which is in fact his rest – escribe Merton. That activity, which is contemplation, is imminent and it transcends the level of sense and of discourse. Man’s guilty sense of his incapacity for this one deep activity which is the reason of his very existence, is precisely what drives him to seek oblivion in exterior motion and desire (...) He has but to remain busy with trifles; (...) It will not deaden all the pain of thinking; but it will at least do something to blur his sense of who he is and of his utter insufficiency. Pascal sums up his observations with the remark: ‘Distraction is the only thing that consoles us for our miseries and yet it is, itself, the greatest of our miseries’. We cannot find true happiness unless we deprive ourselves of the ersatz happiness of empty diversion.” (Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, op.cit., pp.19-20).

hombres póstumos: “never let us look about us long enough to wonder/which of the rich men, shivering in the overheated office/and which of the poor men, sleeping face-down on the/Daily Mirror/ are still alive, and which are dead.”<sup>26</sup>

Junto a estos poemas urbanos, curiosamente se recrean en *Early Poems* composiciones inspiradas en motivos españoles como “La Comparsa de Oriente” que Merton escribió tras su viaje a Cuba en la primavera de 1940 o algunos inspirados en motivos griegos como “From the Second Chapter of a Verse History of the World”<sup>27</sup>, basado en la leyenda del Minotauro. Con un estilo que recuerda al género cuentístico, el poeta va narrando minuciosamente los preparativos oficiales previos al viaje sin retorno que realizaban cada año catorce jóvenes elegidos entre la población ateniense para ser enviados como tributo a Minos, rey de Creta, por su victoria en una batalla sobre Atenas: “There was a time when the young girls/ of this city/ had to put on their pink dresses/ and take arms full of/ flowers and go up the gangplank/ on to a ship, and that /ship carried them away to an island/ from which they never returned (...)/ Junipers and simple linens, camping clothes/ All coarse and proper for the labyrinth/ All colorless to show the tones of grief.”<sup>28</sup>

Invocando la pérdida de la inocencia ya apuntada en “Dirge for the City of Miami”, el poeta se lamenta de la injusticia con la que niños felices son condenados a morir en las garras del monstruo de Creta dentro del laberinto construido por el arquitecto Dédalo:

Once there was laughter in the house at Athens  
And songs at evening on Hymettus hill  
The roll of childish skate upon the concrete  
And clatter of childish hoop upon the earth (...)  
But all the while at home mama made good

---

<sup>26</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.21.

<sup>27</sup>El padre de Merton le solía leer historias de mitos griegos que luego Merton utilizaría de forma inconsciente y que, según reconoce en su autobiografía, subyacen en su formación intelectual: “My second best book...was a collection of stories called the ‘Greek Heroes’. It was more than I could do to read the Victorian version of these Greek myths for myself, but Father read them aloud, and I learned of Theseus and the Minotaur, of the Medusa, of Perseus and Andrómeda.” (v. Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.11).

<sup>28</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.13.

Fatal and most political intentions  
The sergeant's Cretan plan: so cruel a term  
To all the speechless loves of kids  
So desperate and kind.  
For while to one another younglings laughed (...)  
And danced an untaught dance to the tune  
Of an untaught violin,  
In the separate homes of each particular girl  
Mothers wrapped up and put in trunks some smocks.<sup>29</sup>

Desde estos primeros poemas y ayudado de múltiples adjetivos de connotación negativa como “speechless” o “untaught”, el monje subraya la importancia de descreer, del liberarse de lo ya sabido de antemano, dado que la verdadera creatividad sólo nace cuando conectamos con el niño<sup>30</sup> que hay dentro de nosotros y recuperamos la mirada virginal ante el mundo. De ahí su fantasía de que Atenas, al quedarse sin niños se queda sin Arte:

Verse, for the moment, was hushed.  
Rethoric had gone dead  
Logic had failed.  
Music was without speech.  
Painting stood inarticulate,  
History amazed,  
Tragedy taken aback,  
Mimes all tied up,  
Comedy mum.<sup>31</sup>

La pérdida de la inocencia significa la muerte de las diferentes manifestaciones y lenguajes artísticos. Es por esto que una de las preocupaciones nucleares de la obra poética mertoniana sea precisamente la de devolver al lenguaje su inocencia originaria. El monje de Getsemaní comienza su reflexión sobre la lengua en un poema de esta colección, “The

---

<sup>29</sup>Ibíd., p.18-19.

<sup>30</sup>En su sentido etimológico: *ingenuus*= nacido libre.

<sup>31</sup>Ibíd., p.14.

Tower of Babel”, para luego proseguir –como veremos más adelante– en su drama poético.

Partiendo de la concepción dialéctica hegeliana del pensamiento y de la Historia<sup>32</sup>, en “The Tower of Babel” Merton afirma que la lengua es creadora y aniquiladora de realidades –entre ellas, la realidad histórica y la ilusión del progreso– y critica a su vez el hecho de que haya sido manipulada y sometida al servicio de la ciencia y la tecnología:

Now the function of the word is:  
To designate first the machine,  
Then what the machine produces  
Then what the machine destroys.  
(...) Thus words have no essential meaning.  
They are means of locomotion  
From backward to forward  
Along an infinite horizontal plane,  
Created by the history which they themselves destroy.<sup>33</sup>

Una vez más, este principio binómico lo constituye el hecho de que al igual que la técnica puede volverse en contra del hombre, la palabra, desarraigada de su lecho trascendente, puede también convertirse en instrumento de ocultación de Dios, en lugar de ser canal de revelación y puente de comunión<sup>34</sup>:

---

<sup>32</sup>Recordemos que para Hegel (1770-1831), la historia humana es razón pura. El filósofo alemán interpreta la historia de la Filosofía de un modo dialéctico, como una serie de momentos que se conservan (tesis), se niegan (antítesis) y se superan (síntesis), e intenta mostrar el desarrollo progresivo del Espíritu Absoluto (una génesis del logos que es a la vez cosmogonía y teogonía) producido por el impulso inmanente de la dialéctica (v. Julian Marías, *Historia de la Filosofía*, 32ª ed., Madrid, Revista de Occidente S.A., 1980, p.319 y Teófilo Urdanoz, O.P., *Historia de la Filosofía*, Vol. IV, Madrid, Editorial Católica, S.A, p.315). Sin embargo, en la dialéctica del mundo tecnológico sobre la que versa ese poema, Merton no parece hallar ningún avance o desarrollo certero.

<sup>33</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.22.

<sup>34</sup>Como ha señalado con acierto Michael Higgins, “Merton intuited a fundamental disorder, a consequence of the Fall, whereby the servant of truth, the word, had been uprooted from the Ground of Transcendence.” (Michael Higgins, “Window, Tower and Circle: the Wandering Monk and the Quest for Integration”, *Thomas Merton: Pilgrim in Process*, Grayston and Higgins (eds.), Toronto, Griffin House, 1983, p.8).

The forgotten principle is that the machine  
Should always destroy the maker of the machine  
Being more important than the maker  
Insofar as man is more important than God.  
Words also reflect this principle  
Though they are meant to conceal it  
From the ones who are too young to know.<sup>35</sup>

A este respecto procede considerar como clara ilustración las aportaciones del magnífico texto de *La Memoria del Logos*: “la elaboración de la realidad que lleva a cabo el lenguaje expresa, fundamentalmente, un engaño. Las palabras liberan o encierran, son el único puente de unión entre seres eternamente separados (...); pero esta comunicación que enlaza las conciencias individuales, puede crear también, entre ellas, la argamasa de la confusión. Por eso se necesita una ‘elaboración de la experiencia’ y una ‘crítica del lenguaje’”<sup>36</sup>. Esta observación va a ser la clave central de la poesía mertoniana, dos reinos opuestos. Por un lado, la crítica del discurso racionalista occidental basado en un *Logos* que se nos impone por el establecimiento de falsas ideas, puras convenciones sociales, como verdad, mentira, bien y mal entre otros. Por otro, el sentimiento vivo de un *Logos* que rompe la servidumbre, que introduce la pasión del descubrimiento por la palabra sin necesidad de un fin predeterminado, cual barco al que empujan los vientos y sólo se sabe donde va cuando se va.<sup>37</sup> El mismo Machado lo dice con bella y precisa claridad: “Tu verdad, no, la Verdad, y ven conmigo a buscarla.”

La reflexión sobre el lenguaje viene acompañada en este libro por una meditación acerca de la figura del poeta y la poesía que se relaciona de forma intrínseca con el conflicto entre

---

<sup>35</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.21-22.

<sup>36</sup>Emilio Lledó, *La Memoria del Logos*, Madrid, Taurus, 1996, p.30.

<sup>37</sup>Estos dos ejes en torno a los cuales gira la poética de Merton le acercan sin duda alguna a la crítica del lenguaje que hace Nietzsche (v. Friedrich Nietzsche, *Sobre Verdad y Mentira*, 4ª ed., trad. de Luis M. Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 35). Según el filósofo alemán hay que romper con ese dualismo cartesiano entre pensar y vivir, y frente a la verdad establecida, recuperar la veracidad a través del conocimiento de uno mismo. Es necesario unir el arte y la ciencia (como creación) con la vida, dando lugar a un saber vital desde la vida y para la vida. El arte es vida, tan vida como los latidos del corazón. Es nuestra primera tarea recobrar, por tanto, los latidos de la palabra, un lenguaje imbuido de vida. La poesía de Merton parece querer también reconciliar la lengua con la vida, el conocimiento con el sentimiento.

el yo individual y lo divino tan presente en los místicos de todos los tiempos, y también, como no, en el joven Merton. En “The Strife between the Poet and Ambition” se expresa un reconocimiento tácito de que tampoco la poesía puede escapar a la amenaza de los intereses reinantes, como fama, prestigio, dinero: “Sacred art –escribiría años más tarde en su manuscrito de *Art and Worship*– cannot flourish where money, worldly display, and the worship of business hold sway. In other words, sacred art and commercialism are mutually exclusive of one another for the simple fact that no man can serve two masters.”<sup>38</sup>

En este sentido razona burlescamente el no haber podido reprimir las pasiones de su ego:

Pardon, sirs, my penny face,  
Bowed to your dollar presences,  
Curtsying to Famous Verse,  
Flattering wealth with smiles and smirks  
Flattering down my hopeless tears!<sup>39</sup>

En conclusión, se podría sugerir que en *Early Poems* son versos de un poeta en ciernes escritos con ímpetu y perseverancia, esencia de una clara dicotomía entre el espacio exterior y el espacio interior, entre lenguaje y verdad, entre conocimiento y amor. Un dualismo latente durante toda su juventud que, si bien más tarde fue trascendido, le llevó a buscar formas alternativas de estar en y frente al mundo para conducirle finalmente al retiro en el monasterio de Getsemaní. A lo largo de este volumen, Thomas Merton busca la palabra adecuada para nombrar aquello de lo que quiere hablar, nos introduce en el camino a ninguna parte de este absurdo y desorientado mundo, una tierra baldía en donde apenas queda resquicio para la poesía: “I cannot even hope for any special borealis/to rouse my darkness with a brief “Hurray”, escribe en la composición que cierra el libro. Verdad intocable para el poeta únicamente lo será la luz de Cristo que brilla en la oscuridad de la tiniebla:

---

<sup>38</sup>Manuscrito de *Art and Worship* de 1958 (Archivos de Bellarmine College, TMS).

<sup>39</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.11.

Oh flaming Heart,  
Unseen and unimagined in this wilderness,  
You, You alone are real, and here I've found you.<sup>40</sup>

### 3.1.2. *THIRTY POEMS* (1944)

El siguiente volumen de poemas que Merton escribió fue *Thirty Poems*. Publicada en 1944 por New Directions, la obra apareció en la sección de "Poets of the Year" y recibió una gran acogida por parte de los críticos que reconocieron en el monje una nueva e importante voz lírica.<sup>41</sup> Aunque incluye composiciones escritas durante su noviciado, la mayoría se remiten a su estancia como profesor en la Universidad de St. Bonaventure (Olean, NY) durante el año académico 1940-1941. Se trata, según ha señalado Ross Labrie, de un período muy fecundo en la vida de Merton, desde el punto de vista de la creación literaria: "Merton's poetic fertility at this time coincided with the excitement that preceded his decision about the shape that his life would take; he entered Getsemaní toward the end of 1941. He would not be such a prolific writer until the late 60's."<sup>42</sup> Él mismo describe esta etapa como un momento de gran inspiración poética: "Sometimes I would go several days at a time, writing a new poem everyday."<sup>43</sup>

Desde el punto de vista formal, estos poemas presentan una estructura más definida que los de su anterior libro. Algunos de ellos, como "Lent in a Year of War" son densos y algo rígidos; otros como "An Argument: Of the Passion of Christ" (escrito en cuartetos y tetrametros rimados), "The Night Train" o "The Blessed Virgin Mary Compared to a Window" reflejan –al igual que en *Early Poems*– la influencia de poetas metafísicos ingleses en lo que se refiere al uso de comparaciones ingeniosas, hipérboles, paradojas,

---

<sup>40</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.24.

<sup>41</sup>El poeta sentía cierta predilección por esta colección de poemas, de ahí que muchos de ellos se incluyeran más tarde en *Selected Poems*, Great Britain, Hollis & Carter, 1950.

<sup>42</sup>Ross Labrie, *The Art of Thomas Merton*, Texas, The Texas Christian University Press, 1979, p.111.

<sup>43</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.310.



metáforas abundantes, o al hallazgo de semejanzas ocultas en cosas aparentemente muy distintas. También hay un empleo de sinestesias en poemas como “The Trappist Abbey: Matins” (“smell of sunrise”, “waterfalls of silence”) o en “The Sponge Full of Vinegar”<sup>44</sup> donde hay infiltraciones del sonido en la imagen (“clash of lancelight”). En algunas ocasiones aparecen inesperadas combinaciones de palabras como en “The Flight into Egypt” (“singing desert”<sup>45</sup>). El uso de imágenes sensoriales o sinestésicas vincula directamente a Merton con la poesía simbolista francesa con la que Merton estaba familiarizado y la retórica presente en el volumen le acerca a la poesía de Dylan Thomas y Robert Lowell, autor que admiraba y con el que mantuvo una buena amistad.<sup>46</sup>

Temáticamente, encontramos en *Thirty Poems* breves poemas que podrían ser clasificados en dos grupos: poemas seculares y poemas de carácter religioso. En todos ellos deja de lado el profuso mundo y expresa un único anhelo: morar en el amor de Cristo.

En lo que concierne a la poesía secular de este volumen, puede observarse que la crítica de las metrópolis pasa a un segundo plano para centrarse en la denuncia de la política hueca y puramente cosmética de los dirigentes de la época ante un mundo acosado por las guerras<sup>47</sup>. Así por ejemplo, en “Iphigenia: Politics”, la voz rebelde de Merton se sirve de la conocida leyenda griega<sup>48</sup> para dirigir un ataque feroz contra aquellos jefes de gobierno que sacrifican la verdad en aras de sus propios intereses económicos mientras soldados inocentes mueren en los campos de batalla. “Lent in a Year of War” versa sobre la Guerra Civil Americana entre Norte y Sur, y “In Memory of the Spanish Poet Federico García

---

<sup>44</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.57.

<sup>45</sup>Ibíd., p.28.

<sup>46</sup>Concretamente Robert Lowell alabó *Thirty Poems*, si bien adujo que Merton debería ser más preciso en su elección de las palabras (v. Michael Mott, *The Seven Storey Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.224).

<sup>47</sup>v. Patrick O’Connell, “Thirty Poems after Fifty Years”, *The Merton Seasonal*, Vol.19, No.3, Summer 1994, p.15.

<sup>48</sup>La leyenda narra cómo Ifigenia, hija de Agamenón y Clímenestra, fue sacrificada por su padre en Áulide para impetrar un viento propicio a la escuadra griega. Salvada por Ártemis, redimió luego a su matricida hermano Orestes (*Enciclopedia Universal*, Barcelona, Herder, 1966, p.1181).

Lorca” (uno de los mejores poemas pre-monásticos de Merton en opinión de Woodcock)<sup>49</sup> refleja el sufrimiento que causó la Guerra Civil española<sup>50</sup> a través de una imaginaria pirotécnica de grandes contrastes cromáticos que evoca la poesía del mismo Lorca: “The spires and high Giralidas, still as nails/ nailed in the four cross roads/ watch where the song becomes the color of carnations/and flowers like wounds in the white dust of Spain.”<sup>51</sup> A través de los símbolos de los clavos, y del cruce de caminos, la muerte de Lorca y la guerra en general se presenta al lector como “una crucifixión” con el telón de fondo del “white dust of Spain”, a su vez también metáfora de la mortalidad.<sup>52</sup>

Todas las variantes como “For my Brother: Reported missing in action, 1943” o “The Night Train” evocan los desastres de la Segunda Guerra Mundial y la pérdida de millares de vidas humanas. En el primero, encontrado en uno de los cuadernos de la universidad de Columbia entre algunos apuntes sobre la liturgia del sábado santo y varias citas de San Juan de la Cruz, Merton se pregunta por el paradero de su hermano Jean Paul, asesinado en el frente. Son unos de los versos más conocidos y conmovedores del poeta que dejan translucir el inmenso amor y la gran ternura que sentía por él. Dirigiéndose a él con una pregunta retórica que inevitablemente no tendría respuesta, escribe: “Where, in what desolate and smokey country, / Lies your poor body, lost and dead?/ And in what

---

<sup>49</sup>George Woodcock, *Thomas Merton, Monk and Poet*, op.cit., p.37.

<sup>50</sup>La guerra civil española causó un gran impacto en los intelectuales europeos, Maritain, Bernanos, y americanos, Orwell, Hemingway. Como ha señalado Michael Mott en su biografía, “the war which divided Spain in one of the cruellest civil wars produced bitter and lasting, if less bloody, divisions, elsewhere (...) Maritain and Bernanos had each been critical of the atrocities committed by the Nationalist forces. Non-Catholic writers were especially critical of the rage of anti-clericalism which resulted in the burning of churches and the killing of priests and nuns by those fighting for the Government. Such non-partisan critics often found themselves ostracized. Orwell, who had fought in Spain, had his accounts of the war dismissed by intellectuals in London and New York who knew far better than he did what was going on in Spain (...) Merton’s line in *The Seven Storey Mountain* about the signer of the Peace Pledge who ‘was now fighting for the Red Army against Franco’ reveals a good deal about Merton in 1946, and nothing about the Spanish conflict. Later, he was to see things very differently.” (Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., pp.111-112).

<sup>51</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.45. Como el propio título sugiere, este poema está dedicado a Federico Garcia Lorca, poeta que Merton admiraba profundamente: “I had been reading the Spanish poet, Lorca, with whose poetic vein I felt in the greatest sympathy” anota en su autobiografía, refiriéndose a marzo de 1941 (Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.310).

<sup>52</sup>v. Patrick O’Connell, “Remembering Lorca: Merton’s Tribute to a Poetic Master”, *The Merton Seasonal*, Vol.21., No.2, Summer 1996, p.15.

landscape of disaster / Has your unhappy spirit lost its road?<sup>53</sup> En “The Night Train” el poeta recuerda su Francia natal, y se lamenta de la ruina de ciudades enteras y de campos arrasados por los bombardeos. Sirviéndose de imágenes y comparaciones un tanto impactantes y del recurso de la personificación, expresa el dolor que le causa la barbarie a la que estaba asistiendo Europa:

Cities that stood, by day, as gay as lancers  
Are lost in the night, like old men dying  
At a point where polished rails branch off forever  
The steels lament, like crazy ladies.  
We wake, and weep the deaths of the cathedrals  
That we have never seen,  
Because we hear the jugulars of the country  
Fly in the wind, and vanish with a cry.<sup>54</sup>

Merton se siente conmovido no sólo por la destrucción material de la cultura y el arte a causa de la locura bélica, sino también de la pérdida por parte del ser humano de toda sensibilidad o capacidad de escucha ante el ruido ensordecedor y sobrecogedor de bombas y metralletas. En “The Regret”, el empleo de adjetivos cargados de significación negativa refleja una actitud incisiva y crítica ante la actitud de los hombres respecto al misterio de la vida:

Here we stand as senseless as the oaks  
As dumb as elms (...)  
We are no longer listeners for curious saws, and secret keys  
We are indifferent to seasons,  
And stand like hills, deaf.<sup>55</sup>

Mundo de sordos pero también mundo de ciegos. Esta es la percepción de Merton en otro de sus composiciones titulada “Poem”, inspirada en un motivo bélico griego:

---

<sup>53</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.36.

<sup>54</sup>Ibíd., pp.30-31.

<sup>55</sup>Ibíd., p.33.

We think about the cries of drowners and the shine of armor,  
While the hills, our citadels,  
Grow cloudy, in the teeth of the command  
The burning olive gardens,  
Have made the country blinder than the smoky temples,  
Louder and harsher than the foamy sea.<sup>56</sup>

En contraste con el escenario gris y sombrío de la lucha (en el que la metáfora de los “dientes”, al igual que veíamos en *Early Poems*, vuelve a aparecer ahora en conexión con las severas órdenes de inicio del combate), el poeta hace también luminosas alusiones al mundo natural, al cielo brillante del mar mediterráneo y a los paisajes rebosantes de vegetación para sugerir quizá que, tras la noche de la guerra, queda la esperanza de la llegada de un nuevo día en el que el susurro del viento no sea distorsionado por el eco de las armas sino que se convierta, como en el pasaje bíblico de Elías (*IRe.*, XIX, 12-14), en símbolo del decir de Dios:

Watching, among the rifled branches, for the sun, our hero,  
(Sing, wind, too tuneless in the slender trees)  
We think about a whiter day, the marble temples  
And the hills, our girls,  
The even lovelier skies,  
The horses of Poseidon, the lifting seas,  
All grave, and clean, and wiser than the glassy mornings.<sup>57</sup>

¿para qué, pues, –se pregunta el poeta– tanto desorden, tanto odio, tantos enfrentamientos, tanta ambición, tanta derrota si el mundo es para nosotros un enigma? La muerte misma aparece personificada en otro poema, “Death”, para dirigirse a los hombres y hablarles de su insondable misterio:

Where are the merchants and the money-leaders  
Whose love sang in the wires between seaports and the

---

<sup>56</sup>Ibíd., p.34.

<sup>57</sup>Ibíd., p.34.

Inland granaries?  
Is the old trader any safer than the sailor sent to drown  
Crossing the world's end in a wooden schooner?

Where are the generals who sacked the sunny cities  
And burned the cattle and the grain?  
Or is the politician any safer in his offices  
Than a soldier shot in the eye?<sup>58</sup>

Amenazadora se presenta la muerte, implacable y eterna es su noche, y sin embargo ella misma se declina ante la fe bienaventurada de un niño o la sincera espiritualidad: “Yet all my power is conquered by a child's ‘Hail Mary’/ and all my night forever lightened by one waxen candle!”.<sup>59</sup>

Frente a los argumentos bélicos, en este libro Merton retorna al lugar de la inocencia como espacio de auténtica creatividad. En “Evening” las voces transparentes de los niños inventan un mundo imaginario rico en metáforas y, al nombrar, prosiguen la labor de creación iniciada por Dios: “They say the sky is made of glass/ They say the smiling moon is a bride”.<sup>60</sup> Estos niños recrean su imaginación con símbolos y metáforas; su savia nueva nos lleva a reconocer algo de lo perdido que aún descansa entre nosotros:

And, where blue heaven's fading fire last shines  
They name the new come planets  
With words that flower  
On little voices, light as stems of lilies.

---

<sup>58</sup>Ibíd., pp.38-39. Del mismo modo, Manrique se pregunta en la copla XVI y XVII: “¿Qué se hizo el rey Don Juan?/ Los Infantes de Aragón,/ ¿Qué se hizieron?/ ¿Qué fue de tanto galán?/ ¿qué fue de tanta invención como traxieron? (...) ¿Qué se hizieron las damas,/ sus tocados, sus vestidos, sus olores?/ ¿Qué se hizieron las llamas/ de los fuegos encendidos/ de amadores?/ ¿Qué se hizo aquel trobar,/ las músicas acordadas/ que tañían?/ ¿Qué se hizo aquel danzar/ y aquellas ropas chapadas que traían?...” (Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la Muerte de su Padre*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Bruguera, 1983, pp.122-123).

<sup>59</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.39.

<sup>60</sup>Ibíd., p.41.

And where blue heaven's fading fire last shines  
Reflected in the poplar's ripple,  
One little, wakeful bird  
Sings like a shower.<sup>61</sup>

Veamos aquí el símbolo del pájaro, una de las imágenes predilectas de Merton que Sheila M. Hempstead ha descrito con gran acierto como “a symbol of transcendence which reveals God's grace”.<sup>62</sup> En efecto, ya desde estos primeros poemas la figura del pájaro aparece identificada con la voz de Dios que abraza el espacio natural de la transparencia.<sup>63</sup> El mismo significado parece atribuirle el poeta en otras composiciones posteriores como “Elías-Variation on a Theme”, mientras que en “Stranger” el pájaro, más que voz, es visión, contemplación. Recordemos que a lo largo de toda la tradición filosófico-literaria europea y americana, la simbología del pájaro es lugar común: el ruiseñor de Keats, la alondra de Shelley, el albatros de Baudelaire, el petirrojo de Emily Dickinson, el pardal de Machado, el gorrión de Wallace Stevens... En todos ellos, como en Merton, el pájaro se convierte en epifanía divina y aparece relacionado con el mismo poeta, profeta o místico que permanece fiel a su vocación: la de ser cantor de Verdad.

En otro lugar, “Aubade: Lake Erie”, la naturaleza vuelve a ser escenario de pureza, verdad, y fecundidad, frente al mundo industrial de producción (“the gap-toothed grin of factories (...)/ the wood winds of the western freight”<sup>64</sup>). La yuxtaposición entre las alegres voces infantiles que resuenan como campanas en el campo, y la precariedad de los trabajadores que se dirigen hacia las zonas industriales hacen de este poema una mezcla de canción de inocencia y de experiencia. En él, Merton invita a unos soldados a olvidar por un momento la guerra y a sorprenderse, desde sus corazones de niño con la maravillosa luz del sol que se esparce por los campos de maíz:

---

<sup>61</sup>Ibíd., p. 42.

<sup>62</sup>Sheila M. Hempstead, “Emblems of Birds: Birds as Symbols of Grace in Three Poems of Thomas Merton”, *The Merton Seasonal*, Vol.18, No.1, 1993, p.17.

<sup>63</sup>Como el mismo Merton reconoce, “it is God's love that speaks to me in the birds, streams and seeds.”(Thomas Merton, *A Thomas Merton Reader*, op.cit., p.428).

<sup>64</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.35.

Awake, in the frames of windows, innocent children  
Loving the blue, sprayed leaves of childish life,  
Applaud the bearded corn, the bleeding grape,  
And cry:

“Here is the hay-colored sun, our marvellous cousin,  
Walking in the barley,  
Turning the harrowed earth to growing bread,  
And splicing the sweet, wounded wine.  
Lift up your hitch-hiking heads  
And no more fear the fever,  
You fugitives, and sleepers in the fields,  
Here is the hay-colored sun!”<sup>65</sup>

Si en otros poemas como “The Messenger” el nacimiento del sol simbolizaba el comienzo de un día de conflictos y de lucha, aquí la imagen solar ilumina a la figura de Cristo<sup>66</sup>, que ya en esta colección y luego más tarde en *A Man in a Divided Sea* adquiere una gran relevancia.

Merton dedica a Cristo muchas de las composiciones de *Thirty Poems*, pues como él mismo reconoce “Christ is the inspiration of Christian poetry and Christ is at the center of

---

<sup>65</sup>Ibíd., p.35. En muchas civilizaciones antiguas el Sol gozaba de gran veneración: entre los árabes del sur, en Babilonia, entre los hititas y egipcios abundaban los cultos solares. En Palestina también es posible que se diesen tales cultos. La Biblia hace al sol una criatura de Dios que lo ha creado para que señale el día y lo presida. El Sol es fuente de vida y de calor y con su fuerza disipa la niebla. En *Mal.*, III, 20, se dice que en el día del Señor se levantará un Sol de justicia, y los evangelios (Mt 27, 45-46) afirman que durante la crucifixión el Sol se oscureció (v. *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1993). En el ámbito budista, el monje Thich Nhat Hanh, a quien Merton, conocía, ha da a uno de sus libros el significativo título de “El sol mi corazón”, identificando al sol con la propia luz interior. En este y otros poemas Merton también lo relaciona con Cristo, luz del mundo.

<sup>66</sup>v. John D. Boyd, S.J., “Christian Imaginative Patterns and the Poetry of Thomas Merton”, *Greyfriar*, 13, 1972, pp.3-14. El juego de palabras Sol-Luz-Cristo es frecuente en la poesía mertoniana. Figurativamente, Jesús es Luz, la luz del mundo: “Existía la luz verdadera, / que con su venida a este mundo / ilumina a todo hombre” (*Jn.*, I, 9-10). Anuncia la luz a los paganos y cura a los ciegos; Él mismo es la luz que revela y que da la vida a los seres humanos, y el drama del que él mismo es víctima corresponde a una lucha entre la luz y las tinieblas. La transfiguración deja aparecer, bajo la humilde envoltura de la carne, la esencia divina de Cristo como luz: “su rostro brillaba como el sol y sus vestidos se volvieron esplendentes como la luz” (*Mt.*, XVII, 2). Según San Bernardo, no existe otra más pura e inextinguible fuera de Él, pues ilumina nuestro interior y deja encendidos los ojos del corazón: *illuminatos oculos cordis* (S. LXIV, 6) (*Obras Completas de San Bernardo*, trad. de Iñaki Aranguren, Tomo V, Madrid, B.A.C., 1987, p.802).

the contemplative life”<sup>67</sup>. Con todo, su poesía religiosa intenta ser renovadora. En 1941, el monje escribe a una revista confesando la intención de escribir una poesía profundamente mística que evitase cualquier estereotipo.<sup>68</sup> Entre los poemas de carácter religioso destaca “The Communion”, en el que el poeta implora la unión contemplativa con Jesús. De nuevo, como en “Aubade: Lake Erie”, aparecen las imágenes del trigo (pan o cuerpo de Cristo) y de las viñas (vino o sangre de Cristo), símbolos de comunión que posteriormente el monje utilizaría en su poesía amorosa<sup>69</sup>:

O sweet escape! O smiling flight!  
Unlock our dark! And let us out of night!  
And set us free to go to prison in this vineyard,  
(Where, in the vines, the sweet and secret sun  
Works our eternal rescue into wine)

We ’ll rob Your vines, and raid Your hills of wheat,  
Until you lock us, Jesus in Your jails of light!  
O sweet escape! O smiling flight!<sup>70</sup>

La metáfora del vuelo nos produce la impresión de una experiencia mística tan conocida y evocadora de aquellos hermosos versos de San Juan de la Cruz: “Tras un amoroso lance,/ y no de esperanza fallo/ volé tan alto, tan alto,/ que le di a la caza alcance.”<sup>71</sup> Por otro lado, la imagen de la cárcel recuerda al símbolo blakeano del pájaro enjaulado prisionero del amor de Dios: “How sweet I run from field to field/ and taste all of summer’s pride/ til I the prince of love behold/ who in the sunny beams has climbed/ (...) he led me through his garden’s fair where always golden pleasures grow.../ He caught me in his silken net/

---

<sup>67</sup>Thomas Merton, “Poetry and Contemplation: A Reappraisal”, en *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.346.

<sup>68</sup>Carta de Merton dirigida a la Catholic Poetry Society of America y publicada en *Bulletin*, IV, 1941, p.10.

<sup>69</sup>El antiguo texto de *Gén.*, 14,18 se refiere al pan y al vino como ofrenda de comunión y en algunos salmos es expresión de un lazo de unión (*Sal.*, 41,10). Por otro lado, en los evangelios, la alegoría de la vid y los sarmientos muestra la necesidad de vivir en estrecha unión con Jesús (*Jn.*, 15, 1-8).

<sup>70</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.41.

<sup>71</sup>San Juan de la Cruz, *Dichos de Luz y Amor*, Barcelona, Editorial Regina, 1993, pp.87-88.



and shut me in his golden cage”. Cabe señalar que la utilización del símbolo de la prisión en la composición mertoniana posee una significación muy distinta a la que poseía en los poemas sobre las ciudades que hemos comentado en el capítulo anterior. La cárcel es ahora lugar de liberación y fusión.<sup>72</sup> Ha dejado de tener la connotación negativa de espacio limitador y opresor del hombre (“jail of flesh”) para convertirse en espacio de luz divina en el que el poeta desea arder (“jail of light”), pues intuye que sólo en Dios hay vida: “En verdad, en verdad os digo que si no coméis la carne del Hijo del Hombre y no bebéis su sangre, no tendréis vida en vosotros” (*Jn.*, VI, 53).<sup>73</sup>

No se nos oculta en la obra en prosa de Merton *The Living Bread*, que Cristo ha venido para que gocemos de vida abundante, para expandir el fuego de su amor por el mundo y contemplarlo en toda su efervescencia.<sup>74</sup> El alma humana necesita de su Luz al igual que una vid requiere el calor del sol: “And know how all our numbered veins must run/ with life, like the sweet vine, when it is full of sun” leemos en “The Vine.”<sup>75</sup> En cambio, alguien que muere sin conocer a Cristo, es como el sarmiento que arrancado de la viña se seca: O!, we are abandoned!/ when in our life we see the ruined vine cut open by the cruel spring,/ ploughed by the furious season!”.<sup>76</sup> Parece claro que en estos tiempos de zozobra

---

<sup>72</sup>El poeta señala en una de sus lecciones monásticas: “to be a prisoner of God’s love is to be free (...) free to go any place because everything is in God. There is no limitation really in God” (Transcripción nuestra de la grabación *Poetry of Paradise*-Archivos del TMS en Bellarmine College).

<sup>73</sup>Vemos clara la dicotomía que hace el poeta entre mundo material y mundo divino. En el momento de composición del poema, Merton ya ha ingresado en Getsemaní y ha escogido la celda del claustro (“cell”) como una soledad escogida, frente a “cell” como cárcel, prisión, aislamiento impuesto.

<sup>74</sup>v. la versión española Thomas Merton, *El Pan Vivo*, Madrid, Rialp, 1963, p.51.

<sup>75</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.43.

<sup>76</sup>El poeta se sirve en ese poema de un símbolo muy conocido en toda la tradición veterotestamentaria: el de la vid. Isaías nos habla de una viña estéril, que en vez de producir uvas, sólo produjo agrazones: “Si, la viña de Yavé de los ejércitos/ es el pueblo de Israel;/ y los hombres de Judá/ su plantel escogido./ Esperaba el rectitud,/ y hay sangre derramada;/ esperaba justicia, / y sólo hay gritos de dolor” (*Is.*, 5,7). Jeremías escribe también sobre el desprecio que siente Yavé hacia la corrupción de su pueblo: “Yo te había plantado de cepa generosa/ toda de plantones legítimos./ ¿Cómo te has convertido en planta degenerada/ de una viña bastarda? (*Jer.*, 2, 21). Como Merton en este poema, el salmista también canta a la viña devastada y ruega a Yavé que la proteja: Una viña de Egipto la arrancaste/ para plantarla echaste a las naciones;/ le preparaste el suelo./echo raíces y llenó el país (...) / ¿Por qué has roto sus vallados,/ para que todo el que pase la vendimie/ y el jabalí salvaje la devaste/ y las bestias del campo la devoren?/ ¡Oh Yavé de los ejércitos, vuélvete ya, mira desde los cielos,/ fíjate y visita esta viña, cuídala a ella, la que plantó tu diestra, la que afirmaste para ti! (*Sal* 80, 9-16). En el Nuevo Testamento, Jesús dice: “Yo soy la vid y vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él da mucho fruto, pero sin mí

alejados de la verdad, del camino y de la vida, el monje vuelve su mirada al Cristo que descubrió siendo casi un adolescente en los iconos de las iglesias italianas. A Él dedica su vida en el monasterio y a El le escribe poemas como “The Trappist Abbey: Matins”, “The Holy Sacrament of the Altar”, “An Argument: of the Passion of Christ” o “The Holy Child’s Song”.

En “The Trappist Abbey: Matins”, escrito durante la Semana Santa de 1941, tras un retiro que el poeta hizo en la Abadía de Getsemaní antes de entrar como novicio, volvemos a observar un dualismo claramente marcado entre el mundo del claustro y el mundo exterior que es descrito a través de imágenes de fuego evocadoras de una situación apocalíptica: “the past years, with smokey torches, come, bringing betrayal from the burning world,/and bloodying the glade with pitch flame.”<sup>77</sup> Ante una sociedad que niega la sabiduría de Cristo, su voz lírica se dirige a el alma y la concita al suave bálsamo de la oración comunitaria:

Now kindle in the windows of this ladyhouse, my soul  
Your childish, clear awakesness:  
Burn in the country night  
Your wise and sleepless lamp (...)

Wake in the cloisters of the lonely night, my soul, my sister,  
Where the apostles gather, who were, one time, scattered,  
And mourn God’s blood in the place of His betrayal,  
And weep with Peter at the triple cock-crow.<sup>78</sup>

Junto al rezo, otro de los lugares más relevantes de su poemario es la celebración de la Eucaristía. Merton dedica “The Holy Sacrament of the Altar” a este sacramento de la caridad en el que Cristo se nos da a sí mismo como alimento espiritual y une consigo a

---

nada podéis hacer.” (*Jn.*,15, 5-6). Por otro lado, la descripción en estos versos de su época como una “estación de furia” volverá a ser utilizada por el monje para dar título a su libro de poemas *Emblems of a Season of Fury*.

<sup>77</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.46.

<sup>78</sup>Ibíd., p.46.

todos los cristianos en un solo Cuerpo Místico. En este poema, invita a todos los sentidos, e incluso al intelecto, a silenciarse para poder recibir la luz de Cristo al que describe con los calificativos de “holy stranger”<sup>79</sup> y “the bright’s heaven door.”<sup>80</sup>

But where is reason at the Lamb’s bright feast?  
Reason and knowledge have bought oxen and they cannot  
Come.  
Thrift and prudence give their own excuses,  
And justice has a wife, and must stay home.

To the cold corners of the earth rise up and go:  
Find beggar Faith, and bring him to the holy table.<sup>81</sup>

En ese sentido la Eucaristía es visión del sacramento que nos une y nos transforma. Merton se clarifica con el paso de Cristo ciñéndose y cargándose con la fuerza de cada uno de estos poemas. Para comprender mejor este aspecto leamos la versión española de *The Living Bread* donde apunta:

El misterio de la Eucaristía, la fuente de nuestra vida en Dios..., sólo puede penetrarse viviéndolo y amándolo. Cristo en la Santa Eucaristía empieza por revelarse a aquellos que le adoran con fe humilde y le reciben en corazones puros con una caridad verdadera y sincera. Y todavía se revela más a aquellos que lo dejan todo por amor a él.<sup>82</sup>

Sin embargo, no sólo en la celebración de los sacramentos se puede dar una experiencia de contemplación. Toda la naturaleza es expresión de la divinidad, pues Cristo se ha encarnado en ella, y toda ella es esencia y rumor de lo inefable:

---

<sup>79</sup>Tanto en este poema como en otro titulado “Stranger” al que se aludirá más adelante, Merton gusta de utilizar la imagen de “el desconocido” para referirse a Cristo.

<sup>80</sup>El mismo Cristo dijo: “Yo soy la puerta”: *Ego sum ostium (Jn,10,7)*. ¿Qué quiere decir, en opinión de Merton, esta afirmación? Que Cristo es “the opening, the ‘shewing’, the revelation, the door of light, the Light itself” (v. *The Asian Journal of Thomas Merton*, op.cit., pp.154-155).

<sup>81</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.51.

<sup>82</sup>Thomas Merton, *El Pan Vivo*, op.cit., p.25.

I become the laughter of the watercourses.  
I am the gay wheatfields, the serious hills:  
I fill the sky with words of light, and My Incarnate songs  
Fly in and out the branches of My childish voice  
Like thrushes in a tree.<sup>83</sup>

Es el milagro de la Encarnación de Cristo, su amor y transparencia que transfigura todo lo que toca: “I shall transform all deserts into garden-ground:/ ... and I will come and be your noon-day sun,/ and make your shadows palaces of moving light.”<sup>84</sup>

Además del repertorio de poemas sobre Cristo como “An Argument: of the Passion of Christ” o “The Flight into Egypt”, Merton se entusiasmó escribiendo algunas composiciones a la Virgen, de la que fue fiel devoto y a la que consideraba como modelo por excelencia de vida contemplativa. En 1940, el poeta viaja a Cuba, y allí vive una experiencia mística profunda durante su visita a la Basílica de Nuestra Señora del Cobre en el pueblo minero de Camagüey. Esta virgen de color negro, pequeña y alegre, le inspiró “Song for our Lady of Cobre”, como él mismo nos confiesa: “But while I was sitting on the terrace of the hotel, eating lunch, La Caridad del Cobre had a word to say to me. She handed me an idea for a poem that formed so easily and smoothly and spontaneously in my mind that all I had to do was finishing eating and go up to my room and type it out, almost without a correction. So the poem turned out to be both what she had to say to me and what I had to say to her. It was a song for La Caridad del Cobre, and it was, as far as I was concerned, something new, and the first real poem I had ever written, or anyway the one I liked best.”<sup>85</sup>

En este fragmento lírico de gran colorido y luz, el poeta describe una escena llena de sensualidad sirviéndose de comparaciones inspiradas en el mundo natural, con las que

---

<sup>83</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.55.

<sup>84</sup>Ibíd., p.55.

<sup>85</sup>*The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.283. Tanto en su autobiografía como en *The Secular Journal*, diario premonástico, Merton relata su viaje a Cuba como un recorrido lleno de gracias, de regalos, de encuentros con gentes imbuidas de luz divina.

intenta realzar la belleza de un grupo de niñas que se han reunido para adorar a la virgen mediante un ritual de danza:

The white girls lift their heads like trees  
The black girls go  
Reflected like flamingos in the street

The white girls sing as shrill as water,  
The black girls talk as quiet as clay.(...)

Because the heavenly stars  
Stand in a ring:  
And all the pieces of the mosaic, earth  
Get up and fly like birds.<sup>86</sup>

El poema se abandona al decir para ampliar el vivir. En él, Merton deja translucir la vivencia de vuelo y éxtasis que experimentó al contemplar a esas jóvenes de vida angélica. Al igual que en “Evening”, retoma la metáfora del pájaro asociado a la inocencia, junto a las imágenes del círculo y del mosaico que contribuyen a comunicar ese sentir de la unidad en la diversidad al que el poeta nos está convocando a lo largo de toda su obra.<sup>87</sup>

Y así de cada poema se desprende otro poema en alabanza a la Virgen como “The Evening of the Visitation”, sobre el gran misterio que encierra la concepción de Jesús , o “The Blessed Virgin compared to a Window” –en la que, como ha señalado Ernest Griffin, la ventana se convierte en símbolo de la Encarnación del *Logos* divino en María (o, por utilizar las palabras de Merton, “the One Who spoke the universe”<sup>88</sup>), evocando

---

<sup>86</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.30.

<sup>87</sup>Como ha apuntado el profesor Higgins, “the circle is the symbol of the unitive way, of the fullness of mystical union. The dance is the most primitive of circles... it is the epitome of the cosmic dance.” (Michael Higgins, “Window, Tower and Circle: The Wandering Monk and the Quest for Integration, art.cit., p.12). En su correspondencia Merton se sirve de metáforas similares a las del poema, lo que llegó a sentir en aquel lugar sagrado: “it lifts you off the floor when you come into the church and gives you to look at something more incomprehensible, namely a big circle of nothing, a circle that is not a circle, and yet maybe includes the whole universe, but it isn’t a ring of light either, and you don’t know what it is, except really if you really saw it you would know everything” (Carta confidencial de Thomas Merton a Edward Rice desde Cuba. Archivos del Thomas Merton Center de Bellarmine College).

esos hermosos versos de John Donne en su poema “A Valediction: Of my Name in the Window.”<sup>89</sup>

Because my will is simple as a window  
And knows no pride of original earth  
It is my life to die, like glass, by light:  
Slain in the strong rays of the bridegroom sun (...)

When I become the substance of my lover,  
(being obedient, sinless glass)  
I love all things that need my lover’s life  
And live to give my newborn Morning to your quiet rooms.<sup>90</sup>

Religión y poesía se mezclan en todas estas invocaciones. María, espejo de la divino<sup>91</sup> es semejante a un cristal transparente, casi invisible, a través del cual el sol (de nuevo símbolo de Cristo) ilumina el mundo. Ella acoge a Cristo en sus entrañas y en ella se da el

---

<sup>88</sup>Thomas Merton, *The Waters of Siloe*, op.cit., 1949, p.xxi.

<sup>89</sup>v. John Donne, *Poesía Completa*, ed. bilingüe de E.Caracciolo-Trejo, Vol.I, Barcelona, Ediciones 29, 1986, p.129. En estos poemas de Donne y Merton, la ventana es reflejo de la luz divina que emana del interior del hombre, cuando éste se olvida de sí y se deja habitar por Aquello que le rebasa. En este sentido, apunta Ernest Griffin, ambos autores dotan a esta metáfora de un sentido diferente al que encontramos en otros poetas como Wallace Stevens: a través de ella, no es el hombre el que mira hacia el exterior, sino Dios el que le mira dentro y transfigura en su Resplandor, superándose así el dualismo entre lo divino y lo humano: “where Stevens accepts a basic dualism and tensión of life –man and the “outhere”..., Merton is forever seeking a monistic reality, the ultimate at-one-ment of life, the union of his word with the “Incarnate Word” (Ernest Griffin, “Wallace Stevens and Thomas Merton: A Study of the Religious Imagination”, *Thomas Merton: Pilgrim in Process*, Grayston and Higgins (eds.), Toronto, Griffin House, 1983, p.60). Pero no siempre la ventana tiene connotaciones positivas en la poesía mertoniana. Como veremos en otros poemas de temática urbana, la ventana puede volverse opaca y reflejar meras ficciones.

<sup>90</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.46-47.

<sup>91</sup>El simbolismo de la ventana como espejo utilizado por Merton en esta composición aparece ya en el Antiguo Testamento, concretamente en el Libro de la Sabiduría (VII, 26), donde la unidad esencial entre la sabiduría divina y Dios mismo se designa como “reflejo de la luz eterna, espejo nítido de la actividad de Dios e imagen de su bondad.” En el Nuevo Testamento también se recoge la idea de que el Logos es imagen del Padre celestial: “Quien me ve a mí está viendo al Padre” dice Jesús (*Jn.*, XIV,9). Otros insignes representantes de la Iglesia recogieron la antigua imagen del espejo. Así, según Gregorio de Nisa, el hombre ha de tener un alma pura como un espejo resplandeciente para ver a Dios. Y para el místico Johannes Tauler, Cristo es espejo de la divinidad. Durante los siglos XV y XVI, la virgen María fue considerada también como un espejo sin mancha (v. Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994, pp.95-96).

milagro de la transubstanciación. ¿Cómo? Renunciando a su voluntad para entregarse por entero a la Voluntad de Dios: “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra” (*Lc.*, I, 38). Conviene destacar las referencias a la muerte (“die”, “slain”, “death”, “vanish”, “night”, “terror” que se contraponen a otro campo semántico de luz (“light”, “rays”, “brightness”, “clarity”, “Morning”). La Amada del Señor desea morir para nacer plena en el Espíritu Santo:

I longed all night, for dawn my death:  
when I would marry day, my Holy Spirit:  
and die by transubstantiation into light.<sup>92</sup>

Precariedad y hermosura serían en síntesis los caminos interiores que ha recorrido Merton en estos *Thirty Poems* en donde va desgranando con pavor y maravilla el conflicto de los hombres, no sólo exterior, sino fundamentalmente interior: “the appetites and the disorder in your own soul... are the causes of war”<sup>93</sup>, y frente al imperativo bélico nos ofrece las riquezas insondables del cristianismo. Su anhelo de una humanidad transfigurada en el Amor de Dios es principalmente aquí la sustancia misma de su mirada.

### 3.1.3. *A MAN IN THE DIVIDED SEA (1946) Y FIGURES FOR AN APOCALYPSE (1948)*

Nace *A Man in a Divided Sea* sostenido por algunos poemas pre-monásticos escritos entre 1938 y 1941, además de otros que compondría ya viviendo en Getsemaní. Es notable su dependencia temática respecto a su libro anterior: la dicotomía entre mundo-Dios, ciudad-monasterio, soledad-solidaridad, contemplación-acción persiste en esta obra como demuestra el título de la misma: “un hombre en un mar dividido.”<sup>94</sup> Sobre sus hombros

---

<sup>92</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.47.

<sup>93</sup>Thomas Merton, “The Root of War is Fear”, *New Seeds of Contemplation*, op.cit., p.122.

<sup>94</sup> El título del libro se basa en el pasaje bíblico del paso del Mar Rojo que refleja la bondad de Yahveh al liberar y salvar a su pueblo de la esclavitud de la cultura dominadora egipcia: “El Señor dijo a Moisés: ¿Por qué me gritas? Di a los israelitas que avancen. Tú alza el bastón y extiende la mano sobre el mar, y se abrirá en dos, de modo que los israelitas puedan atravesarlo a pie enjuto.” (*Ex.*, 14, 16-17).

gravita la más decidida exigencia de alejarse de la sociedad para buscar, cada vez con más ímpetu, la paz y la luz de Cristo, y morar en una soledad entendida no como evasión sino como ensimismamiento o proyecto de existencia.

Sensible a los estímulos del mundo que le rodea, el poeta se muestra más innovador rompiendo con todo lo que le limita. El escenario surrealista de poemas como “Song” le permite escribir no sólo con una gran diversidad de metáforas, sonidos y dicciones sino también con una sintaxis que a veces se disloca y produce una sensación de pasmo o suspense:

The bottom of the sea has come  
and builded in my noiseless room  
The fishes' and the mermaids' home,

Whose it is most, most hell to be  
Out of the heavy-hanging sea,  
And in the thin, thin changeable air

Or unroom sleep some other where;  
But play their coral violins  
Where waters most lock music in.

The bottom of my room, the sea  
Full of voiceless curtaindeeps  
There mermaid somnambules come sleep  
Where fluted half-lights show the way,

And there, lost orchestras play  
And down the many quarterlights come  
To the dim mirth of my aquadrome:  
The bottom of my sea, the room.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p. 61



En la descripción de este poema se expresa claramente la identificación del mar con el alma del poeta a través de figuras alegóricas como pececillos o sirenas que nadan perdidos buscando un tierno lugar donde asentarse, descubriendo algunos que deben partir a regiones más oscuras y profundas: “to unroom sleep some other where”. Al igual que los poetas surrealistas, Merton navega por el océano del inconsciente (“the bottom of my sea”)<sup>96</sup>, crea nuevas asociaciones de imágenes sensoriales (visuales y auditivas) y curiosamente, utiliza compuestos como “curtaindeep” nos recuerda a la poesía de Hopkins.<sup>97</sup>

Al igual que en *Thirty Poems*, en *A Man in a Divided Sea* se construyen poemas de carácter social y poemas religiosos. El pesimismo y la crítica incisiva continúan latiendo con insistencia. En “Aubade: Harlem” se traduce todo un submundo plagado de injustas desigualdades raciales de Nueva York<sup>98</sup>, y “Aubade: the City” describe a través de símiles extravagantes la metrópolis como decadencia e infierno existencial del hombre: “they lie, like wolves, tied in the tangle of the bedding”.<sup>99</sup> Otras piezas líricas como “The Ohio River-Louisville” simboliza la destrucción de la naturaleza por el artificio humano y siempre el rechazo de los efectos perturbadores de la caótica ciudad que contrapone al maravilloso fluir de las aguas. Mediante metáforas provocadoras y agudas, el poeta

---

<sup>96</sup>Como ha señalado Robert Waldron, “the bottom of the sea” es el símbolo utilizado por Merton para referirse al inconsciente. Según este crítico, “his poetry and prose serve as a bell summoning people to enter the waters of the psyche and embark on their own inner journey, one that calls every person “home” to the Christ within.” (Robert Waldron, “Merton’s Bells: A Clarion Call to Wholeness”, *The Merton Seasonal*, Vol.18, No.1, Winter 1993, p.28). Desde una perspectiva budista, se podría decir que el monje de Getsemani realiza en este poema un viaje desde el silo o depósito de memoria del inconsciente psíquico hasta el “gran Océano o el inconsciente espiritual, al que también se denomina yo-mismo o ‘naturaleza esencial’.” (María Dolores Rodríguez, “Zen y Cristianismo en Thomas Merton”, Actas del I Retiro Mertoniano en España, *Cistercium*, No.222, Enero-Marzo 2001, p.58).

<sup>97</sup>Nótese el uso de palabras compuestas en poemas de Hopkins como “Pied Beauty”: “Glory be to God for dappled things/ for skies of couple-colour as a brinded cow; for rose-moles all in stipple upon trout that swim; fresh-firecoal chestnut-falls; finches’s wings”; o en “Duns Scotus’s Oxford”: “Towery city and branchy between towers;/ cuckoo-echoing, bell-swarmed, lark-charmed, rook-racked, river-rounded.” (*Gerald Manley Hopkins: Poemas Completos*, op.cit., 1988, pp.96; 118).

<sup>98</sup>Recordemos que Merton tuvo ocasión de conocer Harlem durante su colaboración en trabajos sociales con la “Friendship House”, institución regida por la varonesa rusa Catherine de Hueck y relacionada con Acción Católica. Allí trabajó durante dos semanas de Agosto de 1941, en el tiempo libre en que no escribía o visitaba las bibliotecas de la Universidad de Columbia. (v. Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., pp. 186-189).

<sup>99</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.86.

identifica a los poderosos de la villa con astutos caimanes que enturbian con su violencia la paz del Ohio: “Only where the swimmers float like alligators/ And with their eyes as dark as creosote/ Scrutinize the murderous heat,/ Only there is anything heard:/ The thin, salt voice of violence, / that whines, like a mosquito, in their simmering blood.”<sup>100</sup>

Por otro lado, el viejísimo paisaje de la guerra sigue siendo motivo de dolor en “The Bombarded City” o en “Poem: 1939”. Utilizando dramáticas imágenes similares a las de los simbolistas, Merton retrata un mundo amenazado por los desastres bélicos y carente de profetas:

The white, the silent stars  
Drive their wheeling ring,  
Crane down out of the tall black air  
To hear the swanworld sing.

But the long, deep knife is in,  
(O bitter, speechless earth)  
Throat grows tight, voice thin,  
Blood gets no regrowth,

As night devours our days,  
Death puts out our eyes,  
Towns dry up and flare like tongues  
But no voice prophesies.<sup>101</sup>

La referencia indirecta a la zarza ardiendo en los dos últimos versos citados es, en efecto, un claro ejemplo de cómo Merton quiso imitar en su primera etapa poética los ideales de la escuela simbolista. Según ha señalado Sister Rosemarie Julie, “here Merton tries (...) to replace directness with suggestive indirectness, to avoid description for its own sake, and

---

<sup>100</sup>Ibíd., 80.

<sup>101</sup>Ibíd., pp.61-62.

to give images not only objectivity but also spiritual value; these were methods of the Symbolists”.<sup>102</sup>

Junto a composiciones seculares, encontramos otras de carácter religioso que son las primeras que Merton escribió tras ingresar en la abadía de Getsemaní en un pequeño “Diario de Novicio” y que se conservan por casualidad pues el monje arrancó casi todas las páginas excepto las siete que contenían estas composiciones: “A Letter to My Friends”, “How Long We Wait”, “Cana”, “St. Paul”, “Trappist, Working” y “Candlemas Procession”. En “A Letter to My Friends”, escrito el 13 de Diciembre de 1941<sup>103</sup>, el monje se despide de las ciudades (“Farewell, you woebegone, sad cities”) y se retira al monasterio realizando lo que Fernando Beltrán ha descrito como “un viaje desde la ciudad irreal (Londres, Nueva York), hasta la ciudad paradisíaca (la comunidad trapense)”<sup>104</sup> contemplada por Merton como una nueva Jerusalén, la Casa de Dios:

Jerusalem, these walls and roves  
these bowers and fragrant sheds,  
our desert's wooden door,  
the arches, and the windows and the tower!”<sup>105</sup>

El resto de los poemas religiosos van a estar basados principalmente en los Evangelios, cuya verdad, sencilla pero al mismo tiempo honda, cautivó siempre al poeta,<sup>106</sup> y tienen

---

<sup>102</sup>v. Sister Rosemarie Julie, “Influences Shaping the Poetic Imagery of Merton”, *Renascence* 9, Summer 1957, p.189.

<sup>103</sup>Recuerdese que Merton entra en la abadía de Nuestra Señora de Getsemaní el 10 de Diciembre de 1941.

<sup>104</sup>“El tránsito de la primera a la segunda será un bautismo oceánico, una nueva transición desde las aguas contaminadas de la vida contemporánea hasta las aguas sacramentales del bautismo.” (Fernando Beltrán, *Thomas Merton: La Contemplación en la Acción*, Madrid, San Pablo, 1996, p.73).

<sup>105</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.91-92.

<sup>106</sup>“All the most complicated, deep, immense truths are told in the Gospels but we do not see them because they are all really too simple. In themselves the greatest truths are simple (...) Before I believed in Christ, I was incapable of understanding one fiftieth part of the Gospels (...) I say I could even hope to know what the words were all about. I say I want to give up everything for God. With his Grace, perhaps my whole life will be devoted to nothing more than finding out what these words mean” (Manuscrito del “Diario de Novicio”. Entrada del 1 de Febrero de 1942. Archivos de Bellarmine College).

como núcleo central la figura de Cristo. Así, “Cana” se inspira en el pasaje bíblico de las bodas de Caná que celebran el matrimonio de Jesús con su Iglesia y “The Widow of Naim” versa sobre el milagro que realizó Jesús resucitando al hijo único de una viuda, a la vez que ensalza la promesa de gloria para los hijos de la Iglesia resucitados en Cristo: “the endless heaven/ promised to all the widow-Church’s risen children.”<sup>107</sup> En “St. Paul” Merton reflexiona sobre la conversión de Pablo de Tarso<sup>108</sup> e incita a escuchar la voz de Jesús, pues sólo Él puede iluminar la noche y sanar toda ceguera. Desde su monasterio, ruega la llegada de Su presencia esclarecedora en medio del trabajo manual e intelectual cotidiano:

Walk to us Jesus, through the wall of trees,  
And find us still adorers in these airy churches,  
Singing our other Office with our saws and axes.  
Still teach Your children in the busy forest  
And let some little sunlight reach us, in our mental  
Shades, and leafy studies.<sup>109</sup>

Pero es realmente en su siguiente volumen de poemas, *Figures for an Apocalypse (1948)* donde el poeta implora con más fuerza el fin de la noche oscura y el descenso del Amado sobre la Tierra para transformar la tiniebla en aurora. Publicado el mismo año en que Merton es ordenado subdiácono, en este libro se acentúa el dualismo que el poeta siente entre el sosiego y el silencio de la vida monacal de la Trapa y el mundo materialista y

---

<sup>107</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.95.

<sup>108</sup>Defensor acérrimo del judaísmo más puro, San Pablo (5-15 d.C), también llamado Saulo, se convirtió de perseguidor de Jesús en Apóstol. El poema mertoniano describe cómo tras oír la voz del Señor, Pablo prescinde de todas sus ideas y se abandona a la fe en Él. Como para señalar la sumisión total del nuevo elegido a Jesucristo, Saulo queda ciego y debe ser llevado hasta Damasco donde permanece tres días, hasta que el cuarto recibe la visita de Ananás, otro discípulo, que le impone las manos y le devuelve la verdadera visión. Una vez convertido, dedicaría su vida a los viajes apostólicos y fundaría diversas comunidades por toda Asia Menor. (v. Fernand Comte, *Las Grandes Figuras de la Biblia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp.179-182).

<sup>109</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.96. Los monjes de Getsemaní se dedicaban no sólo a la oración y al estudio de las Escrituras, sino también al oficio de talar árboles destinados a la industria maderera. En el poema, Merton se sirve de la metáfora del bosque tan utilizada por místicos como San Juan de la Cruz o la misma María Zambrano que alude a la luz divina o auroral como “claro de bosque”.

consumista de los negocios y el capital que ha degenerado en una sociedad caótica, víctima de enfrentamientos entre unas naciones y otras. Se trata, según el poeta, de un mundo apocalíptico que adora a un Dios que se ha vuelto loco.

En *Figures for an Apocalypse* observamos algunas innovaciones estilísticas. Uno de las carencias del libro es quizá su estilo un tanto declamatorio que se asemeja al de León Bloy y que hace que la indignación que le impregna sea demasiado automática y algo estrepitosa.<sup>110</sup> La versificación es más libre que en los libros primeros y la imaginería es arriesgadamente imaginativa y cambiante y refleja la influencia del estilo surrealista lorquiano: “Look in the night, look, look in the night:/the man in the silver garment/steps down from heaven’s temple door./ The seas of the dark world/boil to the brim with fear./He raises the sickle. The blade flashes like a cry.”<sup>111</sup> Es precisamente esa inclinación hacia el surrealismo la que hace que a Merton le fascine la metamorfosis de las sucesivas imágenes. Predomina en la colección un placer por el ingenio y la paradoja (característico como ya señalamos de la poesía metafísica inglesa) en poemas como “The Sowing of Meanings” y “Three Postcards from the Monastery”, donde afloran combinaciones de palabras como “sweet wilderness”, “shadowlights”, o “collapsing palaces”.<sup>112</sup>

No puede ser silenciada aquí la gran influencia de dos grandes místicos, San Bernardo de Claraval y San Juan de la Cruz, en el uso de símbolos como el fuego o la noche. En el primer poema –una especie de collage suelto o síntesis de imágenes bíblicas y seculares enfatizadas por la visión de la caída de Nueva York (la moderna Babilonia)–, Merton anhela la Parusía del Mesías que redima a una humanidad que acaba de salir de la Segunda Guerra Mundial. Sirviéndose de vocativos como “Beloved” o “Bridegroom” presentes ya en toda la tradición mística cristiana desde el Cantar de los Cantares, el poeta implora al Amado que incendie el mundo con su Presencia:

---

<sup>110</sup>v. Thomas Merton, *Seeds of Destruction*, op.cit., p.299.

<sup>111</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.140.

<sup>112</sup>Ibíd., pp.153; 188.

Come down, come down Beloved  
And make the brazen waters burn beneath Thy feet.  
The mountains shine like wax,  
And the cliffs, for fear of Thy look,  
Gleam like sweet wax.  
Thine eyes are furnaces;  
The fireproof rocks unbar their damantine banks  
And weep like wax,  
Spilling their diamonds and their emeralds.<sup>113</sup>

Si en los libros anteriores, Cristo aparece representado a través del símbolo del Sol, se nos ofrece nuevamente asociado a la metáfora del fuego.<sup>114</sup> Sus versos parecen estar inspirados directamente en el simbolismo cósmico de los salmos<sup>115</sup>: “Delante de él avanza un fuego/que abrasa en derredor a todos sus enemigos;/ sus relámpagos iluminan el mundo,/ lo ve la tierra y se estremece;/ los montes se derriten como la cera delante del Señor,/ delante del Señor de todo el mundo” (*Sal.*, XCVII, 3-5) y expresan la firme convicción del poeta de que Cristo reavivará para el mundo el fuego de la verdadera caridad, y derretirá la nieve gélida de almas de los señores de la tierra.<sup>116</sup> Merton anhelaba la vasta respiración de los salmos.

---

<sup>113</sup>Ibíd., p.135.

<sup>114</sup>Tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, las manifestaciones de lo divino aparecen en forma de luz, llama, fuego, relámpago. Dios se revela a Moisés bajo la forma de una llamarada entre las zarzas que ardía sin consumirse (*Ex.*, III, 1-4); los ojos del Arcángel Gabriel como “antorchas encendidas” (11*Dan.*, 10, 6); los pies del Hijo de Dios son “como el bronce fundido a fuego” (*Ap.*, 1,15) y su mirada “como una llama de fuego” (*Ap.*, I, 14). Según San Bernardo, “conoce el alma que el Señor está cerca, porque se siente abrasada por ese fuego y dice con el Profeta: “Desde el cielo ha lanzado un fuego que se ha metido en los huesos y me lo ha hecho saber” (S. XXXI, 4, en *Obras Completas de San Bernardo*, trad. de Iñaki Aranguren, Madrid, B.A.C., 1987, p.457). También para San Juan de la Cruz el alma se purifica en el fuego de Dios: “De donde, el alma que está en estado de transformación de amor, podemos decir que su ordinario hábito es como el madero que siempre está embestido en fuego.” San Juan de la Cruz, *Obra Completa*, ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p.242).

<sup>115</sup>v.Thomas Merton, “Poetry, Symbolism and Typology” en *Bread in the Wilderness*, op.cit., p.56.

<sup>116</sup>v. Thomas Merton, *Meditación y Contemplación*, trad. de María Luisa Lezcano, Madrid, PPC, 1997, p.139.

No obstante, la redención está por venir. Mientras el mundo gime con dolores de parto y el poeta se pregunta con cierto tono de incertidumbre: “Shall the Spirit be poured out upon this land?/ Shall ever life swell up again in the drained veins,/ As wild as wine?”<sup>117</sup> En “Consejo a Robert Lax y Edward Rice”<sup>118</sup>, Merton invita a sus amigos a abandonar Nueva York retirarse de una sociedad en la que impera la falsa democracia, la amenaza de la destrucción masiva mediante armamento nuclear, y la adoración al Becerro de Oro o, como él la llama, “the Babilon Beast”<sup>119</sup>:

Time, time to go to the terminal  
And make the escaping train  
With eyes as bright as palaces  
And thoughts like nightingales.  
It is the hour to fly without passports  
From Juda to the mountains,  
And hide while cities turn to butter  
For fear of the secret bomb.  
We'll arm for our own invisible battle  
In the wells of the pathless wood.<sup>120</sup>

Sólo quien se adentra profundamente en las absurdas perplejidades de todo el engranaje social tiende a ascender a la montaña,<sup>121</sup> o perderse en la soledad del bosque sin senderos

---

<sup>117</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.137.

<sup>118</sup>Ya hicimos referencia en la primera parte de esta tesis a Robert Lax y Edward Rice, dos amigos íntimos de Merton durante sus años universitarios. Los tres colaboraron en la publicación de la revista *The Jester*. Lax era judío y Rice católico. Juntos leían el *Finnegan's Wake* de Joyce y escribían novelas y poemas durante su estancia en el verano de 1939 en una pequeña casa en el bosque, “Olean Cottage”, al Oeste del Estado de Nueva York, donde se retiraban en busca de tranquilidad para dedicarse al arte y cultivar la amistad y el diálogo (v. Michael Mott, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., pp.xxii-xxiii; 127-128).

<sup>119</sup>En el libro del Apocalipsis (*Ap.*, XIII, 1-18), la bestia hace alusión al culto del emperador, que en nuestros días ha sido reemplazado por la devoción al poder económico.

<sup>120</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.139.

<sup>121</sup>El ascenso a la montaña puede ser interpretado como un viaje espiritual, mediante el camino de la contemplación hasta la cumbre de la unión mística (v. Fernando Beltrán, *Thomas Merton: La Contemplación en la Acción*, op.cit., p.73). Merton recurre a este símbolo de la montaña frecuentemente en su obra. Su misma autobiografía contiene esta imagen en el título que el monje toma directamente de Dante. Incluso en la vida real del poeta, muchas fueron las montañas que presidieron su vida: Canigou en los

para cantar como el ruiseñor de Keats o el de Hölderlin, desde “otro lugar”, el del sueño creador. Frente a la ciudad (descrita por el poeta como “brilliant and sordid smile of the devil”<sup>122</sup>), la Naturaleza, y más concretamente, la espesura profunda de la foresta, aparecerá como el único refugio de voces más auténticas capaces de hacer la guerra contra lo establecido. Sin duda, estos versos son eco de la poesía contemplativa de William Blake cuando describe: “Clamour brawls along the streets, and destruction hovers in the city’s smoke; but on these plains, and in these silent woods, true joys descend: here build thy nest”<sup>123</sup> o de la de Federico García Lorca en “El niño Stanton” de *Poeta en Nueva York* (1929-1930): “Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,/ vete para aprender celestiales palabras/ que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,/ en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,/ en lirios que no duermen, en aguas que no copian,/ para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.”<sup>124</sup>

En otra composición inspirada en el Libro del Apocalipsis<sup>125</sup>, el poeta señala reiteradamente la urgencia de abandonar la violencia de la civilización y refugiarse en la montaña, espejo del orden divino (“Fly to the hills! The men on the red horses wait with guns/ along the blue world’s burning brim.”<sup>126</sup>) y en “Bajo las Ruinas de Nueva York”, Merton imagina el derrumbe y la desaparición de la ciudad consumida como la Babilonia bíblica por fuegos y relámpagos que incendian sus “towers of silver and steel”. Su

---

Pirineos le vió nacer, las colinas de Kentucky le acompañaron durante sus años monásticos, y majestuosas montañas del Himalaya como el Kanchenjunga le despidieron al final de su aventura vital. En la mayoría de las religiones, la montaña tiene un carácter sagrado pues, debido a su elevación, es considerada como el punto en que el cielo besa a la tierra. En ella habitan los dioses y de ella viene la salvación. En el AT, Yavé se revela a Moisés bajo la forma de llama en el monte Horeb, y Jerusalén, ciudad santa, se sitúa sobre el monte Sión; en el NT, las montañas de Galilea son el lugar privilegiado donde Jesús enseña a las multitudes, cura a los desventurados, es crucificado (monte de los Olivos) y finalmente aparece transfigurado.

<sup>122</sup>Thomas Merton, *Thoughts in Solitude*, Boston, Shambala Pocket Classics, 1993, p.8.

<sup>123</sup>“Contemplation” en William Blake, *Selected Poems*, Harmondsworth, Penguin Books, 1996, p.47.

<sup>124</sup>Como ha indicado su biógrafo oficial, la visión de Merton de la ciudad de Nueva York, y, en concreto del barrio de Harlem, estuvo enormemente influenciada por su lectura de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (v. Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.189).

<sup>125</sup>“Y salió otro caballo rojo; a su jinete se le dio el poder para quitar la paz de la tierra y hacer que los hombres se mataran unos a otros, y se le dio una gran espada” (*Ap.*, VI,4).

<sup>126</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.140.



percepción de la gran urbe difiere de la de Walt Whitman en *Leaves of Grass*<sup>127</sup>, como puede desprenderse del epitafio que el poeta le dedica: “She was as callous as a taxi;/ her high-heeled eyes were sometimes blue as gin,/ and she nailed them, all the days of her life,/ through the hearts of her six million poor./ Now she has died in the terrors of a sudden contemplation/ drown in the waters of her own, her poisoned well.”<sup>128</sup> Barrios como Harlem, Bronx, Manhattan, Park Avenue son reducidos a cenizas, junto con sus anchas avenidas y sus mastodónticos rascacielos que se hunden para dar paso a un “beatus ille” en el que cualquier ermitaño podría construirse su celda: “Grasses and flowers will grow/ Upon the bosom of Manhattan./ And soon the branches of the hickory and sycamore/ Will wave where all those dirty windows were/ Ivy and the wild-grape vine/ Will tear those weak walls down/ Burying the brownstone fronts in freshness and/ fragrant flowers.”<sup>129</sup>

En los dos últimos poemas del libro, no sólo la mera ensoñación, sino la esperanza nos conforta en el *Libro de la Revelación*. En “Landscape: Beast”, se evoca el pasado bíblico, en el que los ejércitos de Dios avanzan sobre caballos blancos para derrotar al dragón de siete cabezas<sup>130</sup>, símbolo del caos y del mal, mientras que en “The Celestial City”, título que recuerda *La Ciudad de Dios* de San Agustín, Merton profetiza el descenso de la nueva Jerusalén sobre la tierra,<sup>131</sup> ciudad sagrada alumbrada por la luz de Cristo, en la que ya no

---

<sup>127</sup>En una composición de esta obra titulada bajo el nombre nativo de la isla, “Mannahatta”, y en abierto contraste con el cadáver de ciudad que Merton retrata, Whitman ensalza el ajetreo y bullicio de la ciudad de Nueva York: “Numberless crowded streets, high growths of iron, slender,/ strong light, splendidly uprising toward clear skies,/ Tides swift and ample, well-loved by me, toward sundown,(...) Vehicles, Broadway, the women, the shops,/ and shows./ A million people –manners free and superb– open voices/ hospitality –the most courageous and friendly young women./ City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts!/ City nested in bays! My city!” (Walt Whitman, *Leaves of Grass*, ed. de Justin Kaplan, Nueva York, Bantam Books, 1983, pp.377-388).

<sup>128</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.144.

<sup>129</sup>Ibíd., p.145.

<sup>130</sup>Luego vi el cielo abierto, y apareció un caballo blanco; el jinete se llama el fiel, el veraz, y juzga y lucha con justicia. Sus ojos son como una llama de fuego; sobre su cabeza tiene muchas diademas; tiene un nombre escrito, que él solo conoce; está vestido con un manto teñido de sangre, y su nombre es la Palabra de Dios. Y los ejércitos celestes lo acompañan sobre caballos blancos, vestidos de lino fino, blanco y limpio (*Ap.*, XIX, 11-14).

existe la muerte ni corren ríos de sangre y a la que se accede por las doce puertas referidas por el profeta Ezequiel: “Shine with your lamb-light, shine upon the world:/ you are the new creation’s sun./And standing on their twelve foundations,/ Lo, the twelve gates that are One Christ are wide as canticles.”<sup>132</sup>

Todo cuanto procede del Creador, descansará algún día en Él. Así podría quizá resumirse la idea central que subyace al pensamiento poético mertoniano y que preside *Figures for an Apocalypse*. El monje exhorta una y otra vez a los lectores a emprender el viaje de partida con verdadera voluntad de trascendencia abierta a lo infinito. Sendero no privado de obstáculos que recorrieron ya los Padres del Desierto, aquellos anacoretas que deseando imitar la vida humilde del Mesías se desligaron de sus anteriores formas de vida en común en la familia y la comunidad cristiana y se retiraron a los desiertos de Egipto, Palestina o Siria, lejos del contacto con los hombres, para llevar una vida de pobreza, sagrado silencio y recogimiento interior que les permitiese encontrar su verdadero ser en Cristo<sup>133</sup>: “Go, sit in your cell and your cell will teach you everything” aconseja el abad

---

<sup>131</sup>Vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido; y el mar ya no existía. Y vi a la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo del lado de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su esposo (*Ap.*, XXI, 1-2).

<sup>132</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p. 148. Ya en el escatológico *Libro de Henoch* (h.175-150 a.C), se habla de las doce puertas del Cielo. Y el profeta Ezequiel afirma que a la futura Jerusalén se accederá por tantas puertas como patriarcas guían a las familias judías (esto es, doce: Rubén, Judá, Leví, José, Benjamín, Dan, Simeón, Isacar, Zabulón, Gad, Aser y Neftalí).

<sup>133</sup>Este fue el primer paso que había de conducir al monacato propiamente dicho. Así se inicia la historia de un fenómeno de vida intraeclesial que tuvo ondas repercusiones en el cristianismo de los siglos siguientes en Oriente y Occidente. En pocos decenios, regiones del alto Egipto muy alejadas de los grandes asentamientos humanos y la zona del desierto de Nitria al sudoeste de Alejandría, así como el territorio montañoso en torno a Edesa en la Siria Oriental, se vieron pobladas por numerosos anacoretas que se construían chozas (*Kellia*) o bien preferían alojarse en cuevas. Muchos de ellos vivían totalmente aislados unos de otros y eran ermitaños hasta el fin de sus días; otros se unían, sin vincularse por promesa o por una regla fija, a alguno de ellos que hacía las veces de consejero o padre espiritual y fundaban así una asociación de anacoretas, aunque de lazos poco firmes. Tales agrupaciones son mencionadas muchas veces en la literatura de los llamados *Apophthegmata Patrum* (Sentencias de los padres) y en las descripciones afines del anacoretismo de la *Historia Lausica* de Paladio, así como de la *Historia monachorum* del diacono alejandrino Timoteo, refundida en latín por Rufino. El propósito de estos monjes era seguir el camino estrecho y arduo que propone Cristo a fin de poder también repetir esas palabras del evangelio de San Mateo: “He aquí que nosotros lo hemos dejado todo y te hemos seguido” (*Mt.*, 19, 27). Con la mirada siempre fija en su modelo crucificado, estos monjes toman sobre sí las penalidades de su vida, queriendo realizar así de este modo el “con-morir” con Cristo. Renunciaban al mundo, se dedicaban al trabajo manual, la oración y la lectura de la Sagrada Escritura, y practicaban las virtudes específicamente monásticas de la pobreza, la obediencia y la virginidad, lo cual les conducía a la *apatheia* o dulce sosiego (v. Hubert Jedin, *Manual de Historia de la Iglesia*, 2ºed., Tomo II, Barcelona, Herder, 1986, pp. 458-486).

Moses, monje de Scetis, o “Huye, calla, vive en paz”, sugería San Arsenio.<sup>134</sup> Merton se deslumbró por esos libros resplandecientes que dan cuenta de la sabiduría de los primeros ermitaños cristianos e hizo una traducción del latín de una selección de sus sentencias recogida en su libro *The Wisdom of the Desert*.<sup>135</sup> En *Figures for an Apocalypse* escribe un par de poemas dedicados a “St. Jerome”<sup>136</sup> y “St. Paul the Hermit”,<sup>137</sup> en los que ensalza el entusiasmo ascético y la vida de oración y contemplación de estos grandes solitarios que siguieron los modelos vetero y neo-testamentarios del monaquismo (Abraham, Moisés, Elías, San Juan Bautista, los apóstoles y la comunidad primitiva de Jerusalén) y entregaron su vida al amor divino, siendo fieles a la indicación de San Basilio de que “quien ama a Dios abandona todo y se retira a la soledad con Dios”:

---

<sup>134</sup>Cit. por J. Daniélou y H.I. Marrou en *Nueva Historia de la Iglesia*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982, p.312.

<sup>135</sup>Merton extrajo estas sentencias de una colección clásica, los *Verba Seniorum*, incluidos en la *Patrología Latina* de Migne, Volume 3. Según el monje de Getsemaní, su importancia no reside en que fueron pensadas y pronunciadas, sino en que fueron vividas: “they flow from an experience of the deeper levels of life. They represent a discovery of man, at the term of an inner and spiritual journey that is far more crucial and infinitely more important than any journey to the moon” (Thomas Merton, *The Wisdom of the Desert*, London, Shambhala Pocket Classics, 1994, p.11). Estos dichos se caracterizan por una carencia de artificio y por una honesta simplicidad. En un principio fueron transmitidos de boca a boca en la tradición copta hasta que fueron transcritos en siriano, griego y latín. Son como respuestas sinceras a simples preguntas planteadas a los ancianos eremitas por aquellos que se retiraban al desierto en busca de una palabra de salvación. Breves pero ricos en contenido, no son abstractos ni teóricos y en ellos se encuentran los principios básicos de la vida interior: fe, humildad, mansedumbre, caridad, discreción, negación del ego. Su brevedad se deba, quizá, a que los padres del desierto, sabían que de Dios no se puede hablar: “if these men say little about God, it is because they know that when one has been somewhere close to His dwelling, silence makes more sense than a lot of words” (p.20). Frente a las controversias religiosas e intelectuales del Egipto de aquella época (neoplatónicos, gnósticos, estoicos, pitagóricos, cristianos ortodoxos, herejes, partidarios de Orígenes etc...), ellos oponían su silencio.

<sup>136</sup>San Jerónimo (ca.347-419/20) fue un estudioso y traductor de los libros bíblicos—la Vulgata— que se convirtió en el texto reconocido en el Occidente latino. Desde 375 hasta 377 vivió como ermitaño en la región desértica de Chalcis en Siria donde comienza a aprender hebreo. El dio a conocer el monacato en Occidente y su difusión a favor del ideal ascético encontró un éxito extraordinario entre un grupo de mujeres, viudas o vírgenes, pertenecientes a la aristocracia senatorial romana. Sin embargo, también tuvo muchos adversarios por lo que se vió obligado a abandonar Roma y fundar un monasterio mixto en Bethlehem en 386 (v. J. Daniélou / H.I. Marrou, *Nueva Historia de la Iglesia*, pp.315-317, y *Encyclopedia of Early Christianity*, 2nd Edition by Everett Ferguson, Vol. 1, New York & London, Garland Publishing, Inc, 1997, pp.606-608).

<sup>137</sup>San Pablo el ermitaño (ca.228-ca.341) fue el primer ermitaño en la baja Tebaida. Huérfano a los quince años, abandonó todas sus posesiones y se retiró al desierto de Egipto, donde vivió unos cien años (el desierto garantizaba la longevidad). Según la leyenda un cuervo le llevaba el pan todos los días. (*Encyclopaedia of Early Christianity*, op.cit., p.604).

Alone, alone  
Sitting in the sunny den-door  
Under that date-tree,  
Wounded from head to foot by His most isolated Trinity  
Asking no more questions  
Forgetting how to spell the thought of scrutiny  
And wanting no secret  
You died to the world of concept  
Upon the cross of your humility.<sup>138</sup>

De letra a letra, de sílaba a sílaba, sus estrofas aspiran a contemplar la desnudez más allá del dogma o ideología alcanzando una sabiduría más profunda, la de lo divino en el hombre<sup>139</sup>, esto es, “a clear unobstructed vision of the true state of affairs, an intuitive grasp of one’s own inner reality, as anchored, or rather lost, in God through Christ”<sup>140</sup>:

This is the central pole of desolation  
where all the ways lie lost<sup>141</sup>

De este modo interesa destacar en *Figures for an Apocalypse* la importancia de la Presencia mediante la ausencia, experiencia básicamente del vacío que nos impele con gran fuerza a salir de las ideas establecidas, umbral de un territorio que quizás no nos pertenece pero por cuya clara opacidad nos sentiremos eternamente seducidos: “we need to learn from these men of the fourth century how to ignore prejudice, defy compulsion

---

<sup>138</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.168.

<sup>139</sup>En opinión de Merton, los anacoretas de Egipto huyeron al desierto “to be themselves, their “ordinary” selves, and to forget a world that divided them from themselves (...) And thus to leave the world is, in fact, to help saving it in saving one self.” (*The Wisdom of the Desert*, op.cit., p.35). Estos padres no negaron el mundo sino que se enfrentaron a los problemas de su tiempo mediante el desarrollo de una forma de vida de oración y caridad que condujese a un nuevo hombre y a una nueva sociedad.

<sup>140</sup>Ibíd., p.10. Según Merton, los padres del desierto tienen mucho en común con los yoguis del hinduismo o los budistas que practican Zen en China o Japón. Todos ellos buscan el sosiego o “quies” en una especie de “nowhereness” o “nomindedness” en la que la preocupación por uno mismo deja paso al servicio a los demás, en un abandono a un misterio amoroso.

<sup>141</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.167.

and strike out fearlessly into the unknown.”<sup>142</sup> Nuestras mentes –confiesa el poeta en “St.Paul the Hermit”– son amantes de cartografías y líneas,<sup>143</sup> de medidas y trazos, pero los senderos que conducen al paraíso no pueden dibujarse en un mapa definido o concluso sino tan sólo irse esbozando como estelas transitorias sobre un océano sin fronteras.

### **3.1.4. THE TEARS OF THE BLIND LIONS (1949)**

En 1949 Merton publica una nueva colección de tan sólo diecisiete poemas de pequeño formato que logran el óptimo equilibrio entre las dos instancias centrales, la experiencia personal y la estética. Dedicada a Jacques Maritain los titula *The Tears of the Blind Lions*. Aparte de su brevedad, lo que de verdad importa destacar, según muestra su diario *The Sign of Jonas* o artículos como “Poetry and Contemplation”(1948), es que por estas fechas se acentuaron las dudas del monje respecto a la utilidad de la poesía para la vida contemplativa. De hecho, el libro comienza con una cita de Léon Bloy (1846-1917) que corrobora su conflicto entre su vocación religiosa y literaria: “When those who love God try to talk about Him, their words are blind lions looking for springs in the desert”. La imagen del desierto, la ceguera, y la incapacidad para la expresión verbal sugieren la preferencia de Merton por la vía negativa o apofática en su búsqueda de Dios: “night is our diocese and silence is our ministry” escribe en uno de los poemas más conocidos de la colección “The Quickening of St. John The Baptist”. Un camino de oscuridad, silencio y vacío que quizá puedan explicar los ocho años que separan la aparición de este volumen y la publicación del siguiente: *The Strange Islands* (1957).

Tampoco podemos olvidar que los poemas de *Tears...* fueron escritos la mayoría poco después de la publicación de su autobiografía. Por tanto, es inevitable que la poesía de este período refleje el dilema que Merton describe en el epílogo de *The Seven Storey Mountain* y con el que continuó luchando a lo largo de las páginas de *The Sign of Jonas*, a saber, un miedo capital a que su sombra de escritor le impidiese ahondar en su vocación

---

<sup>142</sup>Thomas Merton, *The Wisdom of the Desert*, op.cit., p.37.

<sup>143</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.169.

contemplativa: “sometimes I am mortally afraid. There are days when there seems to be nothing left of my vocation –my contemplative vocation– but a few ashes”.<sup>144</sup>

Por otro lado, cabe señalar que el libro se caracteriza por un nuevo estilo, más sobrio en imágenes, y un aumento en el uso de la primera persona frente al colectivo nosotros. Es el perenne soliloquio de Merton, quien en estos años se debate a su vez entre su imagen de monje perteneciente a una orden de estricta observancia y un deseo cada vez mayor de soledad que le llevaría a plantearse el convertirse en ermitaño: “What I find in solitude is so worthwhile, so truly the thing I am really called to and so much the real reason for my existence on earth, that it is worth facing the accusation of defection in order to get it (...) I hope in the future to live completely as a hermit”, escribe Merton pocos años después a un sacerdote de Chicago.<sup>145</sup>

En “The Quickening of St. John the Baptist” expresa de una manera más imperativa que nunca su anhelo de soledad en el contexto de un monasterio cada vez más amenazado por el ruido y por una religiosidad distanciada de sus intereses y pretensiones espirituales. En medio de este vendaval, la voz lírica contrasta su estar silencioso en el mundo con el de “otros”: “Silence is louder than a cyclone/ In the rude door, my shelter/... I eat my air alone/ with pure and solitary songs/while others sit in conference/... I no longer see their speech/ and they no longer know my theater”<sup>146</sup>, escribe el poeta probablemente desde el ático del cobertizo donde se retiraba una o dos horas a escribir cada vez que el horario monástico se lo permitía. La impresión general es la de una poesía más directa, concisa y vigorosa, que atiende a los pequeños detalles de la experiencia personal y evita la sobrecarga de símiles o los excesos en la dicción. Como ha señalado Sister Thérèse

---

<sup>144</sup>Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.410.

<sup>145</sup>Carta de Thomas Merton a Father Barnabas fechada el 3 de Diciembre de 1952 (Archivos del TMSC-Bellarmino College). En otra carta a Jean Leclercq del 18 de Mayo de 1953, vuelve a reincidir sobre el mismo tema: “God may deign to open to us here in America the ways of solitude (...) This, I think, is much more important, than any books”(Archivos del TMSC).

<sup>146</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.197.

Lentfoehr, “the imagery is less lush, with a noticeable trend toward lean metaphor to emphasize the inner event implicit in juxtaposed images.”<sup>147</sup>

La contemplación y la recepción de la Palabra en el silencio son dos de los temas centrales alrededor del cual gira la producción poética de este momento. En “The Quickening of St. John the Baptist”, subtítulo “On the Contemplative Vocation”, Merton ensalza la vocación contemplativa de este santo que, incluso antes de nacer, reconoce a Cristo desde la oscuridad del seno de su madre Isabel y da saltos de alegría<sup>148</sup>:

Your ecstasy is your apostolate,  
for whom to kick is contemplata tradere.  
Your joy is the vocation  
Of Mother Church’s hidden children.  
Those who by vow lie buried in the cloister or the hermitage:  
The speechless Trappist, or the grey, granite Carthusian,  
The quiet Carmelite, the barefoot Clare,  
Planted in the night of contemplation,  
Sealed in the dark and waiting to be born.<sup>149</sup>

Merton compara al niño todavía no nacido con los “hijos de la Iglesia”, contemplativos en la noche oscura que esperan renacer en la luz de Cristo. Como el Bautista, oculto durante casi treinta años en el desierto, lejos de las ciudades, el poeta siente la misma llamada a convertirse en asceta y ermitaño, abandonando el mundanal ruido para llevar una vida de contemplación, escucha y soledad.

---

<sup>147</sup>Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1979, p.19.

<sup>148</sup>“Unos días después María se puso en camino y fue a toda prisa a la sierra, a un pueblo de Judea; entró en casa de Zacarías y saludo a Isabel. En cuanto oyó Isabel el saludo de María, la criatura dio un salto en su vientre. Llena de Espíritu Santo, dijo Isabel a voz en grito: ¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre! ¿Quién soy yo para que me visite la madre de mi Señor? En cuanto tu saludo llegó a mis oídos, la criatura saltó de alegría en mi vientre.” (*Lc.*, I, 39-45).

<sup>149</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.201.

Otros poemas de *The Tears of the Blind Lions* presentan una visión muy pesimista acerca de la situación crítica de ese mundo de finales de los años cuarenta asolado por la Guerra Fría. En la última estrofa de “The Captives- A Psalm” (versión moderna del salmo 136 en la que la Babilonia cautiva es comparada a la esclavitud provocada por el materialismo reinante en las urbes modernas), Merton lleva al límite la polaridad agustiniana entre la ciudad terrenal (la Babilonia de Louisville) donde “the windows shiver with business”, y el Sión de Getsemaní<sup>150</sup>, morada de contemplación y de visión, en la vuelve a aparecer el símbolo recurrente en la poesía mertoniana de la ventana entendida como apertura a una realidad trascendente :

May my bones burn and ravens eat my flesh  
If I forget thee, contemplation!  
May language perish from my tongue  
If I do not remember thee, O Sion, city of vision,  
Whose heights have windows finer than the firmament  
When night pours down her canticles  
And peace sings on thy watchtowers like the stars of Job.<sup>151</sup>

Tanto en este poema como en “The City After Noon”, la ciudad es percibida una vez más como una prisión de la que hay que despojarse y un anhelo profundo en el corazón del poeta de vuelta al mundo natural como espacio de libertad: “what if the wild confinement were empty/ and the polices were all gone! (...)/ what if the wild confinement were full/and there were nothing left in the world/ but fields, water and sun/ and space went on forever to eternity, without a rim.”<sup>152</sup> Este dualismo, sin embargo, se verá transcendido en su siguiente etapa poética, cuando Merton nos hable de la posibilidad de construir una nueva Jerusalén a orillas del Ohio.

---

<sup>150</sup>Como vimos en *Figures for an Apocalypse*, el dualismo ciudad terrenal/ciudad celestial refleja la influencia de San Agustín en Merton y puede rastrearse también en otros lugares del corpus poético mertoniano como es el caso de su drama *The Tower of Babel*, comentado en capítulos subsiguientes.

<sup>151</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.212.

<sup>152</sup>Ibíd., pp.233-234.



En definitiva, el poeta seguirá escribiendo composiciones en las que persiste una dicotomía entre mundo sagrado-mundo profano. “Christopher Columbus”, uno de los poemas más largos y ambiciosos del volumen, presenta a Cristóbal Colón como un gigante que atraviesa el Atlántico “head and shoulders above the horizon” llevando la Buena Noticia al Nuevo Mundo (“the great Christ-bearing Columbus”), pero siendo, malogradamente suplantado en las ciudades de America (“the sarcastic towns”) por los profetas del dinero, el sometimiento, el materialismo y la explotación: “the devils... sailing for your harbors/ launching their false doves into the air to fly for your sands/ they bend over their tillers with little fox faces,/ Grin like dollars through their fur...”<sup>153</sup> O en “To the Immaculate Virgin, on a Winter Night”, oración a la Virgen en el que la oscuridad y el frío representan la muerte espiritual en un mundo de tintes apocalípticos donde no hay lugar para la oración :

Lady, the night has got us by the heart  
And the whole world is tumbling down.  
Words turn to ice in my dry throat  
Praying for a land without prayer,

Walking to you on water all winter  
In a year that wants more war.<sup>154</sup>

La imagen del hielo enmudece al poeta ante tanta barbarie para dejar paso a sucesivas metáforas cuyo vehículo primordial es el agua inseparable de la vida. Así emerge “Dry Places” en donde se dramatizan imágenes patéticas de muertos que ladran en una ciudad fantasmal.

... The dusk  
is full of lighted beasts  
And the mad stars preach wars without end:  
Whose bushes and grasses live without water,  
There the skinny father of hate rolls in his dust

---

<sup>153</sup>Ibíd., p.208.

<sup>154</sup>Ibíd., p.219.

And if the wind should shift one leaf  
The dead jump up and bark for their ghosts.<sup>155</sup>

Toda la estrofa por metonimia parece hacer alusión al mundo posterior a la Caída, en oposición al recuerdo de “Adam our Father’s old grass farm”, ese paraíso en el que “Christ was promised without scars/when all God’s larks called out to Him/ in their wild orchard”. En el atardecer de un mundo de tinieblas poblado de “bestias” que anhelan la guerra: “We are exiles in the far end of solitude, living as listeners/With hearts attending to the skies we cannot understand:/ Waiting upon the first far drums of Christ the Conqueror/ Planted like sentinels upon the worlds frontier”. Lenguaje de esperanza sí, pero su conciencia anticipadora en verdad nos está reclamando “estar despiertos abajo en la oscuridad.”<sup>156</sup>

Junto a estas composiciones que dan título al volumen y que podríamos definir como “lágrimas” ante los males del mundo, se perfilan otras en contraposición con lo secular, que corresponden a la vida y los rituales monásticos. En “The Reader”, fragmento de gran simplicidad compuesto a base de pinceladas que casi podríamos decir son impresionistas, un monje aguarda al resto de sus hermanos para leerles un fragmento de las Escrituras antes de la comida. El poema en sí mismo, “this my psalm”, es identificado con el alimento espiritual implícito en la imagen de los quesos y los vasos de leche: “the red cheeses and bowls/ all smile with milk in ranks upon their tables”<sup>157</sup> y es comparado a las pequeñas gotas de agua con las que los monjes se bendicen al entrar en el refectorio. También en “Song”, se reafirma la metáfora del agua como emblema preciso de profundidad:

I drink rain, drink wind  
Distinguish poems  
Boiling up out of the cold forest:

---

<sup>155</sup>Ibíd., p.216.

<sup>156</sup> “Método” en María Zambrano, *Claros del Bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p.39.

<sup>157</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.202.

Lift to the wind my eyes full of water,  
My face and mind, to take their free refreshment.

Thus I live on my own land, on my own island  
And I speak to God, under the doorway  
When rain, (sings light) has devoured my house  
And winds wade through my trees.

En la quietud de los bosques de Getsemaní se oye el silencio la palabra. En la soledad de su espesura, más sonora que un ciclón, el poeta nombra. Creación que nace de la escucha de los elementos de la naturaleza, de la lluvia y el viento, símbolos que son luz, claridad que es oración y diálogo con Dios. Creación que se revela firme cuando uno se desprende y atreve a morar en esas ínsulas extrañas y desconocidas del hondón del alma (“my own island”) todavía no constituidas del todo y que van a convertirse en una de las metáforas predilectas de Merton en su siguiente libro de poemas, *The Strange Islands*, cuyo título contiene precisamente esa imagen del islario utópico aún no definido ni suficientemente sabido donde el hombre es capaz de soñar e imaginar mundos mejores.

Adicionalmente a “The Reader” o “Song”, otros poemas aluden también a la vida de la abadía. Así “On a Day in August” trata del trabajo cotidiano de los monjes en el campo, y en él se explora la analogía entre el mundo natural y los diferentes estados espirituales, una estrategia poética que Merton utiliza con frecuencia y en la que se puede percibir la influencia de Robert Frost.<sup>158</sup> El final del poema se torna un ruego a las nubes para que convoquen al relámpago aniquilador y a la lluvia purificadora para que haga posible un renacimiento sagrado: “very well, clouds,/ open your purple bottles,/ cozen us never more with blowsy cotton:/ but organize, summon the punishing light:/... let five white branches scourge the land with fire!/ And when the first fat drops/ spatter upon the tin top of our

---

<sup>158</sup>Robert Frost (1874-1963) pintó como ningún otro poeta americano la vida rural de Nueva Inglaterra. Fue un poeta del mundo natural, cantó a las fuentes, al susurrar de los árboles, a las sendas de los bosques sombríos y hondos, a la nieve y a la noche estrellada. Sentía verdadera devoción por el oro rojizo de los bosques otoñales de su paisaje regional, veneraba la sencillez campesina, y fue un apasionado de la astronomía. Pero también fue ante todo un poeta de la interioridad. Para él toda la Naturaleza era un símbolo nuestra sociedad y del propio ser humano. Así en los cuerpos siderales vislumbraba el minucioso movimiento de las almas, e identificaba los cambios de estación, con los frágiles estados de ánimo del hombre (v. Robert Frost, *North of Boston*, New York, Henry Holt and Co. 1917, pp.7-15).

church like silver dollars/ and thoughts come bathing back to mind a new life,/ Prayer will become our new discovery/ When God and His bad earth once more make friends.”<sup>159</sup>

Como se observa en la imaginería escatológica familiar de la primera etapa poética mertoniana, aparece una simbología acuática ya dibujada en “Song” y que vuelve a ser utilizada en otra composición monástica “In the Rain and the Sun”. En ésta, el poeta, abandonado al poder incontrolable de una tormenta en medio de la naturaleza, escribe (“with my pen between my fingers/making the waterworld sing!”), implorando a Cristo que se encarne en sus versos, “sweet Christ, discover diamonds/ and sapphires in my verse” y experimentando un retorno a un estado paradisíaco en el que “Adam and Eve walk down my coast/ Praising the tears of the treasurer sun.”<sup>160</sup> De nuevo la poesía, antes que extrañarse, se entraña en el Génesis, el origen, la creación.

En “A Responsory, 1948” y “A Psalm” asistimos a un diálogo de registros litúrgicos. En el primero se contrasta la fe en la resurrección implícita en el estribillo (“suppose the dead could crown their wit/ with some intemperate exercise/ spring wine from their ivory/ or roses from their eyes”) con la visión desoladora de la historia basada en guerras sucesivas (“the tides of new war/ sweep the sad heavens.”<sup>161</sup>) En “A Psalm”, el canto de los salmos en el oficio divino da paso a una experiencia de comunión y armonía con todo lo creado y a un vacío silencioso en el que se escucha la voz de Dios: “Choirs of all creatures sing the tunes/ your Spirit played in Eden/ Zebras and antelopes and birds of paradise/ shine on the face of the abyss/ and I am drunk with the great wilderness/ of the sixth day in Genesis/ But sound is never half so fair/ as when that music turns to air/ and the universe dies of excellence.”<sup>162</sup> Tal vez sea este poema premonitorio tanto en su temática como en su empleo de metáforas de desierto, noche, paraíso, vino, Génesis o pájaro, de otros que Merton escribirá durante los años cincuenta y sesenta, tales como “In Silence” “Elias-Variation on a Theme”, o algunos de sus poemas de amor.

---

<sup>159</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.206.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.215.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.219.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.221.

Asimismo, en el volumen de *Tears of the Blind Lions* se incluye un poema escrito en francés relacionado con el oficio litúrgico y en el que Merton hace una íntima confesión de su fe cristiana. “Je crois en l’Amour” hace alusión a Cristo, semilla oculta en la tierra que renace en la primavera cuando la voz lírica, conmovida por el momento cumbre de la liturgia, contacta con su yo más íntimo y da como fruto el canto o salmodia y el poema: “Je crois en l’Amour/ qui dort et vit/caché dans le semences/ et lorsque je respire mon printemps/ dans la fraîcheur des sommets liturgiques/ En voyant tous les arbres et les blés verts,/ l’emmoi s’éveille au plus profond/ de mon être mortel: et l’adoration/ sonne.../ Car c’est ainsi que naissent les poèmes/ dans le creux de mon cœur d’homme/ et dans le sein de mon rocher fendu!” La expresión poética aparece como símbolo del amor de Dios y hacia Dios. Palabra encarnada que es corazón, sentimiento, semilla que nace de la grieta de la roca (“mon rocher fendu”) –escribe Merton tomando prestada la imagen del *Cantar de los Cantares*.

El amor a Cristo como apetito real de su vida, inspira también otro de los poemas de la colección, “Hymn for the Feast of Duns Scotus” en el que encontramos la paradoja trinitaria del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo “Three Who is One who is Love” y donde el poeta implora la fusión en el Amor que los une: “God, my God!/ Look! Look! I travel in Thy strength/ I swing in the grasp of Thy Love, Thy great Love’s One Strength,/ I run Thy swift ways, Thy straightest rails/ until my life becomes Thy Life and sails or rides like an express!”<sup>163</sup> La urgencia del anhelo de unión contemplativa se plasma en la imagen tecnológica del tren que Merton volverá a utilizar en sus poemas de amor humano.

Por lo tanto hay indicios para pensar que los dos elementos integrantes que aglutinan *The Tears of the Blind Lions* son, por un lado, el desierto espiritual del mundo secular, y por otro, la esperanza en el amor redentivo cristiano. Ambos quedan recogidos de forma ejemplar y en claro contraste en el último poema de la colección, “Senescente Mundo” escrito por un Merton que acaba de ser ordenado sacerdote. En la primera parte del poema se nos ofrece un escenario apocalíptico en el que todo será arrasado sin concesión alguna: “Beauty and ugliness and love and hate/ wisdom and politics are all alike undone”. Esta

---

<sup>163</sup>Ibíd, p.199.

visión pesimista se contrarresta con un reconocimiento repentino del poder transfigurador de la Eucaristía, que la voz lírica celebra:

Yet in the middle of this murderous season  
Great Christ, my fingers touch Thy wheat  
And hold Thee hidden in the compass of Thy paper sun.  
There is no war will not obey this cup of Blood,  
This wine in which I sink Thy words, in the anonymous  
dawn!  
I hear a Sovereign talking in my arteries  
Reversing, with His Promises, all things  
That now go on with fire and thunder.  
His Truth is greater than disaster  
His Peace imposes silence on the evidence against us.<sup>164</sup>

Cristo en la Eucaristía promete una resurrección cósmica, “a whole new universe, a great clean kingdom” y es vislumbre de esperanza y respuesta verdadera en el seno de una paradoja vital: “here in my hands I hold that secret Easter./ Tomorrow, this will be my Mass’s answers,/ because of my companions whom the wilderness has eaten, /crying like Jonas in the belly of our whale”. Este último verso anticipa la imagen que Merton utilizaría en su diario *The Sign of Jonas* para referirse a los desgarros interiores que padeció durante gran parte de los años cincuenta. Como Jonás, se vió sumergido en un interregno en el que se enfrentó a muchas dudas, no sólo en lo concerniente a su vocación por la escritura sino también a su vocación de monje trapense en Getsemaní:

Like the prophet Jonas, whom God ordered to go to Nineveh, I found myself, with an almost uncontrollable desire to go in the opposite direction. God pointed one way and all my ideals pointed in the other. It was when Jonas was travelling as fast as he could away from Nineveh, toward Tharsis, that he was overboard, and swallowed by a whale who took him where God wanted him to go.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup>Ibíd., p.222.

En *The Tears of the Blind Lions* es evidente que Merton sintió una importante inspiración poética (que en su diario identifica con la Nineveh bíblica), y sin embargo, va a luchar contra ella en su anhelo de viajar rumbo a “Tharsis”, la vida puramente contemplativa. Este conflicto vital sumerge a Merton en una contradicción profunda e inacabable (el vientre de la ballena de Jonás) que podría explicar la pausa de ocho años en su producción. Pero este exilio comenzó a crear nuevas raíces como lo evidencia la aparición de un nuevo libro *The Strange Islands* en donde finalmente “la ballena” le condujo a las orillas de su auténtico destino: el de poeta-ermitaño contemplativo y crítico.

---

<sup>165</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., pp.10-11.

### 3.2. DE LA SOLEDAD A LA SOLIDARIDAD: ETAPA DE TRANSICIÓN.

*The very essence of the Christian message is charity, unity in Christ (...) To seek a union with God that would imply complete separation, in spirit as well as in body from all the rest of mankind, would be to a Christian saint not only absurd but the very opposite of sanctity.*

Thomas Merton, *The Wisdom of the Desert*

#### 3.2.1. *THE STRANGE ISLANDS (1957)*

Después de la publicación en 1949 de *The Tears of the Blind Lions*, Merton dejó de escribir poemas de forma regular y hasta 1963 no saldría a la luz su nuevo libro *Emblems of a Season of Fury*. En una carta a un amigo del doce de julio de 1955 le confiesa su necesidad de abandonar la poesía por algún tiempo: “I still refuse to be a ‘poet’”. It looks as if I have to take a vacation from writing altogether, which will be nice.”<sup>1</sup> Pero, a pesar de sus intenciones, continúa escribiendo. Compagina la oración con la dirección espiritual y la instrucción de novicios, y, si bien es cierto que su atención durante estos años va a estar dirigida principalmente a su obra en prosa, también compone algunos poemas aislados que, aunque en un principio no estaban destinados a ser publicados, posteriormente se recogieron bajo el título de *The Strange Islands*. La mayoría de ellos fueron escritos entre 1955 y 1956, constatándose algunos de fechas anteriores, como es el caso de “A Prelude: For the Feast of St. Agnes” compuesto el veinte de enero de 1950 en la víspera de la festividad de esta Santa, y cuya primera versión fue incluida en *The Sign of Jonas*<sup>2</sup>, o “Elegy for a Monastery Barn” de 1953.

---

<sup>1</sup>Cit. por Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op. cit., p.29.

<sup>2</sup>v. Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op. cit., p.270.



El propio Merton confiesa que le gustaba mucho esta colección de poemas dedicada a su profesor de literatura de Columbia University Mark Van Doren<sup>3</sup> y a su mujer, pues expresaba algunas de sus experiencias más íntimas en un estilo sencillo, agudo y modesto pero al mismo tiempo intensamente poético.<sup>4</sup> Sin embargo, el libro recibió algunas críticas no muy favorables que le calificaron de ininteligible, desalentador, y de mala calidad.<sup>5</sup> Incluso en el New York Times aparecieron comentarios destructivos como: “what a poetry may be in the book is beyond my appreciation”.<sup>6</sup>

Es posible que los críticos no llegasen a entender estas composiciones de Merton por ser demasiado personales y profundas o por presentar un estilo innovador. Ciertamente, cabría decir que *The Strange Islands* representa un giro copernicano dentro del corpus poético mertoniano. Como ha apuntado Giuseppe Gaiani, esta obra marca una diferencia considerable respecto a sus poemas anteriores: “I consider it to be a significant step taken in his poetic career.”<sup>7</sup>

En efecto, estamos ante una nueva forma de hacer poesía. Se trata de una evolución tanto temática (cierta superación del dualismo agustiniano que caracterizó su primera etapa poética) como formal (experimentación con el verso corto; un menor uso de paradojas, estilo simple y directo, coloquial, que recuerda la libre dicción de los poemas de Walt Whitman, y que acercan a la obra de Merton a la poesía más contemporánea)<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup>Merton conoce a Mark Van Doren en 1936 durante un curso que éste impartía sobre la obra de William Shakespeare. En su autobiografía expresa su admiración por él. Le describe como un hombre sincero y honesto, sin artificios ni pedanterías, y “heroicamente humilde”. Excepcionalmente era un profesor que amaba la literatura y que sabía transmitir esa pasión y entusiasmo por ella; no prestaba tanta importancia al análisis histórico, sociológico o psicológico de las obras, sino que le interesaba sobre todo el texto literario en sí mismo (v. Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op. cit., pp.118; 139-140).

<sup>4</sup>v. Thomas Merton to an Anglican Seminarian, Nov. 11, 1963, en *The Road to Joy*, ed. Robert E. Daggy, New York: Farrar Straus, Giroux, 1989, pp.328-329.

<sup>5</sup>v. Sister Thérère Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op. cit., p.27.

<sup>6</sup>W.S. Merwin, “Urbanity and Grace”, *New York Times*, May 26, 1957, p..28.

<sup>7</sup>Giuseppe Gaiani, *Thomas Merton: An Introduction to his Poetic Word*, Università Degli Studi di Venezia, 1977-1978, p.81.

<sup>8</sup>v. Ross Labrie, *The Art of Thomas Merton*, op. cit., p.125.

Ello le otorga además un nuevo espacio mucho más irónico y enconado o agresivo a la hora de denunciar las lacras sociales, que en ocasiones anticipa el sarcasmo de algunos fragmentos de *Cables to the Ace*, y emplea, cada vez con más frecuencia, asociaciones de imágenes atrevidas y surrealistas que recuerdan a T.S. Eliot y que posteriormente abundarán en sus últimos poemas.<sup>9</sup>

Si bien es cierto que el libro no se caracteriza por un hondo lirismo o una complejidad formal (carece de artificios o adornos literarios), no obstante, es testimonio de un caminar hacia una poesía mucho más comprometida y crítica que se apoya en la esperanza de una transformación radical de la sociedad y del hombre. Es necesario subrayar que estamos ante una etapa de la vida de Merton en la que se acentúa un deseo de soledad y ahondamiento interior<sup>10</sup> pero también el de apertura al diálogo con el exterior, más allá de los muros de Getsemaní. La actitud que expresan estos poemas es la misma que Merton describe en *Conjectures of a Guilty Bystander*, obra inspirada en “notebooks” de 1956 y posteriores, donde el autor se dispone a trascender su actitud de mero espectador y a abordar de una forma más activa los problemas del mundo que le rodeaba: “(I am) ready for a confrontation of twentieth century questions in the light of monastic commitment.”<sup>11</sup> Y en su diario de 1956 enfatiza “the importance, in the priestly life, of serious human and profane activities which are important instruments for the apostolate”.<sup>12</sup>

El poema que mejor ilustra la transición desde una poesía temprana, caracterizada por temas monolíticos, de nulo compromiso social, a otra preocupada por los aspectos

---

<sup>9</sup>Según Chantal Maillard, “la utilización de las formas surrealistas (...) a menudo realiza el milagro de darnos a entender algo que sólo la imagen es capaz de hacer, no el concepto. La palabra metafórica es utilizada más allá de su significado normal, formando un mundo cuya realidad es tanta como aquella en la que estamos inmersos” (Chantal Maillard, *El Monte Lu en lluvia y niebla: María Zambrano y lo Divino*, Málaga, Biblioteca Popular Malagueña, 1990, p.55)

<sup>10</sup>En su diario del 29 de julio de 1956, el poeta reflexiona sobre la relevancia de la soledad en un camino espiritual: “A great loneliness is necessary, a loneliness and a detachment that nothing can comfort and no one can satisfy (...) In this loneliness and peril one must move forward with inexorable desire. A desire that will finally take one over the precipice, into the fullness of peace...” (Thomas Merton, *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op. cit., p.57). Para una exposición más extensa de su filosofía de la soledad, ver Thomas Merton, *Disputed Questions*, New York; Farrar, Straus & Cudahy, 1960, pp.177-208.

<sup>11</sup>Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, New York, Doubleday & Company, p.1.

<sup>12</sup>*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.48.

existenciales y concretos del ser humano es “The Sting of Conscience” que no fue publicado en *The Strange Islands* debido a la censura del agente literario de Merton que lo consideró como un poema “neurótico”, a pesar de que, en opinión del monje, era uno de los mejores poemas que había escrito hasta el momento. La composición es una respuesta a la denuncia mordaz de Graham Greene en su obra *The Quiet American* a la adopción de una postura arrogante basada en la no-acción en medio de un mundo de injusticia social. Acusación que hizo mella en la conciencia del propio Merton, y le hizo despertar de la ilusión de separación y aislamiento del resto del mundo en la que vivía dentro de su refugio monacal.

El poema merece ser citado en su totalidad, pues, junto a “Spring Storm”, es fiel reflejo de la lucha interior en la que el autor se debatía entre la contemplación y la acción, entre la soledad y la solidaridad, entre el silencio y la creación. A pesar de estar lleno de imágenes fatalistas, anticipa no obstante la evolución de Merton hacia una nueva apertura al mundo durante la década siguiente de los sesenta:

You have written, Greene, in your last book  
The reasons why I so hate milk  
You have diagnosed the war in my own gut  
Against the innocence, yes, against the dead mother  
Who became, some twenty years ago,  
My famous refuge.

This one place that claims to know peace,  
This is the very den  
Where most damage is planned and done.  
Oh, there are quiet ones among us  
And I live with the quietest of all.  
Here we are, victims, making all the trouble  
Loving the pity and the ignorance  
With which the light stands firm  
On our most righteous candlestick.  
And now your book has come  
To plague the hapless conscience of the just

While war boils in my own hard-praying heart  
Not out of charity,  
Rather out of idleness do we refuse to hate.

O, if I were less desperately meek  
And could win back some malice, once again  
And tell the people what I mean  
I would perhaps hate them less  
For having so loved me.

I know: the decision is fatally made.  
I shall never return. I cannot reach again  
Those dear bad shores, to which prolific life  
Is not altogether alien.  
I cannot see again  
The world of lively, prodigal sin!

Yet look, Greene! See Christ there,  
Not in this innocent building,  
But there, there, walking up and down,  
Walking in the smoke and not in our fresh air,  
But there, there, right in the middle  
Of the God-hating sinners!

But here I stand, with my glass in my hand  
And drink the pasteurized beatitudes  
And fight the damned Ohio in my blood!

0

Tell me, at last, Greene, if you can  
Tell me what can come of this?  
Will I yet be redeemed, and will I  
Break silence after all with such a cry  
As I have always been afraid of?

Will I so scandalize these innocents  
As to be thrown clean out of the wide-eyed dairies  
And land in heaven with a millstone round my neck?<sup>13</sup>

Escrito en un tono de intensa confesión, el fragmento lírico deja constancia de una profunda crisis de conciencia personal, “a war in my own gut”. Una guerra encarnizada circunscrita a su propia imagen como escritor de obra pías; una guerra destructiva contra la inactividad en general del propio monasterio relacionada con “idleness”, “ignorance”, “pasteurized beatitudes” frente a la vida del mundo que describe con la paradoja de “prolific life..., the world of lively, prodigal sin”. Una batalla contra la propia Iglesia comparada con una madre dormida, caracterizada por el inmovilismo más absoluto, que no puede responder a los problemas de su tiempo y que vive en la ignorancia e incluso desprecio de dichos problemas. Un deseo, en definitiva, de extraer el evangelio de manos muertas y convertirlo en un hálito positivo de libertad y creatividad.

Cabe decir que estamos en el centro de gravedad de la obra poética de Thomas Merton y, por qué no, de su vida. Su inmensa crisis vocacional y la incertidumbre respecto de sí mismo y de la Iglesia abren un paréntesis de sensibilidad poética radicalmente opuesta a la anterior que proclama una mayor potenciación de su escritura, (incluso llegando a escandalizar a los hermanos de la comunidad, “the innocents... of the wide-eyed dairies”) como tránsito a la verdadera meta de lo desconocido. No obstante, como veremos a lo largo de este capítulo, algunos de los poemas de *The Strange Islands*, todavía estarán anclados en arquetipos universales, monolíticos y bíblicos como es el caso de “The Tower of Babel”, y se basarán en modelos litúrgicos, que sólo serían suplantados años más tarde por la poética radical del antipoema.

De este modo irrumpe este volumen de poemas dividido en tres partes que no siguen un orden cronológico ni una coherencia temática sino que se amalgaman hasta confundirse unos con otros. La primera y la tercera parte se compone de unos veinte poemas, escritos en su mayoría entre 1956 y 1957, mientras que la segunda representa una iniciativa de Merton en el campo dramático.

---

<sup>13</sup>Citado por Patrick F.O’Connell, “Sunken Islands: Two and One-Fifth Unpublished Merton Poems”, art.cit., p.6-7.

Muchos de los poemas de la primera y tercera sección pueden considerarse claramente poemas religiosos (“Early Mass”, “Prelude for the Feast of St. Agnes”, “The Annunciation”). En ellos los Merton trasciende el dualismo reflejado en sus primeras etapas poéticas para adoptar una visión mucho más unitaria de la realidad.<sup>14</sup> Dos años antes, había escrito su libro *No Man is an Island* (1955), como evocación del misterio que sentía latir bajo la apariencia de diversidad:

Every other man is a piece of myself, for I am part and a member of mankind. Every Christian is part of my own body, because we are members of Christ (...) Nothing at all makes sense, unless we admit, with John Donne, that: ‘No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main’.<sup>15</sup>

Paradójicamente el título de este libro, *The Strange Islands*, podría llevar a pensar que se trata de una poesía que tiende a la insularidad y al aislamiento. El poeta lo toma de los versos catorce y quince de San Juan de la Cruz que tanto le cautivaban: “Mi Amado de las montañas / los valles solitarios nemorosos,/ las ínsulas extrañas,/ los ríos sonoros/, el silbo de los aires amorosos”.<sup>16</sup> Según el místico de Fontiveros, estas islas extrañas están rodeadas de agua de mar y muy apartadas de la comunicación de los hombres. Por el contrario, en el poema mertoniano “Landscape”, el símbolo de la isla (que es recurrente en este libro<sup>17</sup>) aparece yuxtapuesto al de la ventana:

---

<sup>14</sup>Respecto a los temas religiosos, señalar que en algunas composiciones Merton los trata de manera más crítica. Frente a los poemas de bienaventuranza y gloria de sus primeros libros, en esta colección incluye otros en los que pone de relieve algunos de los aspectos limitadores de la vida monacal como en “Whether There is Enjoyment in Bitterness” o el autoritarismo de algunos miembros de la Iglesia, de vida privilegiada, como en “Birdcage Walk”.

<sup>15</sup>Thomas Merton, *No Man is an Island*, Kent, Burns & Oates, 1993, p.xxi. El título procede de la Meditación XVII del poeta metafísico inglés John Donne (1572-1631), espíritu moderno, esencialmente crítico que abrió los horizontes de la expresión hacia nuevos territorios de conocimiento en la unidad: “Intire of It’selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the Maine; if a clod bee washed away by the Sea, Europe is the Lesse, as well as if a promontorie were, as well as if a promontorie were, any man’s Death diminishes Me, because I am involved in Mankinde. And therefore never send to know for whom the Bells tolls; if tolls for Thee” (John Donne, *Poesía Completa*, op.cit., p.49).

<sup>16</sup>San Juan de la Cruz, *Obra Completa (I)*, op.cit., p.61.

<sup>17</sup>Este símbolo es mencionado en sucesivas ocasiones por Merton en su diario de 1956. El poeta realiza un viaje en avión a Minnesota con motivo de un Congreso sobre psicología, y durante el vuelo le llaman repetidamente la atención las islas que se divisan en las aguas de los ríos norteamericanos: “Two rivers-one dirty and one clean. Both have islands”, “The land is hilly and yes! Many lakes no –the

Music...  
Pure in the island windows  
Sea-music on the child's  
Interminable shore, his coral home<sup>18</sup>

Más semejante isla sólo permite habitar en ella si se vive integrado. Es decir, donde lo más particular y lo más universal se dan la mano siguiendo el primer mandamiento de Jesús: “Que os améis los unos a los otros como yo os he amado”. Es en este amor admirable donde todas las tensiones quedan trascendidas y se produce el despertar a una nueva luz cada vez más ubicua. Así queda expresado en el poema “Stranger”:

“Look, the vast Light stands still  
our clearest Light is One!”<sup>19</sup>

No obstante, las insolubles contradicciones de la realidad, entre naturaleza y civilización, libertad y estructuras sociales, por lo tanto alienación, siguen presentes en poemas como “Exploits of a Machine Age” o “How to Enter a Big City”. Ambos se inscriben en esa línea de denuncia que ya caracterizaba sus primeras etapas poéticas y que será desarrollada de una forma más profunda y coherente en sus últimos libros. Como el mismo título indica, “Exploits of a Machine Age”<sup>20</sup> expresa las penosas condiciones del hombre moderno causadas por la dependencia tecnológica: “To the protected work/ they

---

Mississippi— wonderful Elsinore pattern of islands”. “Fascinating images of the Mississippi: the lagoons, islands, oxbows, channels, different shades of green, blue, yellow, brown...” (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.51; 54; 62.)

<sup>18</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.277.

<sup>19</sup>Ibíd., p.290.

<sup>20</sup>La primera versión de este poema puede encontrarse en el diario de Merton del 23 de agosto de 1956 (v. *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.72). Se lo dedicó a Robert Lax, escritor y poeta americano que Merton conoce, como ya señalamos, en Columbia University en 1936 cuando ambos eran alumnos de Mark Van Doren y de Dan Walsh. Se hicieron muy buenos amigos y mantuvieron una correspondencia muy fructífera (v. *Thomas Merton and Robert Lax: A Catch of Anti-letters*, Kansas City, Sheed & Ward, 1994). Merton lo consideraba un gran profeta y contemplativo, un Elías moderno, y en su autobiografía lo reconoce como su maestro espiritual: “certainly his was one of the voices through which the insistent Spirit of God was determined to teach me the way I had to travel” (*The Seven Storey Mountain*, op.cit., p.237).

fled, to the unsafe machinery/ they live by.”<sup>21</sup> Merton se lamenta de las precarias y peligrosas condiciones laborales de los trabajadores que vuelven exhaustos a sus casas (supuestamente, bloques de apartamentos sin encanto alguno) y que el poeta enmascara comparándolos con primates que trepan los árboles: “They climb into their dwellings, grim as yesterday, and always muttering,/ “Better luck tomorrow.” Establece así una caricaturización del ser humano, adoptando una condición casi animal. La ironía también impregna los versos de “How to Enter a Big City”. La composición se divide en cinco secciones en las que Merton critica implacablemente la vida caótica en la metrópoli y su “insatisfacción incurable”. La primera parte comienza con una descripción incisiva del entorno hostil y adverso en el que habitan las gentes de la urbe:

Swing by starwhite bones and  
Lights tick in the middle  
Blue and white steel  
Black and white  
People hurrying along the wall.  
“Here you are, bury my dead bones (...)

There are huge clouds all over the sky.  
River smells of gasoline  
Cars after cars after cars...<sup>22</sup>

La sutil comparación de los ciudadanos con “starwhite bones” nos remite a la ciudad irreal que Eliot dibuja en *The Waste Land*: “I think we are in rats’ alley/ Where the dead men lost their bones.”<sup>23</sup> Los habitantes de estas ciudades están muertos, parecen haber perdido su norte, caminan como en un sueño de un lado a otro con prisas (“at twenty miles an hour”) sin saber muy bien el sentido de sus vidas: “Do you know whom you must meet?”. Son seres enfrentados, enemigos unos de otros, sin paz interior y que viven creyendo que las sombras ilusorias que ven son la realidad de las cosas. Con un tono marcadamente irónico, Merton reincide:

---

<sup>21</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.235.

<sup>22</sup>Ibíd., p.255.



Everywhere there is optimism without love  
And pessimism without understanding.  
They who have new clothes, and smell of haircuts  
Cannot agree to be at peace  
With their own images, shadowing them in windows  
From store to store.<sup>24</sup>

En realidad, lo que Merton está condenando es la alienación del ser humano y el desconocimiento de su verdadero ser distorsionado por espejismos consumistas. Son numerosas las alusiones mórbidas a “blood”, “wounds”, “dead bones”, que hacen de la muerte la gran protagonista del poema. Un tono apocalíptico, marcado por la presencia de aves de mal agüero, invade la sección cuarta del poema:

The brown-eyed daughters of ravens,  
Sing in the lucky doors  
while night comes down the street like the millennium  
wrapping the houses in dark feathers (...)  
Healing the strong wings of sunstroke.

Tanto en este poema como en “Nocturne” la noche se alza como símbolo de redención, y se la identifica, siguiendo la tradición semítica, con la sombra de las alas de Dios que ofrecen cobijo a sus hijos: “Pues él (Yavé) te librerá de la red del calzado, de la peste mortal; te protegerá con sus alas, refugio hallarás en su plumaje” (*Sal.*, XC, 3-4). No le queda mucho tiempo de vida a un mundo donde la libertad está oprimida, donde la fuente del agua de la vida está sepultada: “my broken bird is under the whole town (...)/ and there are real fountains under the floor.”<sup>25</sup> Detrás de cada estrofa hay un mundo de sugerencias infinitas, de coincidencias que inauguran un marcado simbolismo “branches

---

<sup>23</sup>T.S. Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*, op.cit., p.67.

<sup>24</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.227.

<sup>25</sup>Ibíd., 228. Como hemos visto anteriormente, el pájaro es un símbolo recurrente en la poesía de Merton y su canto aparece relacionado con la voz divina. En esta ocasión, aparece representando al hombre contemplativo y libre. En la ciudad se le han cortado las alas (“broken bird”), del mismo modo que a Nina, el memorable personaje de Chejov en *La Gaviota*.

baptize our faces with silver/where the sweet silent avenue escape into the hills./Winds at last possess our empty country”.

En “The Annunciation” persiste la dicotomía mundo secular-mundo sagrado. Volvemos a encontrarnos con un mundo de tonos apocalípticos que espera la redención de Cristo: “ashes of paper, ashes of a world,/ wandering, when fire is done (...) Until One comes Who walks unseen/ until One comes Who walks unseen/ even in elements we have destroyed(...) What was dead is waiting for his Flame”<sup>26</sup>. La unión mística con el Amado en medio de la noche oscura tiene lugar en María: “seven pillars of obscurity/ build her to Wisdom’s house, and Ark, and Tower”.<sup>27</sup> She is the Secret of another Testament/ she owns their manna in her jar”<sup>28</sup> y es también el tema principal de “Elegy for a Monastery Barn”, composición que evoca el universo poético de Robert Frost y en la que el granero en llamas del monasterio de Getsemaní es magistralmente personificado a través de la imagen de una anciana, que tras años de soledad, silencio y abandono se transforma en el fuego ardiente del Espíritu Santo: “Sweet Christ, how terribly her beauty burns us now/

---

<sup>26</sup>Ibíd., p.284.

<sup>27</sup>Son estos los atributos de la Virgen María según las Letanías de Loreto: *Sedes Sapientiae, Foederis Arca, Turrus Eburnea*. El arca siempre ha sido utilizada como metáfora de salvación: Recordemos el arca que Yavé mandó construir a Noé para que, junto con su mujer, sus hijos Sem, Cam y Jafet y algunos animales representantes de cada especie, se protegiesen del diluvio (v. *Gen.*, VI, 14-16). Es también símbolo de la alianza que pactó Yavé con los israelitas cuando los sacó de la tierra de Egipto; en ella se guardaban las tablas de piedra de la ley y del maná: “Haz un arca de madera de acacia (...) La recubrirás de oro puro (...) Dentro del arca pondrás el testimonio que te daré” (*Ex.*, XV, 10-16). En este poema, la virgen es un arca que guarda el testimonio de Dios, su Hijo encarnado. Es también torre, símbolo de mediación entre el cielo y la tierra, entre lo divino y lo humano.

<sup>28</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.284. Manna o “Manhu” en hebreo: comida misteriosa, no siempre estimada. De ella se alimentaron los israelitas durante cuarenta años de peregrinaje por el vasto y horrible desierto de Sin, entre Elim y Sinaí, hasta que alcanzaron la Tierra de Canán, la tierra prometida llena de torrentes y fuentes de aguas profundas. En ese lugar de serpientes venenosas y escorpiones, Yavé se muestra misericordioso con su pueblo y les procura pan para calmar su hambre y agua de la roca para su sed. Su bondad infinita nunca los abandona. En el Salmo 77, 18-25, se describe el maná como manjar para la vida de los hombres en el tránsito hacia la tierra que les aguarda. Es, en efecto, el pan de cada día que Yahve concede a sus Hijos con la condición de que no se lo guarden para mañana pues se pudre y llena de gusanos. Es un Pan llovido del cielo: “El maná era parecido a la semilla del cilandro y su color era como de bedelio. El pueblo se esparcía para recogerlo, luego lo molían en molinos o lo machacaban en el almirez, lo cocían en una caldera y hacían tortas, que tenían sabor de la pasta amasada con el aceite. Cuando el rocío caía sobre el campo por la noche, caía también el maná.” (*Num.*, XI, 7-9). En el Nuevo Testamento, el Maná aparece como el alimento de la futura era mesiánica: “El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias. Al vencedor le daré el maná escondido, y una piedra blanca, y en la piedra escribiré un nombre nuevo, que sólo conoce el que la recibe” (*Ap.*, II, 17). En este poema, la Virgen María escucha al Angel Gabriel y acoge en lo más oculto de su seno el maná, la Palabra Nueva, alimento de vida: “In her white body God becomes our Bread”, “no el alimento que pasa, sino el que dura para la vida eterna” (*Jn.*, VI, 27).

(...) Fly from the silence/ of this creature sanctified by fire! Let no man stay inside to look upon the Lord.”<sup>29</sup>

En *The Tower of Babel* el dualismo no ha desaparecido y la poesía de Merton no ha descendido a ese plano de lo humano que el monje tanto admiraba en la poesía de Eliot. Los referentes metaliterarios (Los Evangelios, San Agustín, etc.) son de importancia capital en este drama moral en verso. En él habita lo que podríamos llamar la precaria unidad entre hombre y mundo. Una condena despectiva, mordaz y punzante del materialismo demuestra que Merton todavía guardaba cierto resentimiento respecto a la vida secular, y mantenía aún arraigada la distinción entre la mirada contemplativa y el mundo. Una escisión que habla de las tendencias misantrópicas de algunos de los primeros escritos mertonianos y que revelan a un Merton que todavía creía en la eficacia del “abandono del mundo”.

La obra comienza con dos citas. La primera está extraída del Génesis sobre el famoso mito de Babel (*Gen.*, XI, 1-9)<sup>30</sup> en la que a su vez, se concentran otros tres mitos: a) la

---

<sup>29</sup>Ibíd., p.288. En opinión de George Kilcourse, este poema, escrito en el atardecer de un día de Agosto de 1953, tras el incendio del granero en las inmediaciones de la abadía de Getsemaní, es uno de los mejores de Merton: “The poet’s facility to form a visionary wrought meaning out of such an ‘ordinary’ wordly event as a burning trappist barn at Gethsemani evidences the real strength of his art (...) The metaphoric handling of the concrete details patterned to yield an unforced meaning represent an exemple of his most successful poetry.” (G. Kilcourse, *Incarnation as the Integrating Principle in Thomas Merton’s Poetry and Spirituality*, Michigan, University Microfilms International, 1990, p.348).

<sup>30</sup>La narración de este capítulo XI del Génesis halla posiblemente su punto de partida en una realidad histórica concreta: la construcción bastante generalizada en la Antigüedad de colosales torres escalonadas o Ziggurats (sustantivo derivado de saqâru = algo elevado, prominente) a lo largo de la región de la actual Mesopotamia, en torno a la gran capital babilónica. Entre ellas figuran, la de Nippour, la de Abou Habba, Sippar, Telloh-Lagas, Abou Sahrein, Eridou, etc... Todas ellas eran consideradas, al igual que las pirámides del antiguo Egipto y América Central o los “estupas” budistas del Lejano Oriente, como una casa de unión entre el cielo y la tierra, lo profano y lo sagrado. La ziggurat de Babel (Bâb-ilu = puerta de Dios), situada en la región de Sinar, debió de ser mucho más grandiosa que las mencionadas conforme a los datos arqueológicos registrados. Tenía noventa metros de altura, cinco pisos en forma de escalera y una terraza en lo alto donde se levantaba el templo E-sagil en honor del Dios Marduk (v. Mircea Eliade, *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan Press, Vol.14, 1993, pp.553-584; Manfred Lurker, *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, op.cit., pp.228-229; Fr. José de Goitia, O.F. M., “La Torre de Babel: Valor simbólico de la narración de *Gén.*, 11, 1-9”, *Verdad y Vida: Rev.Trimestral de Investigación Científica y Alta Cultura publicada por padres franciscanos*, N° 67, julio-septiembre 1959, pp.401-419). Sobre este substrato histórico se apoya el relato bíblico que inspiró a Merton esta obra. El derrumbamiento de la torre y la multiplicación de las lenguas son presentados por el hagiógrafo como un castigo de Dios al pecado que menos tolera: el orgullo y la soberbia de los seres humanos que a través de la torre intentaba escalar hasta el cielo e igualar en cierto modo las fuerzas de Dios. Sin embargo, este anhelo no siempre es contemplado en las Sagradas Escrituras como negativo; basta recordar el sueño misterioso de Jacob en el que a través de una escala apoyada sobre la tierra y que toca el cielo suben y bajan los ángeles

existencia de una raza única con el único lenguaje que hacía posible el entendimiento entre sus miembros; b) la intención de construir una torre cuya cima llegase hasta el cielo para, de este modo restablecer –incluso contra la voluntad divina– la unidad entre lo terrenal y lo celestial rota por el pecado original y la expulsión del paraíso; c) la intervención de la divinidad que impide llevar a cabo este proyecto utópico mediante la multiplicación de lenguas.<sup>31</sup>

La segunda cita procede de *La Ciudad de Dios* de San Agustín en la que se diserta sobre las dos ciudades: la terrenal que procede del egotismo, hasta el extremo de despreciar a Dios y la celestial que halla a Dios en su interior, como su mejor gloria.<sup>32</sup> Inspirándose en ambos textos, Merton escribe una “moralidad”<sup>33</sup> que abunda en la escisión entre lo humano y lo divino, entre la codicia y soberbia humana y los designios de Dios.

Con esta fisonomía, los hombres de Babilonia, movidos por un instinto prometeico, se unen para construir una torre inviolable e inexpugnable gracias a la cual lleguen a ser casi tan omnipotentes como Dios. Al igual que el héroe del mito, tienen miedo, creen más en la muerte que en la vida, más en su propia debilidad que en su grandeza interior, y

---

de Dios. Jacob describe el lugar de la visión como “la casa de Dios y la puerta del cielo” (*Gén.*, XXVIII, 12-18). Existen otras interpretaciones de la Biblia que observan en el fracaso de la torre no un castigo divino a la vanidad del hombre sino simplemente una denuncia de los falsos ídolos en un tiempo caracterizado por la lucha de un ideal puro en el culto de Yavé.

<sup>31</sup>Juan Benet, *La Construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990, pp.55-56.

<sup>32</sup>San Agustín, *La Ciudad de Dios*, xiv, 28. Citado por Merton en *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.248. El autor fue un ferviente lector de San Agustín de Hipona y de su filosofía del Dios interior que habita en cada hombre. En la Universidad de Columbia, su profesor de filosofía Dan Walsh le solía llamar “agustiniano” por su preferencia hacia la mística de San Agustín y sus discípulos frente a la filosofía dialéctica de Santo Tomás de Aquino: “it is a great compliment –confiesa en su autobiografía– to find oneself numbered as part of the same spiritual heritage as St.Anselm, St.Bernard, St.Bonaventure, Hugh and Richard of St.Victor; and Duns Scots also.” (Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, op.cit., pp.220-221). Thomas Merton llegó incluso a traducir *La Ciudad de Dios* por completo al inglés (su traducción ha sido publicada por Random House en 1994).

<sup>33</sup>Las moralidades eran dramas religiosos que tuvieron origen en Francia en el s.XII y se desarrollaron mayormente durante el XV, provocando la desaparición de los llamados misterios. En ellas predominaba el elemento moral alegórico mezclado con elementos satíricos, además de diversas personificaciones de figuras abstractas como la Verdad, la Justicia, la Misericordia, la Paz. Estos dramas abundaron en Francia y en Inglaterra. En España contamos con composiciones análogas a las moralidades que se denominaron églogas, farsas, o tragicomedias alegóricas (recordemos *El viaje del alma* o *El hijo pródigo* de Lope de Vega) que evolucionaron hasta dar lugar a los autos sacramentales, y al drama teológico (v. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Vol. 36, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.915).

piensan que construyendo este bastión de Poder lograrán la afirmación y glorificación de su propio ser, de su persona.<sup>34</sup> No confían en sí mismos ni en Dios: “instead of believing in themselves, they seek to convince themselves, by their activity, that they exist. And their activity pretends to direct itself against God, in order that they may reassure themselves that He does not exist.”<sup>35</sup> La finalidad de la torre es un duelo contra Dios; se trata de una vindicación de existencia, de Vida, de fuego divino, pero, en su ignorancia y orgullo ciego, no comprenden la generosidad de Dios pues carecen de ella, y no se dan cuenta de que la Vida no se conquista, sino que es puro don. Están convencidos de que necesitan un fuego ajeno a ellos mismos, por lo que están condenados a un éxtasis engañoso y ficticio.

Como Prometeo, que desea ser torturado por el buitres, los constructores buscan un castigo que les libere del aburrimiento y de la monotonía de la vida, pues éste justificaría cualquiera de sus perversas acciones y explicaría su afán de autoaniquilación.<sup>36</sup> En lo más profundo saben que su destino es el fracaso, pero persisten en su intento obsesivo de lucha, de conquista de poder, de robo del fuego. Son seres que aparentan vivir en un mismo universo, unidos por un mismo propósito pero que, sin embargo, están enfrentados unos con otros:

They think they speak the same  
language, that they are of one Mind.  
Presently

---

<sup>34</sup>En *The New Man*, Merton explora el mito prometeico y desarrolla esta idea que aquí estamos planteando: “A Kind of schizophrenic self-alienation lies at the source of all the inadequate mysticism of heroism and of guilt. The longing of the restless spirit of man, seeking to transcend itself by its own powers, is symbolized by the need to scale the impossible mountain and find there what is after all our own” (Thomas Merton, *The New Man*, op.cit., p.31). Por debajo de estos impulsos de afirmación mediante la adquisición de lo que es “nuestro” (la espiritualidad prometeica está imbuida de un sentido exacerbado de propiedad), el autor piensa que existe una convicción en el hombre de que Dios no le perdona el querer vivir libre y ser libre. El Dios de Prometeo, como el de los constructores de Babel, es un Dios celoso y enemigo del hombre, un Dios resentido por sus poderes naturales y su libertad. Frente a este Dios, Merton habla del Dios-Amor, al cual no hay que robarle fuego alguno, pues su fuego arde en nuestro interior: “Que todo es mío porque todo es Suyo”. A Él no se oponen ni la vida ni la libertad del hombre, pues éste sólo llega a vivir y a ser libre en Él, en Su gracia, que todo lo da sin pedir nada a cambio: Dios es Verdad, y como dicen los Evangelios, “la verdad os hará libres”.

<sup>35</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.251.

<sup>36</sup>En opinión de Merton, Prometeo es el profeta y contemplativo que necesita la era atómica, pues el que seamos destruidos por nuestros propios descubrimientos científico-tecnológicos encuentra su justificación precisamente en el castigo a nuestros anhelos prometeicos de ser, que irritan los celos de los dioses y les conducen a aplicar las medidas necesarias (v. Thomas Merton, *The New Man*, op.cit., p.27).

we shall discover that they are  
only of one voice. Many minds,  
many thoughts signifying nothing.  
Many words, many plans  
without purpose. Divided hearts,  
weak hands. Hearts that will be  
closed to one another.<sup>37</sup>

Por debajo de la aparente unidad de todo pensamiento único, de toda ansia de Poder, no hay amor sino división, fragmentación, odio, lucha. Merton retrata una humanidad escindida, enajenada, que ha perdido el rumbo, lejos de la corriente universal que alienta la auténtica Vida.<sup>38</sup> Todos los personajes del drama se sacrifican para construir la torre, que, aquí, lejos de tener una connotación positiva como en *El Cantar de los Cantares* o en *Proverbios*,<sup>39</sup> adquiere un carácter peyorativo pues representa el despiadado sistema capitalista que padece el hombre postmoderno.<sup>40</sup> Absolutamente todos los constructores del bastión tienen una fe ciega en un becerro de oro, el dinero, dios omnipotente por el

---

<sup>37</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.249.

<sup>38</sup>Se trata de una humanidad formada por individuos, no por personas. Seres enfrentados que afirman su identidad oponiéndose a sus semejantes: “they can only conceive one way of becoming real: cutting themselves off from other people and building a barrier of contrast and distinction between themselves and other men. They do not know that reality is to be sought not in division but in unity, for we are ‘members of one another’. The man who lives in division is not a person but only an individual”, escribe Merton en *New Seeds of Contemplation* (cit. por Dr. Robert Imperato, *Merton and Walsh on the Person*, Wisconsin, Liturgical Pub., 1987, p.99).

<sup>39</sup>En el canto de alabanza a la hermosura de la novia de *El Cantar de los Cantares* se dice: “Es tu cuello la torre de David, edificada como fortaleza” (*Cant.*, IV, 4-5). En Proverbios “el nombre del Señor es un torreón de fortaleza: a Él se acoge el honrado y es inaccesible” (*Prov.* 18,10). Incluso en las parábolas de Jesús, la torre aparece asociada con la viña: si esta última es una imagen de la Iglesia, la primera alude a los vigilantes de la Iglesia, a los apóstoles que defienden la fe contra todos sus enemigos.

<sup>40</sup>v. Michael Higgins, “Window, Tower, and Circle: The Wandering Monk and the Quest for Integration”, art.cit., p.8 y ss. La utilización del símbolo de la torre para denunciar el imperialismo del pensamiento único (ya sea en el ámbito político-económico, cultural o religioso) ha sido frecuente a lo largo de la historia. Basta recordar la alta frecuencia y continuidad con la que la torre de Babel es pintada especialmente en Alemania, los Países Bajos y Flandes coincidiendo con la época de la Reforma, en el momento en que sus pueblos se van separando de la obediencia a Roma. Algunos pintores sectarios y esotéricos de los siglos XVI y XVII como Brueghel el Viejo, Brueghel el Joven, Kaulbach, Van Cleef y Van Troyen contemplan a Roma como una nueva Babilonia, una Babel corrompida por el lujo, que contrasta con la austera religiosidad que predicaba Lutero. Tomando el derrumbamiento babélico como motivo central de sus cuadros, se mostraban a favor del final del latín como lengua impuesta y de la autoridad sobre la conciencia individual del cesaropapismo (v. Juan Benet, *La Construcción de la Torre de Babel*, op.cit., pp.62-67).

que todos trabajan sin descanso: “Let us never stop working; Let us build this Tower for the Leader who loves war.”<sup>41</sup> Son “ciudadanos siervos” en un régimen destructivo que luchan entre sí por acumular bienes, adquirir propiedades y afirmar su identidad a través del poder.<sup>42</sup> Al no creer en sí mismos ni en Dios, necesitan en su escepticismo convencerse de que existen y para ello se mantienen atareados en una actividad incesante y estéril (la edificación de la torre) que no es otra cosa que “el sustituto de la fe”. Es así que viven en la mentira, pues han substituido la verdad de Dios por una realidad ilusoria que llene sus vidas vacías: “their hearts seek disaster as a relief from the tedium of an unsatisfactory existence.”<sup>43</sup> Su acción es ante todo contra esa chispa divina que habita dentro de sí mismos, ya que, de este modo, si Dios no existe, tampoco ellos tienen que afrontar el misterio de su propia existencia.

Sobre esta ciudad de Babilonia, se cierne el desasosiego lleno de pruebas y analogías sospechosas. Estamos ante un escenario de guerra y caos:

Everywhere the great machines of war  
stand face to face. The hunters in the sky  
bargain with life and death.  
Babylon, like a great star of wandering from its orbit,  
Unsettles the universe, dragging nations into chaos.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.250.

<sup>42</sup>A lo largo de toda su obra, Merton se pronuncia pacifista en contra de toda violencia: “the Christian is and must be by his very adoption as a son of God, in Christ, a peacemaker” (Thomas Merton, *The Nonviolent Alternative*, op.cit., p.13). Siendo estudiante en la Universidad de Columbia, le impactó la lectura de *Ends and Means* de Aldous Huxley, en el que el autor coincidía con Gandhi en que métodos criminales crean sociedades criminales. Según Father Louis, al igual que el ascetismo y la oración son imprescindibles para el cultivo de una vida espiritual profunda, del mismo modo una vida no violenta es condición necesaria para el desarrollo de una sociedad no violenta. A punto de ser declarada la Segunda Guerra Mundial, el poeta optó por la paz del monasterio de Getsemaní. Desde allí, y especialmente durante la última década de su vida, escribió obras como *Faith and Violence*, *The Nonviolent Alternative* o *Gandhi on Non Violence*, en las que criticó severamente la participación de EEUU en la guerra del Vietnam, denunció la exterminación de judíos en los campos de concentración alemanes, y escribió indignado sobre la locura de la creación y uso de la bomba atómica.

<sup>43</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.251.

<sup>44</sup>Ibíd., p.253-254.

Merton nos describe sus impresiones ante un mundo escandaloso, espejo de la estupidez humana, donde las naciones ya no se entienden, donde las palabras –al igual que en el mito bíblico– se han convertido en instrumento de separación y conflicto, en armas destructoras sujetas a engaño en lugar de ser vehículos de Verdad: “Each word becomes an instrument of war. Word of the clocks and devils. Words of the wheels and machines... Secret words that divide the essences of things.”<sup>45</sup>

Es precisamente el lenguaje constitutivo de la realidad y la trama de la historia<sup>46</sup> el protagonista del Acto II de *The Tower of Babel*, que comienza tras el derrumbamiento de la torre<sup>47</sup>. Este acto se desarrolla como un juicio en el que se llama a declarar a tres personajes: la Verdad, la Mentira y la Propaganda. Durante la representación, el lenguaje

---

<sup>45</sup>Ibíd., p.252. La corrupción y desnaturalización del lenguaje preocupó especialmente a Merton, y le llevó a escribir extensamente sobre el tema. En su ensayo “War and the Crisis of Language” escrito en 1961, el autor se detiene a analizar la terrible enfermedad que padece el lenguaje de los políticos no sólo en América, sino también en Rusia y en Europa. Se trata de discursos de gran abstracción maquiavélica, llenos de dobleces y mentiras (“double-talk”), de tautologías, ambigüedades y clichés que bajo su apariencia de racionalidad y verdad, ocultan una crueldad e insensibilidad extrema para con las víctimas que han de sufrir las consecuencias de su imposición: “War-makers in the twentieth century have gone so far toward creating a political language so obscure, so apt for treachery, so ambiguous, that it can no longer serve as an instrument for peace: it is good for war. But why? Because the language of the war-maker is self-enclosed in finality. It does not invite reasonable dialogue, it uses language to silence dialogue, to block communication, so that instead of words the two sides may trade divisions, positions, villages, air bases, cities and, of course, the lives of the people in them” (Thomas Merton, *The Non-Violent Alternative*, op. cit., p.244). La lengua del Poder es para Merton lengua siniestra de destrucción y violencia; es a su vez absolutamente ilógica y banal, definitoria y final pues sólo cuenta con un objetivo claro y preciso: hacer la guerra. En este sentido atenta contra la esencia misma del lenguaje auténtico, --fuente inagotable de creación e invención, de descubrimiento y acción --pues es movida por un deseo de aniquilación y muerte propio de una civilización como es la occidental en plena decadencia. Merton la considera una anti-lengua, “a concrete expression of something that is uttered in fire and bullets rather than in words” (Ibíd., p.235).

<sup>46</sup>Según ha indicado George Steiner, fue Tucídides el primero en darse cuenta de que el pasado no es más que una pura construcción del lenguaje, y de que sin lenguaje, sin tiempos verbales, no habría ni pasado ni futuro ni presente, es decir, los tres pilares sobre los que se sustenta la ilusión de la Historia de la humanidad (v. George Steiner, *Después de Babel: Aspectos del Lenguaje y la Traducción*, op.cit., p.38). Muchos otros pensadores han reflexionado sobre este fascinante tema del lenguaje. Entre ellos, Steiner recuerda a Jorge Luis Borges para el que no somos más que “la sombra de las palabras de otro, que se precipitan hacia el término de ese proferimiento único inconcebiblemente vasto en el que Jacob Böehme distinguía el sonido del Logos”: “Todas las cosas son palabras del/ idioma en que Alguien o Algo, noche y día/ escribe esa infinita algarabía/ que es la historia del mundo. En su tropel/ pasan Cartago y Roma, yo, tú, él,/ mi vida que no entiendo, ésta agonía/ de ser enigma, azar, criptografía/ y toda la discordia de Babel” (ibíd., p.89-90). Según el escritor argentino, el universo entero es un sueño de Dios expresado en clave lingüística.

<sup>47</sup>Una torre que se asemeja a los castillos de arena que los niños construyen en la orilla del mar, cuya fragilidad e inconsistencia es subrayada por San Gregorio de Nisa cuando los compara con las preocupaciones y actividades a las que se dedica el hombre a lo largo de su vida: “As soon as their labour is completed, the sand falls down and nothing is left of their buildings” (cit. por Thomas Merton en *The Ascent to Truth*, op.cit., p.19).



en floración se presenta como la expresión de las cosas tal cual son, sin el velo de la ilusión o la apariencia ficticia:

Truth: My name is Truth

Clerk: Where do you live?

Truth: In things as they are, in minds that see things as they are,  
in things that conform to things as they are.

Sin embargo, la Verdad termina siendo juzgada como la culpable de la caída de la torre, el enemigo del Estado y de la humanidad, y es condenada a ese “guardián de la Gran Democracia” que representa la propaganda, instrumento lingüístico malévolo y violento, siempre al servicio del soberano, que vende una realidad como verdadera (“pure slogans”) cuando es falsa justamente en esa pretensión de ser auténtica y en su necesidad de imponerse a la fuerza y de forma constante. A pesar de ello, a este guardián se le condecora, y se le anima a seguir educando y domesticando las mentes de los ciudadanos que pasan a convertirse de seres creativos en zombis consumidores de información manipulada con fines egoístas y ánimo de lucro.

El momento de mayor intensidad dramática llega –en nuestra opinión– con la intervención de la Mentira. Cuando a ésta se la pregunta quién es, ella responde:

Falsehood: ... I am Truth... I built the Tower...I am your strength. I will give you the only words that will serve your purpose. You should never have listened to anyone but me. Your city is made in my image and likeness... The Tower is not a building but an influence, a mentality, an invisible power. The Tower stands, and I am the King who lives on the summit of the Tower. And because I am everywhere, everywhere is the Tower of Babel.<sup>48</sup>

La torre se levanta como el símbolo de un falso ídolo que, a pesar de ser falso, se presenta como un Dios verdadero, inmortal, omnipresente y todopoderoso.<sup>49</sup> En Babilonia todos

---

<sup>48</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op. cit., pp.259-260.

<sup>49</sup>Pudiera ser que la verdadera intención del autor del relato bíblico de la Torre de Babel no fuese tanto la de condenar el orgullo o la vanidad humana conforme se ha explicado en numerosas

los hombres la adoran y se someten a la mentira, perdiendo el tesoro de su libertad: “Grow, Babylon, grow/ serve your Lord in chains./ Chains will be your liberty.” Sirviéndose del relato bíblico, Merton se traslada a nuestro tiempo para despertar en el lector la conciencia de los ídolos a los que se haya esclavizado. De forma rigurosa y sin prejuicios, trata pues de mostrarnos un mundo en el que el lenguaje del Poder triunfa mientras el silencio es condenado por su inutilidad. La Mentira ha anulado al silencio en el juicio de este drama, y éste se ha quedado relegado a testigo sin voz:

Clerk: There is one more witness!

Leader: Who is he?

Captain: His name is Silence.

Leader: Useless! Throw him out! Let silence be crucified!

Estrictamente puede decirse que como Cristo en tiempos de Poncio Pilato, el Silencio es crucificado sin piedad. No obstante, como señalamos con anterioridad, Merton ve en este Silencio la cuna, el lecho de la Palabra verdadera, el Verbo encarnado.<sup>50</sup> Así lo expresa en la segunda parte del drama titulada “The City of God”.

---

interpretaciones, sino más bien la de criticar—influido por las exigencias religiosas de su época— la práctica de cultos idolátricos y licenciosos en los llamados “bamots” o lugares altos del territorio de Canaán, ocupado por israelitas. El desarrollo de estos cultos adulterados en diversos pueblos de la región se convirtió en un peligro para la unificación del culto verdadero en el templo de la ciudad santa de Jerusalén. Quizás por ello el narrador trasladó a los orígenes de la humanidad ese aspecto peyorativo de los ziggurats del que en un principio carecían, pues el deseo humano de acercarse a la divinidad (edificando esta vez una torre que llegase hasta el cielo) es connatural al hombre y en modo alguno puede considerarse pecado. Además los ziggurat, lejos de ser reprobables, equivalían a lo que hoy serían para nosotros las grandes catedrales góticas (v. Fr. José de Goitia, O.F.M., “La Torre de Babel: Valor simbólico de la narración de *Gén.*, XI, 1-9”, art.cit., pp.401-419). Si bien en el drama moral Merton denosta la prepotencia del ser humano, también parece que subyace un anhelo similar al del hagiógrafo del mito bíblico: avisar a los hombres del riesgo que supone vivir adorando a falsas deidades construidas sobre la Mentira.

<sup>50</sup>El silencio es de una gran relevancia en toda la tradición mística de Occidente. Recordemos, entre tantos otros místicos, a Angel Silesius, para el que Dios únicamente ha pronunciado una sola palabra en la que está contenida toda la realidad y cuyo sonido, oculto entre el ruido de las diferentes lenguas, sólo se escucha en el silencio: “para Silesius, el mudo y el sordo son las criaturas que más cerca están de la vulgata perdida del Edén.” (George Steiner, *Después de Babel*, op.cit., p.84). Merton, como Silesius, otorga un gran valor a la escucha silenciosa como veremos en poemas como “In Silence”, “Stranger” o “Elias-Variation on a Theme”: “... in his silence, in the abyss of His one Love, all words are spoken and all words are heard. Only in the silence of infinite Love do they have coherence and meaning. Yet we draw them out of silence in order to separate them from one another, to make them distinct, to give them a unique sound by which we can discern them. This is necessary. Yet in all these many sounds and concepts there remains the hidden, secret power of one silence, one love, which is the power of God” (Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.17).

Prophet: The Word of God, coming from afar,  
Is always near: near in the stillness of the things that moves,  
near in the silence of the thing that speaks (...)  
His silence is always near. His Word is near.<sup>51</sup>

Y más aún, según el profeta, llegará el día en que la Palabra morará en Babilonia, ciudad escindida en la que las palabras han perdido su silencio y se han transformado en palacios deshabitados y desiertos donde moran espíritus extraños y violentos. De sus sombras nacerá la ciudad de Dios cuyo pilar es la sabiduría silenciosa: “it will be a perfect city, built on eternal foundations, and it shall stand forever, because it is built by the thought and the silence and the wisdom and the power of God.”<sup>52</sup>

En el acto II de la segunda parte del drama, Merton se detiene para mostrar el dolor de existir. Son hombres exiliados, soñadores derrotados de una guerra inútil, tristes vagabundos en tierra extranjera que ya no recuerdan de donde vienen ni hacia dónde van. Viven sujetos al cambio al que el tiempo les somete (ese río de Heráclito que nunca es el mismo) y sienten una profunda melancolía por el hogar perdido.<sup>53</sup> Pero, ¿de dónde han sido exiliados estos seres? El autor es contundente en su respuesta. Son exiliados de sí mismos, han olvidado su verdadero nombre, pronunciado en lo más secreto de sus corazones:

Prophet: If you have not heard your name, it is not because it has not been spoken. The Lord, Who names you, lives within you. You live by the name he utters in secret.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.262. Pudiera ser que Merton se inspirase para componer estos versos en el Libro de la Sabiduría: “Cuando todas las cosas se envuelven en un tranquilo silencio, y cuando la noche ha alcanzado el punto medio de su curso, desde la altura de los cielos Tu palabra todopoderosa desciende del trono real” (*Sab.*, XVIII, 14-16).

<sup>52</sup>Ibíd., p.263.

<sup>53</sup>A este respecto, George Steiner compara la destrucción de Babel con la expulsión de Adán y Eva del jardín del Paraíso. En la confusión babélica, señala, los hombres han sido expulsados de la gran familia humana, de la unidad primigenia y son incapaces de “aprehender y comunicar la realidad” (George Steiner, *Después de Babel*, op.cit., p.79).

<sup>54</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.265.

Pero estos hombres han perdido la capacidad de oír esa palabra íntima que son, sobre ellos se ha cernido todo un sistema de conocimiento basado en ideas opuestas y cómputos: “One by one we lost our names./ Men gave us numbers (...)/ There are no actions/ only explanations.”<sup>55</sup> En su ciudad, el decir no es hacer,<sup>56</sup> la palabra ya no es creativa y los largos discursos retóricos sólo originan un intenso tedio:

First Exile: The words of this land  
are interminable signals of their own emptiness,  
signs without meaning.<sup>57</sup>

Al igual que ocurre en el final del Paraíso de Dante, las palabras ya no significan. La lengua se ha multiplicado y ha imposibilitado una auténtica comunicación entre los hombres. La capacidad de evocación ha sido substituida por la definición, por la ley, siempre al servicio del soberano. Merton parece intuir una decadencia lingüística en la que las palabras, en vez de ser guardianes del sentido, se han convertido en lo que Arthur Adamov agudamente ha denominado “esqueletos fantasmas”.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup>En *Love and Living*, el autor reincide en esta crítica de la consideración del hombre como número, como individuo, cuya consecuencia no es otra que la limitación de su verdadero ser (que no tiene fin ni puede ser contado) y la formación de sociedades de masas uniformes y muertas consagradas a la acumulación de capital: “The price of a mathematical, quantitative concept of man (for instance in a positivistic and sociological approach) is that in reducing each individual to his own number it reduces him to nothing: and in making the mass of men simply a total of individual units, it makes of it an enormous statistical void –in which numbers simply proliferate without aim, without value, without meaning, without love” (Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., pp.15-16).

<sup>56</sup>Como Merton señalaría años después de la composición de *The Tower of Babel*, una de las mayores enfermedades del lenguaje de los políticos durante todo el s.XX, es justamente el abismo que se ha abierto entre las palabras y las acciones: “the gap between words and actions is characteristic of modern war, because it is characteristic of political life in general.” (Thomas Merton, “War and the Crisis of Language” en *The Non-Violent Alternative*, op.cit., p.235). Se trata de discursos incoherentes que, en la mayoría de los casos no tienen aplicación práctica, y suelen tener una segunda lectura entre líneas.

<sup>57</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.265.

<sup>58</sup>Arthur Adamov, cit. por George Steiner en *Después de Babel: Aspectos del Lenguaje y de la Traducción*, op.cit., p.37. Steiner, después de haber estudiado las obras de consagrados pensadores del lenguaje como De Maistre, Karl Kraus, Walter Benjamín y George Orwell, subraya la posibilidad de considerar la lengua como un organismo vivo, mortal y vulnerable, susceptible de decrepitud, de perder su fuerza creadora y vital: “algunas civilizaciones han vivido épocas en que la sintaxis se vuelve rígida, épocas en que se marchitan los recursos disponibles de percepción viva y reformulación. Las palabras parecen transcurrir muertas bajo el peso del uso consagrado; aumentan entonces la frecuencia y la esclerótica fuerza de los clichés, de los símiles no examinados, de los tropos deslavazados por el uso. En lugar de actuar como una membrana viva, la gramática y el vocabulario erigen barreras contra los nuevos sentimientos. Así, incapaz de adaptarse y de buscarle equivalencias al caprichoso paisaje de los hechos, una civilización se encarcela en una traza lingüística determinada que solamente enfrenta la realidad en puntos consagrados y

La ciudad celestial, en cambio, está habitada por hombres que hablan una misma lengua y comparten una misma búsqueda. Todo es revelación<sup>59</sup>. No existe la mentira y se convive en unidad, armonía y silencio: “Since they say what they mean, they are able to love one another, and since they live mostly in silence they know what is the beginning of life, and its meaning and its end.” Un silencio que nos devuelve al origen y nos da la única Palabra capaz de destruir Babilonia y construir la nueva Jerusalén: el Verbo divino convertido en Pan, en alimento del desierto, *Verbum, crucis, Verbum sactum*, Cristo resucitado en el interior de cada ser humano:

Chorus: *In Principio*

Prophet: The Word of God on high

Is the fountain of wisdom (...)

Chorus: *Erat Verbum.*

*Et Verbum erat apud Deum.* (...)

*Et Deus erat Verbum.*<sup>60</sup>

Inspirándose en el prólogo del Evangelio de San Juan, Merton concluye su drama poético haciendo un canto de alabanza a la Palabra Creadora encarnada en Cristo (“*the Word made flesh*”) y en cada uno de los seres humanos. El poeta nos convoca a escuchar esa Palabra que nace y está naciendo a cada instante en nuestro corazón como un manantial inagotable de agua cristalina, Verbo eterno que es vida en sí mismo y vida de los hombres, luz que nos alumbramos. Es el Verbo que viene al mundo, se hace hombre y manifiesta su divinidad a los demás hombres que viven de su gracia, y que a pesar de ello, lo rechazan. Él es el revelador del Padre y sólo en Él puede el mundo ser transformado en Su luz. Ha venido para hacer posible nuestras bodas celestes con la divinidad.

---

arbitrarios” (ibíd., p.36-37). Esta es una situación similar a la que Merton alude en *The Tower of Babel*: las palabras han dejado de ser portadoras de Vida y de sentimiento para convertirse en meros significantes vacíos.

<sup>59</sup>En palabras de María Zambrano “todo lo sería de ser acogido en estado naciente”, *Claros del Bosque*, op.cit., pag. 51.

<sup>60</sup>“En el principio existía el Verbo/ y el Verbo estaba con Dios/ y el Verbo era Dios... Todo fue hecho por él/ y sin él nada se hizo” (*Jn.,I*, 1-2). Como el evangelista San Juan, Merton identifica a Dios con el Verbo: “The one Word which God speaks is Himself. Speaking He manifests Himself as infinite Love. His speaking and His hearing are One.” (Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.17).

Steiner, como Merton, apunta a una lengua originaria, cristal traslúcido atravesado por una luz de comprensión absoluta que subyace bajo el caos y la discordia actual fruto de la multiplicación de las lenguas que siguió a la caída del ziggurat de Nemrod: “un Logos original y primitivo, el acto de creación instantánea, por el cual Dios había, literalmente, “hablado el mundo.”<sup>61</sup> El drama mertoniano culmina con la destrucción de Babilonia a través de esta lengua primordial, “vernáculo adánico”, y con el triunfo de la ciudad celestial, en la que todos los seres humanos viven en comunión y recuperan su Nombre en esa “fabla sensual” que Steiner describe como “discurso de la intimidad instintiva y espontánea, la lengua de la naturaleza y del hombre en estado de naturaleza, que descendió sobre los Apóstoles, esa gente humilde, en Pentecostés.”<sup>62</sup> Y que Merton contempla encarnada en la persona de Cristo: “*Verbum Crucis, Verbum Sanctum*”.

Hasta aquí el comentario sobre este drama. Si bien es cierto que *The Tower of Babel* (así como algunos de los primeros poemas más surrealistas de *The Strange Islands* como “How to Enter a Big City”, “The Guns of Fort Knox”, o “Exploits of a Machine Age”) continúa expresando cierta actitud dualista acompañada de una condena de las vanidades y del absurdo del mundo, ya no trata, sin embargo, de negarlo o rehuirlo por hostil sino

---

<sup>61</sup>George Steiner, *Después de Babel*, op.cit., p.78 y ss. Según ha señalado este autor, la búsqueda de una lengua originaria o *Ursprache*, manantial del ser, está presente en toda la especulación gnóstica judía, que tanto ha influido en la reflexión occidental sobre la esencia del lenguaje y el misterio de su fragmentación y confusión. En la hermenéutica judía se halla la idea de que el verdadero lenguaje divino, aquel que restaurará la unidad perdida, puede todavía ser descifrado a través de un estudio de las letras insondables del alfabeto hebreo al que se dedicó extensamente la cábala profética. Esta creencia en una unidad original de las lenguas humanas es compartida por grandes pensadores y místicos de la tradición europea como Meister Eckhart, Paracelso, Agrippa de Nettesheim, Jacob Böehme, o Angelus Silesius. En el siglo XVIII, desaparece la influencia gnóstica para luego aparecer de nuevo en la obra de tres escritores modernos: Walter Benjamin, Franz Kafka y Jorge Luis Borges. Según Benjamin en su ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers*, la traducción es posible gracias a la existencia de una lengua universal o corriente oculta que fluye, aunque con dificultad, a través de las diferentes lenguas vivas que conocemos. Influidó por el mesianismo de la cábala o el jasidismo, Benjamin cree que al final de la historia todas las lenguas desembocarán en su fuente común. El tema de la multiplicación de las lenguas de Babel también le preocupaba a Kafka; para éste escritor, si el hombre hubiese hecho un buen uso del lenguaje sin querer penetrar más allá de las fronteras vedadas de lo absoluto, quizás todavía hablaría una lengua auténtica no dividida. Pero, movido por su ambición, ha asaltado el cielo construyendo una torre gigantesca y rebelándose contra la voluntad de su Creador. Es por ello que padece la confusión y la incomunicación, tema obsesivo de las obras kafkianas. La obra de Borges gira de nuevo en torno a la reflexión sobre el lenguaje: tras el encadenamiento de sílabas oscuras que constituye el mundo se oculta una palabra absoluta, una letra cósmica o “alef” (contemplado en el decimonoveno escalón del sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri) que pervive bajo los pedazos erráticos de las palabras con significado semántico y que otorga o contiene el sentido de la existencia, la cifra, la geografía del cosmos.

<sup>62</sup>Ibíd., p.83.

de redimirlo y transformarlo.<sup>63</sup> En su diario de 1956, el autor se dirige a Dios en forma de plegaria diciéndole: “I need the world to be saved and changed by you (...) I need you to make me, as your Son, a healer, a comforter, a saviour.” Merton está expresando un hondo sentimiento de misericordia y caridad hacia todo lo que le rodeaba. Es precisamente esta creciente compasión la que, según Sister Thérèse Lentfoehr caracteriza muchos de los poemas de esta colección:

... this poetry is marked by its restraint. And whether Merton in a line or phrase or neatly juxtaposed paradox gives some sharp critique of the vagaries of our world, the poems are everywhere quick with a large human compassion which only who sees reality from God’s side can possess.<sup>64</sup>

Esta actitud compasiva de Merton probablemente estuvo determinada por su acercamiento a las religiones orientales, y al Zen en particular.<sup>65</sup> Como ha apuntado Patrick Hart en su prefacio a *The Asian Journal*, es a finales de los años cincuenta cuando Merton comienza a interesarse más por el pensamiento oriental y su emancipación del dualismo racionalista: “The first and most elementary fact about Zen is its abhorrence of this dualistic division between matter and spirit” afirma en *Mystics and Zen Masters*.<sup>66</sup>

En la Parte III de *The Strange Islands* late un anhelo similar al del Zen de integración y reconciliación del ser humano en la Unidad a través del conocimiento intuitivo, la escucha contemplativa y la vivencia del Espíritu en el silencio. De ello son manifestación poemas como “Wisdom”, “In Silence”, o “Elias-Variation on a Theme” que han sido clasificados por Sister Lentfoehr como “the Zen mystical poems” por su profundidad

---

<sup>63</sup>v. Giuseppe Gaiani, *Thomas Merton: An Introduction to his Poetic Word*, op.cit., p.86.

<sup>64</sup>Sister Thérèse Lentfoehr, “A New Manner”, art.cit., p.214.

<sup>65</sup>En una entrada de su diario del 27 de julio de 1956, Merton escribe que está leyendo la obra del maestro zen D.T. Suzuki: “Reading Suzuki and Diadochos of Photike under the birch trees and looking at the water” (*A Search for Solitude: the Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.57).

<sup>66</sup>v. Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters*, op.cit., p.13.

ontológica y metafísica<sup>67</sup> y que pertenecerían, en nuestra opinión, a lo que Merton denomina “lecturas espirituales.”<sup>68</sup>

En “Wisdom”, uno de los poemas más cortos y oscuros de la colección, Merton distingue entre “scientia” o conocimiento científico racional y “sapientia” o intuición poética profunda de la realidad, que él considera como la verdadera sabiduría, aquella que hace al hombre amigo de Dios<sup>69</sup>:

I studied it and it taught me nothing.  
I learned it and soon forgot everything else:  
Having forgotten, I was burdened with knowledge  
The insupportable knowledge of nothing.

How sweet my life would be, if I were wise!  
wisdom is well known  
when it is no longer seen or thought of.  
Only then is understanding bearable.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup>v. Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., p.28 y “The Zen Mystical Poetry of Thomas Merton”, *Thomas Merton: Pilgrim in Progress*, op.cit., pp.17-25.

<sup>68</sup>“Spiritual reading is that to which and in which you are moved by the lifegiving Spirit, the Spirit of God who breathes where He wills, in order to love and pray in us more fully (...) Spiritual reading puts us in contact not just with words, with ideas, but with reality –with God” (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.67).

<sup>69</sup>Merton reconoce que tanto la *scientia* o conocimiento intelectual, que suele desarrollarse en las universidades, como la *sapientia* o contemplación mística, más propia de monasterios (con la salvedad de que ha habido místicos siempre en el ámbito universitario –Duns Scotto, Sto. Tomás de Aquino, Meister Eckhart–, y viceversa, grandes intelectuales en el espacio monástico que han concedido quizás excesiva importancia a la ciencia de las Escrituras) tienden a una meta común: el principio, el origen, si bien se aproximan a él por medios diferentes (v. Thomas Merton, *Love and Living*, p.7). No obstante en este poema “Wisdom”, Merton parece sugerir una primacía de la *sapientia* sobre la *scientia* en el verso segundo de la primera estrofa: “I learned it and soon forgot everything else”. El crítico Michael Higgins la describe como un medio de ahondar la realidad desde la imaginación, la inocencia infantil, la empatía con lo real y un amor profundo por aquello que se conoce: “Sapientia –escribe– is the way of the poet, the child, the innocent dreamer, and Christ: it is the mode of knowing for the religious pastoralist, the Zen master, the visionary and the mystic. When the poet knows in the highest way and loves in the deepest way, he has tasted the innocence of Wisdom” (Michael Higgins, “The Laboratory of the Spirit: Pastoral Vision in the Age of Technology”, *Cistercian Studies* 16:2, 1981, p.122).

<sup>70</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.279. En su diario del 20 de agosto de 1956, Merton también reflexiona, esta vez en prosa, sobre la sabiduría a la que describe como un “saborear lo bueno”, como un aprender a ver y gustar: “Sapientia (wisdom) –sapor boni (the savour of the good) (3<sup>rd</sup> nocturn – St.Bernard). To know and taste the secret good that is present but is not known to those who, because they are restless and because they are discontent and because they complain cannot apprehend it.



El poeta se refiere a la Sabiduría como “the insupportable knowledge of nothing”, definición que contiene una clara paradoja y en la que encontramos claras reminiscencias tanto de la cosmovisión budista como del misticismo cristiano apofático.<sup>71</sup> Se trata de la misma sabiduría celebrada en la Biblia, aquella que coquetea con Dios desde el origen<sup>72</sup> y a la que el poeta dedica –como veremos– otro largo y magnífico poema titulado “Hagia Sophia” en su libro *Emblems of a Season of Fury* (1963) en la que también aparece relacionada con la nada, con el donador de las manos vacías: “Sophia is Gift, is Spirit, Donum Dei. She is God-given and God Himself as Gift.”<sup>73</sup>

Más que proponer un sistema o un método de conocimiento, este poema es una llamada a despertar a esta luz o inteligencia que se nos regala, a liberarse de todas las ideas preconcebidas o esquemas aprendidos para recibir la sabiduría infusa.<sup>74</sup> Pocos años más tarde, en su obra en prosa *The New Man* Merton incide sobre este mismo tema que considera central para el nacimiento de una nueva conciencia y una nueva vida:

To find life we must die to life as we know it. To find meaning we must die to meaning as we know it (...) To find the full meaning of our existence we must find not the meaning that we expect but the meaning that is revealed to us by God. The meaning that comes to us out of the transcendent darkness of His mystery and our own (...) The true meaning has to be revealed. It has to be ‘given’.<sup>75</sup>

---

The present good –reality– God. *Gustate et videte*. (Taste and see)” (v. *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.70).

<sup>71</sup>Recordemos entre otros místicos a Santo Tomás de Aquino o a San Juan de la Cruz, el cual en su obra *El Ascenso al Monte Carmelo*, enfatiza la importancia del no saber en el camino hacia la unión con Dios (Thomas Merton lo cita en *The Ascent to Truth*, op.cit., p.40; 55).

<sup>72</sup>A Ella se refiere Merton en una entrada de su diario del 4 de agosto de 1956: “Men do not realize what they are doing, in the infinite, inexhaustible play of God’s art –the playing of the Wisdom of Christ Child – “playing before Him at all times; playing in the world” (*Prov.*, VIII:30-31) (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.62).

<sup>73</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.368.

<sup>74</sup>Merton observa que Occidente parece cansado de varios siglos de cartesianismo: “the reification of concepts, idolization of the reflective consciousness, flying from being into verbalism, mathematics and rationalization” (Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., p.285). Es por ello que vuelve su mirada a la sabiduría oriental para aliviarse de una herencia cultural tan pesada y abrumadora que ha alejado el conocimiento de la vida.

Para Thomas Merton, tanto la ciencia como la filosofía saben demasiado, y se divierten dando respuestas inteligentes a preguntas inteligentes pero no llegan a abordar los problemas radicales que realmente interesan al hombre.<sup>76</sup> Él se va a decantar por una actitud alerta, de apertura a lo inesperado con confianza y alegría, y contando con que a Dios se llega a través del desconocimiento, de la docta ignorancia: “Oh Dios que eres lo infinito, sólo puede aproximarse a Ti aquel cuya inteligencia está en la ignorancia, es decir, aquel que sabe que te ignora” escribía ya Nicolás de Cusa en el s.XIV. No olvidemos tampoco que el poeta de Getsemaní ha leído en profundidad el *Cántico Espiritual*, *Noche Oscura del Alma* y *Llama de Amor Viva* de San Juan de la Cruz, y que su teología negativa está presente en estos versos de “Wisdom”, que a su vez son extraordinariamente parecidos a estos otros de Fernando Pessoa, que él mismo tradujo del original portugués al inglés:

The main thing is knowing how to see  
Knowing how to see without being in thought:  
To see when you see—  
And not to think when you see  
Or see when you think.

But (woe to us with dressed-up souls)  
This demands deep study  
Learning to unlearn (...) <sup>77</sup>

Desaprender lo aprendido es el mensaje de Pessoa y Merton en estos poemas: aprender a ver sin pensar, aprender a escuchar. Una escucha que requiere una gran pobreza y humildad como se desprende del poema “When in the Soul of the Serene Disciple”, paráfrasis poética del Sermón de la Montaña: “Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos” (*Mt.*, V, 3). Contrariamente a lo que se pudiera

---

<sup>75</sup>Thomas Merton, *The New Man*, op.cit., p.9.

<sup>76</sup>Thomas Merton, *No Man is an Island*, op.cit., p.xiii.

<sup>77</sup>v. “Translations” (Appendix VI) en *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.990.

pensar, la pobreza es fuente inagotable de riqueza en la vida espiritual, es renuncia –a veces árida– a todo lo que pueda privarnos de nuestra paz interior<sup>78</sup>:

When in the soul of the serene disciple  
With no more Fathers to imitate  
Poverty is a success,  
It is a small thing to say that the roof is gone:  
He has not even a home.<sup>79</sup>

El verdadero discípulo de Jesús es aquel que, como él, no tiene casa<sup>80</sup> y se pone en camino hacia ella. Como él, será maldecido y despreciado por el “noble ruin” para el cual la pobreza no es ningún logro, y como él, padecerá dolor: “His God lives in his emptiness like an affliction”. No obstante, esta es la paradoja de la vida espiritual que Merton ya había comentado en sucesivas ocasiones:

“We gain only what we give up, and if we give up everything, we gain everything. We must forget ourselves in order to become conscious of who we are.”<sup>81</sup>

Es éste un camino difícil y solitario, “a path too steep for others to follow”. En “To a Severe Nun”, el poeta lo compara con una verdadera batalla: “a contest”, “a match”, “a

---

<sup>78</sup>El sosiego interior es necesario en el camino de la contemplación. La llamada a la calma prevalece en este poema (“be still: there is no longer any need of comment”) y también en “In Silence” (“be still, listen to the stones of the wall”). Además, en “Stranger” el pájaro contemplativo “sits still/ watching the work of God.” Todos estos poemas sugieren el “still point” de T.S.Eliot en *Four Quartets*, ese punto de quietud donde cesa la sucesión temporal y que sólo puede ser descrito de forma negativa: “at the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;/ Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,/ but neither arrest nor movement.” (T.S.Eliot, *Collected Poems*, op.cit., p.191). Eliot advierte al lector que no se trata de un punto fijo, pues a pesar de no darse en él movimiento alguno, es, no obstante, el origen de la danza de la vida. Este “still point” podría quizás equipararse a lo que Merton llamaría “le point vierge”, “a point of pure truth, a point of spark which belongs entirely to God.” (Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., p.158).

<sup>79</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.279.

<sup>80</sup>“Las raposas tienen madrigueras y las aves del cielo nidos, más el Hijo del hombre no tiene donde reclinar la cabeza” (*Lc.*, IX, 58).

<sup>81</sup> Thomas Merton, *No Man is an Island*, op.cit., p.xvi.

long agony”, “this unusual desert”<sup>82</sup> en el que uno se queda sin nada. Es desde esa desnudez absoluta, libres de todo ruido físico y mental, de toda atadura, desde donde el mundo se vuelve epifanía y el Misterio de amor irrumpe inundándolo todo.

En “In Silence”, -monólogo dramático de poderosa fuerza expresiva –Merton nos invita una vez más al silencio. Mediante la utilización de pausas y versos muy breves, incita al lector al tipo de lectura meditativa que él cultivaba. Detrás de lo que se sabe –parece sugerir el poema– está lo que no se sabe, aquello cuya grandeza e inocencia no acertamos a vislumbrar por falta de visión pero que inspira un gran respeto y hasta, quizás, cierto temor reverencial. Es el esplendor ontológico, la *claritas* blakeana, una transcendencia que abrasa como un incendio en el momento en que por un instante el hombre logra estar presente:

The whole  
world is secretly on fire. The stones  
Burn, even the stones  
They burn me. How can a man be still or  
Listen to all things burning? How can he dare  
To sit with them when  
All their silence  
Is on fire?<sup>83</sup>

Sin duda alguna, este poema es claramente expresión de un alto grado de contemplación entendida como “the sudden intuitive penetration of what really IS (...), the unexpected leap of the spirit of man into the existencial luminosity of Reality Itself, not merely by the metaphysical intuition of being, but by the transcendent fulfilment of an existencial communion with Him who IS.”<sup>84</sup> El poeta no sólo borra los límites de las apariencias, sino que alcanza a anular también las fronteras entre sujeto y objeto, confundándose con aquello que ve. A través de su imaginación, percibe el Enigma como fuego luminoso que

---

<sup>82</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.287.

<sup>83</sup>Ibíd., p.281. La primera versión de este poema, aunque incompleta aparece en el diario de Merton del 27 de julio de 1956 (v. *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., pp.56-57).

<sup>84</sup>Thomas Merton, *The New Man*, op.cit., p.5.

apenas puede ser contemplado, como luz, como llama de amor que arde en la interioridad de lo creado. Sus versos nos evocan esos otros de T.S.Eliot en la tercera parte de *The Waste Land* titulada “The Fire Sermon” y que rezan así: “Burning burning burning burning/ O Lord Thou pluckest me out/ O Lord Thou pluckest/ Burning.”<sup>85</sup>

Ambos autores se queman en el fuego de amor divino. No es un fuego robado, como el de Prometeo, sino un fuego libremente dado y libremente recibido, agente de transmutación, transformación y regeneración, mediador entre las formas que se desvanecen y las formas que se crean. Es un fuego que aspira a purificar y destruir todo lo que obstaculiza que el hombre llegue a su realización plena en la luz, la transparencia.<sup>86</sup> Transparencia que puede ser también nombrada como manifestación, y en grado más puro como revelación. No olvidemos que en el Antiguo Testamento el fuego era signo de la presencia de Yahvé (*Ex.*, XIX, 16-19) y en el Nuevo Testamento agente de renovación espiritual en los apóstoles y la Virgen María durante el Día de Pentecostés: “se les aparecieron como lenguas de fuego, que se dividían y se posaban sobre cada uno de ellos. Y todos quedaron llenos del Espíritu Santo.” (*He.*, II, 3-4).

En “*Elias-Variation on a Theme*”<sup>87</sup> (1955) vuelve a aparecer el símbolo ígneo, esta vez en la forma del carro de fuego con el que el personaje bíblico de Elías de Tesbis (que

---

<sup>85</sup>T.S.Eliot, *Collected Poems* (1909-1962), op.cit., p.74.

<sup>86</sup>Merton está hablando del fuego de la Presencia que místicos como San Francisco o San Juan de la Cruz fueron capaces de percibir gracias a una extremada sensibilidad y visión: “es de saber que el mismo fuego de amor que después se une al alma glorificándola, es el que antes la embiste purgándola; bien así como el mismo fuego que entra en el madero es el primero le está embistiendo e hiriendo con su llama, enjugándole y desnudándole de sus feos accidentes, hasta disponerle con su calor, tanto que pueda entrar en él y transformarle en sí. Y esto llaman los espirituales vía purgativa” (San Juan de la Cruz, *Obra Completa (I)*, op.cit., p.250).

<sup>87</sup>v. *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.239-245. Esta composición ha recibido considerable atención de parte de estudiosos de Merton. Patrick O’Connell realizó un estudio titulado “The Geography of Solitude: Thomas Merton’s *Elias-Variation on a Theme*” en *The Merton Annual*, ed. de Victor A. Kramer, Vol. 1, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 1988. Referencias más breves al poema se pueden encontrar también en: Ross Labrie, op.cit., 1979, pp.128-130; en la obra de Sr. Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the poetry of Thomas Merton*, op.cit., pp.29-33; en la biografía de Michael Mott *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.303; o en George Woodcock, *Thomas Merton, Monk and Poet: A Critical Study*, op.cit., p.110. Robert Waldron por su parte ha escogido este poema, junto con “Stranger” y “Night Flowering Cactus”, como motivo de meditación y oración (v. Robert Waldron, *Poetry as Prayer*, Boston, Pauline, pp.71-105).

Merton confiesa admirar profundamente<sup>88</sup>) ascendió al cielo.<sup>89</sup> El título del poema contiene una analogía musical que nos recuerda a *The Four Quartets* de T.S.Eliot, y se compone de cuatro partes o “variaciones”. Fue originalmente escrito para unas monjas de un convento carmelita de Nueva York, cuya orden tiene a Elías por fundador. Su lema, *Zelo zelatus sum pro Domino Deo exercitum* deriva de las palabras pronunciadas por Elías en *1 Re.*, XIX,10: “Me he abrasado en celo por Yavé de los ejércitos.”

En esta composición de verso corto y estrofa polifónica, Merton anuncia la llegada del profeta verdadero, aquel que instaura un nuevo orden una nueva vida para el hombre y que ya Blake cantaba en su libro poético *Milton*: “Bring me my Bow of burning gold:/ Bring me my Arrows of desire:/Bring me My Spear: O clouds unfold!/ Bring me my Jerusalem/ in England’s green and pleasant Land.”<sup>90</sup> Merton sintió siempre una gran devoción por los profetas y los evangelistas, cuyas “burnt faces” están iluminadas por el fuego de la inspiración divina: “for they looked at God as into a furnace and the Seraphim flew down and purified their lips with fire” escribe en *The Sign of Jonas*.<sup>91</sup> No concebía una poesía separada de la profecía o de la mística, de ahí que en “Elias-Variation on a

---

<sup>88</sup>“I also have great reverence and love for the Patriarchs of the Old Testament –Abraham, Isaac, Jacob– and for the Prophets –Samuel, Elias, Eliseus” (Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.224).

<sup>89</sup>Profeta del Antiguo Testamento, Elías luchó contra los falsos profetas de Baal, ascendiendo al reino celestial en un carro de fuego, metáfora de elevación mística y de la culminación de una vida. Malaquías le considera como precursor del Mesías: “He aquí que yo os enviaré al profeta Elías antes de que llegue el día grande y terrible de Yavé” (*Mal.*, III,23). En el Nuevo Testamento se le identifica con el Bautista: “Pero yo os digo: Elías ha venido ya y no lo han reconocido... Entonces entendieron los discípulos que les había hablado de San Juan el Bautista” (*Mt.*, XVII,12-13). Además de profeta, los escritores egipcios y alejandrinos, San Atanasio entre otros, caracterizan a Elías como el prototipo de solitario ascético del que deben tomar ejemplo todos los santos (v. Athanasius, *The Life of Antony and the letter to Marcellinus*, trad. de Robert C. Gregg, Classics of Western Spirituality, New York: Paulist Press, 1980, p.37). El propio Merton describe la opción de Elías por el ascetismo y la contemplación: “Escondese en el torrente Querit es abrazar la vida ascética (...) Beber del torrente supone recibir pasivamente de Dios la luz secreta de la contemplación y ser interiormente transformado por su Sabiduría...” (Thomas Merton, *Disputed Questions*, op.cit., pp.225-226).

<sup>90</sup>Mary Lynn Johnson, *Blake’s Poetry and Designs*, op.cit., p.238.

<sup>91</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.224. Como ya sugerimos en el primer capítulo de este trabajo (p.35), en su ensayo literario “Poetry and Contemplation: A Reappraisal” Merton reflexionó las relaciones entre profecía y poesía: “The Christian poet is therefore the successor to David and the Prophets, he contemplates what was announced by the poets of the Old Testament: he should be, as they were, a mystic, full of divine fire. He should be one who, like the prophet Isaias, has seen the living God and has lamented the fact that he was a man of impure lips, until God Himself sent Seraph with a live coal from the altar of the heavenly temple, to burn his lips with prophetic inspiration” (v. *The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.344).

Theme”, la voz lírica implora con imperativos similares a los de Blake que le devuelvan su carro de fuego:

(Bring me my chariot of fire)  
(...) Bring me  
my old chariot of broken-down rain.  
Bring, bring my old fire, my old storm,  
my old trailer;

Pero a diferencia del carro de Elías, el que Merton describe se caracteriza por su falta de dinamismo externo. Ross Labrie lo relaciona con uno de los remolques utilizados por los monjes en sus tierras<sup>92</sup> y Robert Waldron, yendo un poco más lejos, lo ha identificado con la ermita que años más tarde el poeta se construiría para desde la soledad hablar al mundo.<sup>93</sup> Es, en efecto, un lugar para la contemplación, en el que se respira quietud y silencio: “the House of God / the Gate of Heaven”.<sup>94</sup>

Compartimos la opinión de Patrick O’Connell, cuando interpreta “Elias-Variation on a Theme” como una meditación del poeta sobre su doble vocación contemplativa y activa, de hombre solitario y solidario, de autor y monje, al mismo tiempo que un intento de reconciliar pulsiones aparentemente opuestas en su interior: por un lado, la necesidad de soledad contemplativa y por otro, la urgencia de la acción transformadora en un mundo individualista y escindido. En efecto, junto con “In Silence” y “Stranger”, este poema es una nueva invitación a la escucha contemplativa:

Listen, Elias,  
To the southern wind  
Where the grass is brown,

---

<sup>92</sup>v. Ross Labrie, *The Art of Thomas Merton*, op.cit., p.129.

<sup>93</sup>v. R. Waldron, *Poetry as Prayer*, op.cit., p.86.

<sup>94</sup>El narrador describe el viejo carro de fuego usando los mismos calificativos utilizados por Jacob al referirse al lugar de su visión: “Ciertamente Yavé está en este lugar y yo no lo sabía... ¡Cuán venerado es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta del cielo” (*Gen.*, XVIII, 16-17). En su autobiografía, Merton terminaría reconociendo que, no sólo los escenarios solitarios y apartados del mundo, sino cualquier lugar puede ser morada de la divinidad, incluso la ciudad: “but the gate of heaven is everywhere” (v. Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., p.158).

Live beneath this pine  
In wind and rain  
Listen to the woods,  
Listen to the ground.<sup>95</sup>

A través de una cuidada combinación de imágenes que se repiten (“wind”, “pine”, “woods”, “bird”) el poeta parece sugerir que el profeta auténtico ha de vivir lejos de la babel de la confusión para escuchar con mayor tranquilidad la voz de su conciencia y la del Espíritu Santo. Como los viejos ermitaños del desierto, o como Elías, que cuando es amenazado por Jezabel, defensor de Baal, huye y se refugia bajo una retama, así el narrador de este poema escapa de la ciudad y decide vivir bajo los pinos, algo similar a lo que sólo unos años después llevaría a cabo Merton cuando opta por retirarse a los frondosos bosques del monasterio de Getsemaní.<sup>96</sup>

Sin embargo, esto no significa que el visionario, el místico, el que da la Palabra previamente recibida se aisle del mundo para vivir en una burbuja de cristal: “the true solitary does not seek himself, but loses himself. He forgets that there is number in order to become all (...) He is attuned to all the Hearing in the world, since he lives in silence.”<sup>97</sup> Como veíamos en su poema francés “Je Crois en l’Amour”, Merton no desea ser “piedra inerte” sino semilla que muere para transformarse y dar fruto.<sup>98</sup> Siente la

---

<sup>95</sup>Elías oyó a Dios, no en la tempestad, no en el fuego, sino en aquel sutil y delicado silbo de aire delgado que sintió en una gran gruta del monte Horeb y que recibió pasivamente sin él tener que hacer nada: “Yavé le dijo: ‘Sal y quédate de pie en la montaña ante la presencia de Yavé’. Y he aquí que Yavé pasó. Sopló un viento fuerte e impetuoso que descuajaba los montes y quebraba las peñas delante de Yavé, pero Yavé no estaba en el viento. Después del viento, un terremoto; pero Yavé no estaba en el terremoto. Tras el terremoto, un fuego (...) Y al fuego siguió un ligero susurro de aire” (*I Re.*, XIX, 11-13). El profeta escuchó “el silbo de los aires nemorosos” y vio a Dios con los ojos del entendimiento, pues “este oír del alma es ver con el entendimiento” (v. San Juan de la Cruz, *Obra Completa (2)*, op.cit., p.95). Del mismo modo, Job exclama: “*Auditu auris audivi te, nunc autem oculus meus videt te*” – “Con el oído de la oreja te oí, y ahora te ve mi ojo” (*Job.*, 42,5). El propio Merton reconoce: “No writing on dimensions of life can say anything that has not already been said better by the wind in the pine trees” (Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.14).

<sup>96</sup>Esto nos lleva a pensar que el narrador de “Elías: Variation on a Theme” podría ser identificado con el propio Merton.

<sup>97</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.15.

<sup>98</sup>En la sección tercera del poema, la semilla simboliza al profeta activo que predica dentro de una sociedad. La piedra representa, por el contrario, al falso profeta y es motivo de crítica por su inactividad, si bien al final del poema se le aprecia por su silencio y paciencia. Como ya intuía San Bernardo de Claraval,



llamada a convertirse en un profeta honesto y comprometido con un mundo que nos recuerda al que T.S.Eliot describe en *The Hollow Men*:

Go back where everyone, in heavy hours,  
Is of a different mind, and each is his own burden,  
And each mind is its own division  
With sickness for diversion and war for  
Business reasons. Go where the divided  
Cannot stand to be too well. For then they would be held  
Responsible for their own misery.

Como en poemas anteriores, el poeta es consciente de los males que sufre la sociedad de su época, individualista, alienada y violenta.<sup>99</sup> Aunque la critica duramente por ir en contra de los consejos de San Pablo en su Carta a los Gálatas (“Sobrellevad mutuamente vuestros cargos, ya sí cumpliréis la ley de Cristo” (*Gal.*, VI, 2)), se compadece de sus problemas, especialmente de la guerra (tema principal de otros de los poemas de esta colección, “The Guns of Fort Knox”<sup>100</sup>). Pese a este sombrío panorama humano, Merton, influido por la lectura en estos años de Boris Pasternak y de críticos como Bonhoeffer o

---

Merton sabe que la actividad profética es necesaria pero ha de ir precedida del retiro del mundo en el silencio y la contemplación porque sólo así se convertirá en acción fructífera: “En verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo cae en la tierra y no muere, queda solo, pero si muere, produce mucho fruto” (*Jn.*, XII, 24-25). En su diario del 19 de julio de 1956, el poeta está convencido de que “the success of a priest is fruit in the lives of others” (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.49).

<sup>99</sup>Merton aprende de la filosofía personalista de Emmanuel Mounier que sólo eliminando nuestro ego individual se puede estar disponible para que la vida fluya en nosotros tal como es, tal como nos fue dada: “The person only grows in so far as he continually purifies himself from the individual within. He cannot do that by force of self-attention but on the contrary by making himself available” (cita de Mounier del diario de Merton del 19 de agosto de 1956 en *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.69). Además de denunciar el individualismo que caracteriza nuestra cultura, el poeta también va a criticar el aislamiento y egocentrismo que late dentro de los monasterios, que considera un obstáculo para la verdadera contemplación y la auténtica comunidad: “we are paralyzed in our individualism and we turn everything to the advantage of sterile self-isolation (self-centered) and we do this in the name of contemplative calling” (ibíd., p.71).

<sup>100</sup>Esta breve pero intensa composición lírica inspirada en el poema de Bob Dylan “Masters of War” condena el uso destructivo de las armas que utilizaban los soldados que entrenaban en Fort Knox, base militar situada a pocos kilómetros de la Abadía de Getsemaní, desde donde los monjes podían oír los disparos de cañones y otras piezas de artillería. Merton relaciona este sonido con la guerra y sus horrores y al final de la última estrofa exhorta a las armas (que aparecen personificadas) a que se detengan: “O Guns, shake no more/ (but leave the locks secure)/Hell’s door” (*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.229).

Camus, siente una confianza infalible en el nacimiento del hombre nuevo, aquel que ha logrado en verdad ser libre:

The free man is not alone as busy men are  
but as birds are. The free man sings  
alone as universes do.

En su reflexión sobre la poesía mertoniana, Sister Thérèse Lentfoehr ha llegado a la conclusión de que toda la escritura y la vida de Merton arde en deseos de esta libertad de espíritu “which is a ‘sine qua non’ of contemplative union with God.”<sup>101</sup> Es esta libertad la que plenifica la vida humana y nos allana el camino para la experiencia de lo divino. En su libro *The New Man*, nuestro autor subraya que el hombre sólo llega a ser dueño de su propio destino cuando se sabe libre para elegir entre la Vida que no tiene fin, y la muerte, entendida como experiencia del límite. Y que únicamente se siente vivo de veras cuando consagra dicha libertad al fin para el cual se le dio, que no es otro que acoger y celebrar la Palabra que Dios pronuncia en lo más íntimo del corazón, una vez superados los ruidos del ego.<sup>102</sup> Como el pájaro o las esferas celestes, así el hombre que renace a la libertad del silencio entona la canción que Dios ha compuesto para él con el único propósito de gozar de su Música:

Elias becomes his own wild bird, with God in the center,  
His own wide field which nobody owns.  
His own pattern, surrounding the Spirit  
By which he is himself surrounded:  
For the free man’s road has neither beginning nor end.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup>Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., p.33.

<sup>102</sup>v. Thomas Merton, *The New Man*, op.cit., p.12.

<sup>103</sup>Verso que recuerda a T.S.Eliot en *Four Quartets*: “What we call the beginning is often the end/ and to make an end is to make a beginning. The end is where we start from (...) / We shall not cease from exploration/ and the end of all exploring/ will be to arrive where we started/ and know the place for the first time.” (T.S.Eliot, *Collected Poems*, op.cit., pp. 221-222). En este poema el autor nos habla de una ruptura en la concepción lineal del tiempo; no hay pasado ni un futuro sino que ambos se reúnen en un eterno ahora: “all is always now” (ibíd., 194).

Al final del poema, Elías ha encontrado su centro y habita en el amor de Dios, o lo que es lo mismo, Dios habita en él y lo impregna de luz. Pues, como señala Merton en su diario: “from the moment we seek Him He has already found us.”<sup>104</sup>

Lo más probable es que en la fecha de su composición, Merton ya hubiese leído extensamente a los padres del taoísmo Lao Tzu y Chung Tzu, pues estos versos últimos (“for the free man’s road has neither beginning nor end”) podrían perfectamente haber sido escritos por un poeta taoísta. En ellos, el padre Louis dibuja su propia antropología, nos habla de una conversión profunda del ser humano basada en una interiorización que le abre a una Vida sin fin, a una vida que ha trascendido todo esquema temporal lineal y ha vencido, por tanto, cualquier idea de muerte. Su deseo en estas “variaciones” evoca el de Pablo de Tarso en su carta a los Efesios: “Por estas razones doblo mis rodillas ante el Padre... para que os conceda, conforme a la riqueza de su gloria, el ser fortalecidos poderosamente por su Espíritu en lo que mira al hombre interior, y que Cristo habite en vuestros corazones...” (*Ef.*, III,14-19). Es esta aventura interior, personal e intransferible,<sup>105</sup> la que en opinión del poeta puede reconducir al hombre a su ser (ese “wide field which nobody owns”), a la superación de toda contradicción o división y a una apertura solidaria y compasiva basada en la conciencia del “interser”.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.74.

<sup>105</sup> El viaje interior es –según Merton– el que da sentido a nuestra vida. Es una aventura solitaria, si bien se puede siempre encontrar a personas que son faros luminosos. Pero el camino hacia el conocimiento de lo que uno realmente es, lo inicia libremente y lo recorre uno mismo: “others can give you a name or a number, but they can never tell you who you really are. That is something you yourself can only discover from within” (Thomas Merton, *No Man is an Island*, op.cit., p.xii).

<sup>106</sup> Traducción española del término chino “Tiep-Hien” que da nombre a la orden fundada a principios de 1964 por el maestro Zen de origen vietnamita Thich Nhat Hanh. Los miembros de este grupo (religiosos y laicos) observaban catorce preceptos que son la máxima expresión de la moralidad budista tradicional adaptada a la difícil realidad social de aquel momento. Orientados hacia la concentración, la interiorización y el cultivo de la atención, estas normas o guías en el camino hacia la iluminación se basaban en los principios de: 1) desapego de toda ideología, doctrina, o verdad (incluso budista); 2) experiencia directa de la realidad, más allá de toda especulación filosófica; 3) educación adecuada a la problemática de cada época transmitida no por la imposición sino por el diálogo compasivo; 4) búsqueda de métodos idóneos para orientar a la gente en el sendero de Buda. Según esta orden, ningún individuo existe por separado sino en relación con los otros, por lo que es importante desarrollar la comprensión y la compasión hacia todo lo que nos rodea pues forma parte de nosotros mismos: “Look at other beings with the eyes of compassion” aconseja el Sexto Precepto, o “Do not utter words that can create discord and cause the community to break” reza el Octavo. (Thich Nhat Hanh, *Interbeing*, Berkeley, Parallax Press, 1987, p.39).

No obstante, esta aventura no está movida por un afán de conquista sino de recuperación de algo que se nos ha extraviado. Volver, ahora, significa recobrar la inocencia perdida, volver a ser el niño que fuimos. En esta colección Merton también dedica, como en libros anteriores, varios poemas a los niños: “A Prelude: For the Feast of St. Agnes” y “Birdcage Walk”. En el primero la inocencia es cruelmente violada a través del sacrificio de St. Agnes, una de las más celebradas mártires romanas.<sup>107</sup> Se trataba de una niña de tan sólo trece años de edad que, por defender su virginidad, rechazó un matrimonio de conveniencia y fue por ello llevada a un burdel donde tampoco sufrió daño alguno, por lo que finalmente se decidió sacrificarla.<sup>108</sup> El autor ofrece una misa de alabanza en su honor, en la que la identifica con la luz de Cristo y el agua bautismal, símbolo de purificación cristiana:

I kneel in this stone corner having blood upon my wrist  
and blood upon my breast,  
O small St. Agnes, dressed in martyrdom  
With fire and water waving your hair.<sup>109</sup>

Por otro lado, el protagonista de “Birdcage Walk” es el propio Merton que recuerda un día de su infancia cuando vivía en Londres con sus tíos. Giuseppe Gaiani señala con acierto las similitudes temáticas entre este poema y “Fern Hill” de Dylan Thomas. En efecto, en ambos poetas encontramos un interés especial en explorar ese estado de inocencia anterior a la caída y un anhelo latente de retorno al Edén de la infancia identificada: “When I was young and free...” comienza el poema de Dylan, “when I was young and easily surprised...”, escribe Merton. El poeta galés añora su niñez en la granja de sus padres, cuando era libre, cantaba alegre y tenía tiempo para jugar y corretear entre los altos henos y los verdes pastos, para trepar por los manzanos y deslizarse entre zorros

---

<sup>107</sup>Merton sentía gran admiración por los mártires, por su entrega total y desinteresada al amor y la verdad de Cristo (v. *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.76).

<sup>108</sup>v. *Encyclopedia Britannica*, Vol. I, p.330.

<sup>109</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.238. El propio poeta parece estar participando en la pasión de la mártir y del Cristo que derramó su sangre para el perdón de los pecados. Son numerosas las metáforas que aparecen en la composición relacionadas con la experiencia mística: “islands”, “vessels”, “stairs”. Merton se siente perdido como un barco en medio de la noche sanjuanista más oscura: “no lines, no globes, no compasses, no staring fires/ no candle’s cup to swing upon/ my night’s dark ocean”. Y en esta tiniebla, la inocencia de St. Agnes se convierte en faro salvífico.

y faisanes. En versos de una gran belleza lírica, describe los amaneceres en aquel lugar de la campiña galesa cuando todo parecía nacer y comenzar por primera vez: “Era todo/ brillante, era Adán y su virgen/ y el cielo de nuevo se formaba/ y el sol creció redondo aquel preciso día./ Así debió haber sido luego de nacer la pura luz/ en el primer lugar donde se hiló, caballos hechizados y fogosos/ saldrían del verde establo lleno de relinchos/ hacia los campos de alabanza.”<sup>110</sup>

A diferencia de “Fern Hill”, en “Birdcage Walk” el escenario no es un entorno rural sino urbano. Como el título sugiere, la composición está inspirada en una avenida del Parque St. James de Londres que desemboca en Buckingham Palace, donde se pueden contemplar alineadas diversas jaulas de pájaros. Por allí pasea y dialoga Merton-niño con sus tíos, disfrutando entre árboles y estanques, patos y cisnes. Su fantasía e imaginación, su alegría primaveral, contrastan con el mundo exterior que le rodea: “the sorry, rude, walls”, “rippled, fistfed windows”, “dun high houses”.<sup>111</sup> Sobre este paisaje el niño superpone su mirada virgen; su mundo es el del descubrimiento, es un espacio compuesto de ínsulas desconocidas, de “lanes and islands”. Se le compara con un “paradise bird” en libertad frente a los pájaros enjaulados que simbolizan a los adultos cumpliendo la función asignada en la comedia de la vida: su tío estricto, las enfermeras, los guardias, un obispo cruel e hipócrita que representa el lado autoritario y dogmático de la religión etc... Por el contrario el niño no desempeña ningún papel establecido, no sabe nada, mora en esas islas extrañas retiradas de la gente donde sopla el aliento de Vida. Él mira hacia lo más alto, hacia las estrellas, hacia el cielo, rompe los horizontes limitados de la mente humana y, una vez que ha crecido, devuelve la libertad a las aves prisioneras, es decir, al hombre. Sólo este niño que habita dentro de nosotros puede liberarnos.

En definitiva, a través del énfasis en la inocencia, Merton en *The Strange Islands* nos está invitando a una nueva experiencia de nosotros mismos y de Dios, el gran Desconocido:

---

<sup>110</sup>Dylan Thomas, *Poemas Completos*, trad. de Elisabeth Azcona, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1981, p.188.

<sup>111</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.275.

Do not  
Think of what you are  
Still less of  
What you may one day be.  
Rather  
Be what you are (but who?) be  
the unthinkable one  
you do not know.<sup>112</sup>

Hay una exhortación a “ser lo que somos”, ese ser impensable que apenas conocemos pero que está ahí desde siempre, ese “ interior self whose flame is so often allowed to be smothered under the ashes of anxiety and futile concern.”<sup>113</sup> Es esa chispa divina que escapa toda definición o conceptualización. Es aquél que, siendo el más íntimo y cercano, parece que está constantemente alejándose:

Closer and clearer  
Than any wordy master  
Thou, inward Stranger  
whom I have never seen.<sup>114</sup>

En “Stranger” el poeta es plenamente consciente de que a Dios no hay que buscarle fuera. Dios habita en el más profundo centro del ser humano<sup>115</sup>: “we are in Him, He is in us” escribe en su diario del 20 de agosto de 1956.<sup>116</sup> Este hondo sentimiento fue creciendo paulatinamente en el corazón de Merton, quien, pocos años después de la composición de este poema, escribe en *The New Man*: “He Who IS (or ‘is not’, depending whether you

---

<sup>112</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp. 280-281.

<sup>113</sup>Thomas Merton, *No man is an Island*, op.cit., p.ix.

<sup>114</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p. 290.

<sup>115</sup>En el verano de 1956, Merton sigue un curso de psicología y entre las notas que toma escribe un apunte sobre este mismo tema de la verdad interior: “No one can genuinely love or believe unless he has within himself his own answer” (id. Conferences 23) (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.59).

<sup>116</sup>Ibíd., p.70.

look at it apophatically or cataphatically) dwells at the very heart of our being. The pure summit of our own actuality is the threshold of His Sanctuary, and He is nearer to us than we are to ourselves.”<sup>117</sup> Sin embargo, le llama “Extraño” (no por ajeno sino por insólito, por no visto), remitiéndonos una vez más a la vivencia de lo divino de San Juan de la Cruz:

No solamente es toda la extrañez de las ínsulas nunca vistas, pero también sus vías, consejos y obras son muy extrañas y nuevas y admirables para los hombres. Y no es maravilloso que sea Dios extraño a los hombres que no le han visto, pues también lo es a los santos ángeles y almas que le ven, pues no le pueden acabar de ver ni acabarán, y hasta el último día del juicio van viendo en él tantas novedades, según sus profundos juicios y cerca de las obras de su misericordia y justicia, que siempre les hace novedad y siempre se maravillan más. De manera que no solamente los hombres, pero también los ángeles le pueden llamar ínsulas extrañas. Sólo para sí no es extraño, ni tampoco para sí es nuevo.<sup>118</sup>

A finales de los cincuenta, Merton ha hecho suyas las intuiciones respecto a la divinidad del poeta y místico abulense. Sus versos despiertan en el lector la capacidad de asombro ante la maravilla al compás que invitan a la contemplación de Aquél que es siempre Aurora, instante naciente: “Look, the vast Light stands still.” Pero la visión de la luz llega tras la escucha del silencio:

And all things live around you  
Speaking to your own being.  
Speaking by the Unknown  
That is in you and in themselves.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup>Thomas Merton, *The New Man*, op.cit., p.16.

<sup>118</sup>v. San Juan de la Cruz, *Obra Completa (2)*, op.cit., pp.89-90.

<sup>119</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.281.

Todo nos habla de Dios y Dios habla a través de todo. El poeta convoca a una soledad sonora que lejos de separar al hombre del resto de sus semejantes le despierta a una nueva conciencia basada en la certeza de que estamos unidos por un único Amor que alienta el Cuerpo Místico: “God’s love living and acting in those whom He has incorporated in his Christ.”<sup>120</sup>

En el mismo año de la publicación de *The Strange Islands*, Merton visitó Louisville, y en una de sus calles sintió una unión misteriosa con todos los hombres que pasaban cerca de él –un episodio de conversión, una epifanía tanto o más intensa que la conversión religiosa experimentada en Roma tras su descubrimiento de los mosaicos bizantinos:

In Louisville, on the corner of Fourth and Walnut, in the center of the shopping district, I was suddenly overwhelmed with the realization that I loved all those people, that they were mine and I theirs, that we could not be alien to one another, even though we were total strangers (...) It was like waking from a dream of separateness, of spurious self-isolation in a special world, the world of renunciation and supposed holiness: the whole illusion of a separate holy existence is a dream...<sup>121</sup>

Merton despierta a esta comunión en el amor que alcanza su máxima expresión en la celebración de la Eucaristía, sacramento de la unión mística en Cristo y símbolo de la resurrección a un nuevo mundo de fraternidad en el que todos se alimentan del pan de la Vida y la Salvación. Así lo expresa en otro de sus poemas, “Early Mass”:

There is a Bread which You and I propose  
It is your Truth. And more: it is ourselves (...)  
we are the makers of a risen world, the brothers

---

<sup>120</sup>Thomas Merton, *No Man is an Island*, op.cit., p.xiii. San Pablo en una de sus cartas a los Corintios se refiere a esta unidad en el cuerpo místico de Cristo: “Del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, con ser muchos, forman un cuerpo, así también Cristo. Porque todos nosotros, judíos y griegos, esclavos y libres, fuimos bautizados en un solo Espíritu, para formar un solo cuerpo. Y todos hemos bebido del mismo Espíritu” (*I Cor.*, XII, 12-14).

<sup>121</sup>Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., pp.156-157.



of a new  
brown universe...<sup>122</sup>

Pero este nuevo universo transfigurado en el amor (al que ya aludió en su poesía temprana, en concreto en poemas como “Senescente Mundo” o “The Communion”) no está en un más allá, ni en un futuro, ni es exclusivo de unos pocos, sino que comienza a construirse aquí y ahora. Con el deseo de superar todo dualismo anterior y recuperar la unidad perdida, el poeta implora a Dios para que la Nueva Jerusalén se asiente en las orillas del Ohio:

Gather us God in Honeycombs,  
My Israel in the Ohio valley!<sup>123</sup>  
For brightness falls upon our dark  
(...)  
Bless and restore the blind, straighten the broken limb  
These mended stones shall build Jerusalem.<sup>124</sup>

Cabría concluir diciendo que *The Strange Islands* fue escrito en un periodo de transición y cambio gradual. Junto a *Disputed Questions* (1960), refleja elementos de la antigua imagen de asceta que Merton tenía de sí mismo pero muestra a su vez una identidad naciente, de mentalidad mucho más amplia y expansiva, menos comprometida con la agenda monástica y menos atada a una visión arcaica del mundo: “let me/ be a sad person. Am I not/ permitted (like other men) to be sick of myself? Am I not allowed to be hollow,/ or fall in the hole/ or break my bones (within me)/ in the trap set by my own lie to myself?” escribe en “Whether there is Enjoyment in Bitterness” al cuestionarse si la alternativa de una existencia santa y magnánima distanciada del mundo era la respuesta eficaz y coherente que él anhelaba para su vida.

---

<sup>122</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.282.

<sup>123</sup>Es probable que Merton se esté refiriendo a su propia ciudad, Louisville.

<sup>124</sup>Es la Jerusalén, ciudad de luz, que tan hermosamente describe el capítulo 60 de Isaías: “Levántate, brilla, Jerusalén, que llega tu luz,/ la gloria del Señor amanecerá sobre ti!/ Mira: las tinieblas cubren la tierra,/ la oscuridad, los pueblos,/ pero sobre ti amanecerá el Señor, su gloria aparecerá sobre ti; y caminarán los pueblos a tu luz, los reyes al resplandor de tu aurora.” (*Is.*, 60,1-3).

Sus dudas respecto a su posición de contemplativo retirado del mundanal ruido le sumieron en un profundo abatimiento, pero ese extraño desánimo (“do not forbid me to be/ angry, bitter, disillusioned/ wishing I could die”<sup>125</sup>) le condujo a abrir su corazón al amor que sentiría por aquellos personajes “desconocidos” con los que deambulaba por las calles de Louisville: “one who doubts his own truth/ may mistrust another less”. Es evidente que comienza a emerger un sincero latir más íntimo y cercano a ellos y también, cómo no, a los simples placeres sensoriales que inundan de belleza lo pequeño e insignificante de la vida. Poemas como “Elegy for a Monastery Barn” o “Stranger” irradian una sutil y bienaventurada percepción del mundo más fecunda y confiada que en sus poemas tempranos. La retórica anterior va siendo eliminada en “How to Enter a Big City” y “Exploits of the Machine Age” con un tono menos encendido y acusatorio. La insufrible metrópoli, antes símbolo de ineludible menesterosidad, lugar de desencuentro y disipación, comienza a desarrollarse por otros cauces imprevistos. Probablemente en aquel momento la lectura de la poesía de Boris Pasternak y su novela *Dr. Zhivago* despejó su mente de prejuicios y su apuesta se encamina ahora no tanto a la exterioridad sino a los sufrimientos y severas contradicciones del hombre consigo mismo, “to be at peace with their own images”. Toda dificultad parece transfigurarse mediante una nueva visión unificadora del mundo (“all things live around you/ speaking by the Unknown/ that is in you and in themselves”<sup>126</sup>), y va a ser portadora de un inmenso manantial de esperanzas en medio de la angustia en el resto de su obra poética.

---

<sup>125</sup>Merton implora la muerte al igual que lo hicieron otros santos y poetas. Así, Elías, cansado de caminar por el desierto, se sentó bajo un enebro y pidió morir diciendo: “¡Ya basta, oh Yavé! Toma mi vida, pues no soy yo mejor que mis padres!” (*IRE.*, XIX, 4-5). Fue precisamente entonces cuando Dios se le apareció en forma de viento ligero. Y el alma en la poesía de San Juan de la Cruz exhorta: “Oye, mi Dios, lo que digo,/ que esta vida no la quiero,/ que muero porque no muero” (“Coplas del alma que pena por ver a Dios”, en San Juan de la Cruz, *Obras Escogidas*, ed. de Ignacio B. Anzoátegui, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p.31). Algo similar escuchamos en los versos de Vicente Gaos: “Oh, sálvame, Señor, dame la muerte/ no me amenaces más con otra vida.../ Dame la muerte oh Dios, dame tu Nada” o “Eternidad o muerte o Dios, ven pronto,/ sálvame de este sueño y dame un nuevo/ sueño de luz con que soñar despierto” (Dámaso Alonso, *La Poesía de Vicente Gaos*, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1982, pp.8;10). *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.232. En su diario del 3 de agosto de 1956, Merton pediría perdón a Dios por esos momentos de desorientación y oscuridad como éste en el que escribe el poema: “O Lord my God, where have I been sleeping? What I have been doing? How slowly? Awaken, once again, to the barrenness of my life and its confusion. You will forgive me if it is often that way –I do not mean it to be” (*A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.61). Al día siguiente, el 4 de agosto, se dirige de nuevo al Señor rogándole que se apiade de él: “God have mercy on me in the blindness in which I hope I am seeking you!” (ibíd., p.63).

<sup>126</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.281.

Todos estos aspectos presentes en *The Strange Islands* –el tono de incertidumbre respecto a su identidad de monje, la complejidad de sensaciones y percepciones, su tratamiento de la soledad como comunión, compasión, unidad– revelan a un Merton que vuelve su mirada al mundo con una actitud mucho más humana y conciliatoria, obligado a interrogarse si su venturoso distanciamiento monástico sólo serviría para vulnerar, desplazar y sepultar el acompañamiento del resto de los hombres. Aquello que el poeta apuntó acerca de la poesía de Eliot en su diario *The Sign of Jonas* podría muy bien extenderse al nuevo conjunto de poemas que aparecieron en 1957: “everything that was big, vast, universal, is brought down to the pointed, the moral, the human. The heavens are indifferent, but here are real wounds in a real moral order.”<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup>Thomas Merton, *The Sign of Jonas*, op.cit., p.94.

### **3.2.2 ORIGINAL CHILD BOMB (1962) y EMBLEMS OF A SEASON OF FURY (1963)**

A finales de los años cincuenta, Merton desarrollaría una nueva voz. El poeta supera rápidamente el período de profundas contradicciones internas durante el que se gestó *The Strange Islands* y dibuja para sí mismo un nuevo horizonte hacia el que dirigir sus esfuerzos. No satisfecho con afrontar los problemas de su tiempo desde la posición de escritor devocional perteneciente a otro mundo, empieza a hablar desde una perspectiva más global acerca de una amplia gama de problemas contemporáneos. De esta manera Merton abandona su pose de asceta medieval, (algo que le hacía despreciar su propio siglo) y se convierte en un intelectual post-moderno capaz de dialogar con pensadores contemporáneos como Boris Pasternak, Allen Ginsberg, William Carlos Williams, Dietrich Bonhoeffer o Albert Camus.

Más aún, tras la publicación de “Poetry and Contemplation: A Reappraisal” (1958), el monje acepta su vocación de escritor. Ya no la considera como un impedimento para progresar en su vida espiritual. La imagen bíblica de sí mismo como un Jonás apartado del mundo cotidiano y atrapado en el vientre de la vida contemplativa se transmutó por la de un escritor que se hace cómplice del sufrimiento de su siglo y que adopta una postura crítica ante ese joven monje contemplativo algo arrogante de los años 40 y 50 caracterizado por un excesivo entusiasmo piadoso y una visión demasiado simplista de la realidad. En los años 60 nace un nuevo Merton, no tan seguro de sus respuestas, un humanista más vulnerable, capaz de compartir con sus contemporáneos (ya fuesen católicos o protestantes, agnósticos o ateos), la incertidumbre de un mundo turbulento y confuso.

Después de negársele el permiso de abandonar el monasterio en enero de 1960, la correspondencia de Merton cambió su centro de interés hacia problemas de actualidad y versó sobre todo acerca de la paz y la justicia social: “I am deeply concerned about peace, and I am united in working with other Christians for protest against nuclear war” le confiesa a Ernesto Cardenal en una carta del 24 de Diciembre

de 1961.<sup>1</sup> Si las cartas de finales de los años cincuenta dirigidas a Don Jean Leclercq y a Cardenal trataban acerca de su insatisfacción con la vida monacal cisterciense y sus planes para conseguir una vida de mayor aislamiento y dedicación genuina a un ideal eremítico, las misivas de la nueva década reflejan un mayor sentimiento de responsabilidad personal y una actitud crítica ante la pasividad e indiferencia no sólo de los monjes sino también de los católicos laicos hacia los problemas sociales y políticos de la época, ante la sombría perspectiva de una guerra nuclear: “I observe with a kind of numb silence, the inaction, the passivity, the apparent indifference and incomprehension with which most Catholics (...) watch the development of pressure that builds up to nuclear war”, escribe a Cardenal en la carta citada.

Merton no puede quedarse quieto e inactivo, y a lo largo de los años, desarrolla en su escritura poética y en prosa una postura más comprometida con su tiempo: “To choose the world (...) is first of all an acceptance of a task and vocation in the world, in history, in time. In my time which is the present. To choose the world is to choose to do the work I am capable of doing, in collaboration with my brother, to make the world better, more free, more just, more livable more human.”<sup>2</sup> El poeta considera que no puede volver la espalda a horrores como los de la Alemania nazi, la guerra del Vietnam, el desastre de Hiroshima, o la amenaza latente de una guerra nuclear: “We live in an age of bad dreams, in which the scientist and engineer possess the power to give external form to the phantasms of man’s unconscious. The bright weapons that sing in the atmosphere, ready to pulverize the cities of the world, are the dreams of giants without a center (...) One is permitted to wish their dreams had been less sordid”<sup>3</sup>, escribe en una carta al poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra,<sup>4</sup> incluida en su volumen de poemas *Emblems of a Season of Fury* donde

---

<sup>1</sup>Archivos del TMS de Bellarmine College.

<sup>2</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, op.cit., pp.164-165.

<sup>3</sup>“A Letter to Pablo Antonio Cuadra Concerning Giants” incluida en *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.374.

<sup>4</sup>Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), poeta, periodista, director de la Academia Nicaragüense de la Lengua, y durante varios años co-director del diario de la oposición al gobierno sandinista *La Prensa* de Managua. Entre sus obras poéticas se encuentran: *Poemas nicaragüenses* (1934); *La tierra*

denuncia con acritud y sin piedad alguna las utopías destructoras y las estrategias alienantes de las dos grandes potencias enfrentadas por aquel entonces: Rusia y Estados Unidos, personificados en las figuras bíblicas de Gog y Magog respectivamente.<sup>5</sup>

Entre los sueños más sórdidos referidos por el poeta en su carta, se halla, sin asomo de duda, la creación y utilización de la bomba atómica, que inspiró a Merton su poema *Original Child Bomb*, una de las obras más significativas dentro de la construcción poética mertoniana y precursora de lo que él denominaría antipoesía tanto por su temática como por tono lacónico e inexpresivo y su estilo a base de citas. Según nos indica su biógrafo Michael Mott, el monje se inspiró en escritos diversos para componer lo que se puede considerar como su propia versión del bombardeo de Hiroshima. Cuando fue publicada a comienzos de 1962, se generaron fuertes polémicas: algunos tacharon la obra de alegato antiamericano mientras que otros la contemplaron como un panegírico al bombardeo nuclear. Incluso algunas librerías, confundidas por el título, la colocaron en la sección de literatura infantil.<sup>6</sup>

Caracterizada por un lenguaje estilístico a base de artificios como la ironía, *Original Child Bomb* encierra una violenta caricatura política. Se trata de un ejercicio ensayístico o largo poema en prosa dividido en cuarenta y una secciones, donde se narra con detenimiento y aguda percepción la invención de la bomba y todo el despiadado y cínico ritual que constituyó el primer ataque nuclear norteamericano contra Japón durante la Segunda Guerra Mundial:

---

*prometida* (1952); *El jaguar y la Luna* (1959); *Noche de América para un español* (1965), y la trilogía poética: *Libro de las profecías*; *Libro de los epigramas* y *Personae*. También fue ensayista, dramaturgo, y un prolífico pintor. Asimismo se dedicó a la política, siendo diputado a las Cortes.

<sup>5</sup>Estas imágenes de Gog y Magog aparecen por primera vez en las profecías de Ezequiel en el Antiguo Testamento y posteriormente en *Revelaciones*. Se identifican con naciones extranjeras monstruosas, brutales, arrastradas por poderes satánicos que luchan entre sí hasta destruirse mutuamente. Como el profeta Ezequiel, Merton siente la llamada a convertirse en “watchman”, en vigilante (una de las metáforas favoritas del poeta) que debe advertir a su pueblo acerca de la aproximación del enemigo, en este caso del avance sin tregua de las dos superpotencias hacia una guerra sin precedentes.

<sup>6</sup>v. Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.370.

About one hour after Mr. Truman became president, his aides told him about a new bomb which was being developed by atomic scientists. They called it “the atomic bomb”. They said scientist had been working on it for six years and that it had so far cost two billion dollars. They added that its power was equal to that of twenty thousands tons of TNT. A single bomb could destroy a city.<sup>7</sup>

De no conocer la trágica historia de la bomba atómica que eclipsó al sol de Hiroshima en la fecha del seis de Agosto de 1945, bien pudiera parecer que nos hallamos ante un excepcional espectáculo de ciencia-ficción, basado en los mayores principios y adelantos de la tecnología moderna:

... The President’s committee decided that the new bomb should be dropped on a Japanese city. This would be a demonstration of the bomb on a civil and military target. As “demonstration” it would be a kind of a “show”. “Civilians all over the world love a good “show”. The “destructive” aspect of the bomb would be “military”.<sup>8</sup>

La verdad se escapa, huye o se oculta tras las excusas de los poderosos del mundo, que van codificando sus sueños tan omnipotentes como enloquecedores y el poema va tomando poco a poco un peso determinante. Merton describe toda la parafernalia y el chantaje político-militar que antecedió al cruento e intempestivo bombardeo, su impulso suicida y apocalíptico, y el lanzamiento del explosivo con la consiguiente masacre de miles de personas:

The bomb exploded within 100 feet of the aiming point. The fireball was 18,000 feet across. The temperature at the center of the fireball was 100.000.000 degrees. The people who were near the center became nothing.

---

<sup>7</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.293.

<sup>8</sup>Ibíd., p.294.

The whole city was blown to bits and the ruins all caught fire instantly everywhere, burning briskly. 70,000 people were killed right away or died within a few hours. Those who did not die at once suffered great pain. Few of them were soldiers.<sup>9</sup>

No es de extrañar ante estos terribles acontecimientos que Merton inicie el poema diciendo que los diferentes fragmentos que lo componen son “Points for meditation to be scratched on the wall of a cave”. Con una mirada crepuscular quizás intenta fijar para la posteridad –a semejanza de las inscripciones encontradas en las piedras de las viejas ciudades en donde pueden leerse las hazañas de los hombres– la obstinada estupidez de una civilización que hizo de su tierra un planeta inhabitable. A pesar de todo, Occidente parece no haber aprendido la lección. Nótese que la carrera de armamentos continúa todavía hoy. Más de medio millón de científicos y de técnicos del mundo entero están dedicados a perfeccionar armas cada vez más destructivas, y más del setenta por ciento de las investigaciones que se realizan actualmente son investigaciones de índole militar.<sup>10</sup> Salta a la vista el despilfarro de recursos que tales actividades entrañan, pero no cabe olvidar que ellas producen enormes ganancias a ciertas personas y organismos. Frente a un mundo ilógico que pretende alcanzar la paz mediante la guerra, Merton invita a una revolución pacífica impulsada por el amor: “Christians are obliged to strive for peace (...) Christ brought to His disciples a vocation and a task, to struggle in the world of violence to establish His peace not only in their own hearts but in society itself. This was to be done not by wishing and fair words but by a total interior revolution in which we abandoned the human prudence that is subordinated to the quest for power, and followed the higher wisdom of love and of the Cross.”<sup>11</sup>

Al año siguiente de la publicación de *Original Child Bomb*, aparece *Emblems of a Season of Fury*, obra que nace en medio de una vigorosa producción de carácter

---

<sup>9</sup>Ibíd., pp.300-301.

<sup>10</sup>v. Emilio Lledó, “Variaciones sobre temas bélicos”, *El País*, jueves 28 de Enero de 2002.

<sup>11</sup>Thomas Merton, *The Nonviolent Alternative*, op.cit., p.112.



social a favor de la paz y en contra de la beligerancia<sup>12</sup> y en la que persiste e incluso se agudiza el interés y la inquietud de Merton por los problemas sociales y dificultades de su tiempo. Compartimos con Sister Thérèse Lentfoehr la idea de que “Merton’s attitude had changed, and that immeasurably, toward the so-called ‘world’. He now found relevance in all that touches his fellow man, with whom he closely identified, living in the aftermath of two world wars –a season of social and political unrest and of a deep emptiness of spirit.”<sup>13</sup> El mismo Merton en una de sus *Cold War Letters* enviada en 1962 afirma: “I am perfectly convinced that there is one task for me that takes precedence over everything else: working with such means as I have at my disposal for the abolition of war.”<sup>14</sup> La decisión del poeta de comprometerse con la situación de crisis internacional de un tiempo de guerra fría le confrontaría con su siempre latente contradicción interna entre su vocación solidaria y su deseo de mayor soledad contemplativa, paradoja que a pesar de todo había nutrido y seguiría nutriendo su creatividad durante los años siguientes.

El libro incluye una gran variedad de géneros: lírica, prosa, epístola y hasta incluso algunas traducciones de poetas sudamericanos como Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Jorge Carrera Andrade, Cesar Vallejo, y Alfonso Cortés.<sup>15</sup> Sin apenas puntuación, los versos fluyen libremente y el estilo es cada vez más coloquial. Además, cabe destacar el hecho de que Merton empieza a utilizar una nueva técnica que ya había introducido en *Original Child Bomb* y empleará posteriormente en sus

---

<sup>12</sup>El compromiso social de Merton se acrecienta en un tiempo histórico en el que las tensiones de la Guerra Fría estaban provocando una situación cada vez más límite, un contexto en el que “the nuclear testing” estaba aumentando y en el que el sentimiento anticomunista en América ganaba nueva fuerza, todo ello junto a la invasión de Cuba. En su primer artículo sobre la guerra y la paz escrito poco después de la invasión de Cuba Merton retrata al mundo “plunging headlong into frightful destruction, and doing so with the purpose of avoiding war and preserving peace!” This is true war-madness, an illness of the mind and spirit that is spreading with a furious and subtle contagion all over the world” (Thomas Merton, “The Root of War”, *The Merton Seasonal*, 10, no.3, Summer, 1985, p.5). Tras la publicación de este ensayo, aparecían otras obras en favor de la paz y en contra de toda violencia: en 1962 se publica *Breakthrough to Peace*, en 1965 aparece *Ghandi on Non-Violence*, y en 1968 *Faith and Violence*.

<sup>13</sup> Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., p.41.

<sup>14</sup>*The Hidden Ground of Love*, op.cit., pp.346-347.

<sup>15</sup>“Translations” en *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp. 831 y ss.

antipoemas, consistente en introducir citas de diversos textos que recrea con un estilo propio.

Como en colecciones anteriores, los poemas de *Emblems of a Season of Fury* pueden dividirse en varios grupos atendiendo a la temática: poemas de crítica social, poemas contemplativos y poemas de influencia Zen. Dentro del primero destacan “Why Some Look Up to Planets and Heroes”, “Chant to Be Used in Processions around a Site with Furnaces”, “A Picture of Lee Ying”, “The Moslem’s Angel of Death”, “And the Children of Birmingham”, “There Has to Be a Jail for Ladies”, “And So Good Bye to Cities” o “Gloss on the Sin of Ixion”. Todos ellos reflejan el compromiso del monje con lo que pasaba a su alrededor y están impregnados de un gran descontento ante un mundo caótico que se consume en las llamas de su propio infierno, necesitado de voces discrepantes que se opongan a él: “America needs these fatal friends/of God and the country to grovel in mystical ashes,/Pretty big prophets whose words don’t burn/ Fighting the strenuous imago all day long.”<sup>16</sup>

Junto a estas composiciones destacan otros poemas de carácter contemplativo que expresan cierto matiz edénico como “A Song for Nobody”, “O Sweet Irrational Worship”, o “Hagia Sophia”. En ellos, el poeta, lejos de predicar un aislamiento del mundo a través de la contemplación, reflexiona acerca de nuevos caminos que faciliten al ser humano el acceso a un auténtico conocimiento basado en la percepción de la unidad de todo lo real. Se vuelve a insistir en la recuperación de la inocencia en “Grace’s House” y en un proceso de vaciamiento, de despojo en poemas de influencia Zen como “Night Flowering Cactus” o “Love Winter When the Plant Says Nothing”.

Merton abre el libro con un poema titulado “Why Some Look Up at Planets” en el que contempla el desarrollo de la industria espacial como algo trivial y frívolo y se

---

<sup>16</sup>“Advice to a Young Prophet”, en *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.339.

cuestiona con cierto tono sarcástico cual será el siguiente logro americano dentro de lo que él considera “the most wonderful of all international games”<sup>17</sup>:

... Nobody knows  
What engine next will dig a moon  
What costly uncles stand on Mars  
What next device will fill the air with burning dollars...<sup>18</sup>

La composición deja translucir la desconfianza del monje ante una sociedad que emplea gran parte de su riqueza en construir naves espaciales mientras las dos terceras partes de la población mueren de hambre. A él personalmente le repelía la propaganda que rodeaba al negocio entero y en su ensayo “The Time of the End is the Time of No Room” se lamenta de esta misma intrusión del hombre “tecnológico” en el universo extraterrestre con la consecuente evasión de sí mismo y de las realidades más acuciantes que atañen al ser humano: “a crowded humanity which seeks to project itself outward, anywhere, in a centrifugal flight into the void, to get “out there” where there is no God, no man, no name, no identity, no weight, no self, nothing but the bright, self-directed, perfectly obedient and infinitely expensive machine. For those who are stubborn enough, devoted enough to power, there remains this last apocalyptic myth of machinery propagating its own kind in the escathological wild of space –while on earth the bombs make room!”<sup>19</sup> Existe un viaje mucho más necesario y urgente que el interestelar, nos recordará Merton: es el viaje de retorno al interior de uno mismo, la exploración de los paisajes de la geografía del corazón:

What can we gain by sailing to the moon if we are not able to cross  
the abyss that separates us from ourselves? This is the most

---

<sup>17</sup>Thomas Merton, Notebook #70 (1963) (cit. por Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., p.42).

<sup>18</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.306.

<sup>19</sup>Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p.73.

important of all voyages of discovery, and without it all the rest are not only useless but disastrous.<sup>20</sup>

Mientras esta aventura interior no se realice, lo más probable es que el conflicto y el caos sigan ensombreciendo la tierra. Así lo reflejan otros poemas de *Emblems of a Season of Fury* que tratan sobre los diversos problemas socio-políticos latentes en el ambiente del momento, tanto en el contexto americano como en el resto del mundo. “And So good Bye to Cities” es una meditación pesimista sobre la trágica amenaza de una guerra nuclear comparada con la destrucción de Sodoma y “Gloss on the Sin of Ixion” relaciona el mito de la pasión de Ixion por Juno con la adoración actual hacia el éxito material y es una crítica de la violencia que se deriva de la codicia humana: “Giant war Xion/ rolling and fighting on the red wheel”. “The Moslem’s Angel of Death” trata también de la guerra y parece estar inspirado en los disturbios argelinos de 1961 y la creación de un Frente de Liberación Nacional, apoyado por intelectuales como Camus, que solicitaba la creación de una Argelia independiente de Francia. Mediante imágenes fulgurantes se nos ofrece de nuevo un retrato apocalíptico de la ciudad en llamas : “There is one red coal left burning/beneath the ashes of the great vision./There is one blood-red eye left open/when the city is burnt out.”<sup>21</sup>

“A Picture of Lee Ying” versa sobre la repatriación de miles de refugiados chinos en Hong Kong durante el gobierno comunista de Mao Tse-Tung. Sirviéndose de citas textuales extraídas de periódicos, y entablando un diálogo con una de las víctimas del régimen, el poeta denuncia la ausencia de compasión auténtica en un Occidente que, bajo la apariencia de solidaridad, aprovecha las situaciones controvertidas de otras naciones para enriquecerse y aumentar su propio capital a través de la producción de armas y noticias sensacionalistas: “All the newspapers in the free world explain why/ you return their readers understand how you feel/ You have the sympathy of millions/ As a tribute to your sorrow we resolve to spend more money

---

<sup>20</sup>Thomas Merton, *The Wisdom of the Desert*, op.cit., p.11.

<sup>21</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.308.

on nuclear weapons there is always a bright side.”<sup>22</sup> La crítica del uso pervertido del lenguaje en los medios de comunicación no puede ser más implacable, siendo sólo el comienzo de un ataque que persistirá en los poemas de este volumen y en su última etapa poética.

Otro de los conflictos que preocupaban a Merton por estas fechas era el conflicto racial presente en el Sur de los Estados Unidos. En “And the Children of Birmingham”, Merton denuncia la acción violenta e injusta de representantes de la ley y el orden sobre niños y jóvenes manifestantes de raza negra que, siendo víctimas de la discriminación racial, política, y económica, se manifestaron en febrero de 1963 en la ciudad de Birmingham (Alabama), con Martín Luther King como líder, convirtiéndose en ejemplo vivo de la revolución no violenta.<sup>23</sup> El poeta utiliza una ingeniosa metáfora al identificar a la policía con la inocente abuelita de la fábula de Perrault y critica la falta de escrúpulos con que ésta se ensañó con niños que eran incluso menores de edad: “And the children of Birmingham /Walked into the fury/ Of Grandma’s hug:/ Her friendly cells/ “Better to love you with”)/ And “dooms of love”<sup>24</sup>, escribe, poniendo en evidencia la distorsión por parte del poder de un lenguaje que presenta como amor lo que no es más que hostilidad y amenaza.

Thomas Merton se interesó también por las mujeres víctimas de la prostitución y a ellas les dedica su poema “There Has to Be a Jail for Ladies”, ejemplo excelso de una poesía comprometida con esas damas sobornadas, utilizadas, arrinconadas y olvidadas: “I love you, dusty and sore,/ I love you, unhappy ones” repite el poeta sin cesar ante la crueldad de una sociedad que primero se sirve de sus individuos y los

---

<sup>22</sup>Ibíd., p.324.

<sup>23</sup>“The Birmingham demonstrations did communicate to the whole nation an image of Negro dignity, maturity and integrity” –escribe Merton en su ensayo “From Non-Violence to Black Power” (*The Nonviolent Alternative*, op.cit., p.122). El poeta describe el movimiento pacifista de la población negra de EEUU en defensa de sus derechos civiles como “one the most positive and successful expressions of Christian social action that has been seen anywhere in the twentieth century” (Thomas Merton, “Religion and Race in the United States”, *The Nonviolent Alternative*, op.cit., p.131).

<sup>24</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.336.

manipula para sus propios fines, y después se ve en la necesidad de crear sistemas carcelarios donde encerrarlos cuando ya estén extenuados y no sean más que harapos humanos. En los insultos y maldiciones proferidas por estas mujeres, el poeta reconoce, sin embargo, la presencia de Dios: “God and Hell are rusted together in one red voice”.

Estamos, por tanto, ante un monje que, como Jesús, se puso siempre de parte del marginado, del desarraigado, del exiliado. “Chant to Be Used in Processions around a Site with Furnaces” evoca el terrible sufrimiento al que fueron sometidos los judíos durante el régimen nazi. Es posible que el narrador del poema fuese Adolf Eichmann pues la composición fue escrita al mismo tiempo que se celebraba “the Eichmann trial”. Con extremo detalle y en un estilo casi telegráfico, carente de puntuación o elaboración sintáctica, Eichmann describe todo el proceso de exterminio que padeció el pueblo semita en los campos de concentración durante la primera mitad de la década de los años cuarenta (1942-1944):

How we perfectly cleaned up the people and worked  
A big heater (...)

They waited for the shower it was not hot water that  
Came through vents though efficient winds gave full  
Satisfaction portholes showed this

The satisfied all ran together to the doors awaiting  
Arrival it was guaranteed they made ends meet.

How I could tell by their cries that love came to a  
Full stop I found the ones I had made clean after  
About a half hour.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup>Ibíd., p.347.

Con un tono irónico, un humor macabro, y una complacencia sin límites, Eichmann narra las diferentes etapas de ejecución por duchas de gas y consiguiente cremación de más de 840.000 reos no arios, cuyos restos (cabellos, grasa de los cuerpos) eran re-utilizados como material para fabricar tejidos o incluso jabón. Cabe destacar el empleo de una gran abundancia de sinsentidos (en los que la violación de la gramática tradicional intenta ser una rebelión contra modelos poéticos y discursivos tradicionales) y de un amplio vocabulario de exterminio asociado a un campo semántico de purificación y limpieza (“shower”, “bath”, “clean” etc...) a través del cual el poeta pone en evidencia el uso de un “double talk” que legitima la destrucción masiva a favor de una ideología determinada, al mismo tiempo que caricaturiza los modelos tradicionales de discurso de la cultura de masas.

Más aún, este lenguaje falsificado basado en una lógica invertida es empleado por hombres “cabales” y sin escrúpulos que anteponen los fines a los medios y se sienten orgullosos de lo que, en contra de todo sentido común, consideran como un hacer “eficiente” y una actuación razonable y “satisfactoria”:

In my day we worked hard we saw what we did our  
Self-sacrifice was conscientious and complete our work  
Was faultless and detailed.<sup>26</sup>

Afirmaciones tan terribles como ésta llevaron al poeta a alzar su voz y calificar estos y otros sucesos acaecidos durante el S.XX como auténticos actos barbáricos. En la carta a Pablo Antonio Cuadra ya mencionada, el poeta se lamenta de los efectos

---

<sup>26</sup>Ibíd., p.349. En su ensayo “A Devout Meditation in Memory of Adolf Eichmann”, Merton escribe con ironía: “Eichmann was devoted to duty, and proud of his job.” (Thomas Merton, *The Nonviolent Alternative*, op.cit., p.160). Influidido por la lectura de Erich Fromm y su obra *The Sane Society*, el autor reflexiona con perplejidad acerca de la lógica del mundo moderno, que juzga como cuerdas actuaciones como la de Eichmann, e invita a cuestionar dicha lógica destructiva, afirmando que “it is precisely the sane ones who are the most dangerous”. Algo similar plantea Kafka en *La Metamorfosis*, obra en la que Gregorio Samsa es considerado como loco e inhumano por personas como su jefe, su hermana, o su ama de llaves, que a pesar de representar el paradigma del buen sentido, actúan de la forma más cruel y despiada, pues “they have “perfectly good reasons” to fear him and take logical steps against his obvious violent nature” (Ted Henken, “The Logic of Mass Destruction: Modern knowledge, Kafka, and Thomas Merton’s Poetry”, *The Merton Seasonal*, Vol. 19, No.4, Autumn 1994, p.11.

deshumanizadores de las sociedades totalitarias caracterizadas por un alto nivel de narcisismo hostil al amor:

Hatred destroys the real being of man in fighting the fiction which it calls "the enemy". For man is concrete and alive, but the enemy is a complete and subjective abstraction (...) A society that kills real men in order to deliver itself from the phantasm of a paranoid delusion is already possessed by the demon of destructiveness because it has made itself incapable of love (...) For the sake of a name, a word, you can be gassed in a shower bath and fed to the furnace to be turned into fertilizer (...) Western civilization is now in full decline into barbarism because it has been guilty of a twofold disloyalty: to God and to Man.<sup>27</sup>

La implacabilidad, el fervor revolucionario y agresivo, el tono combativo, el odio y la ira que se desprende de toda esta carta la convierten en uno de los textos contra la guerra más virulentos de la década de los sesenta. Su tensión, su ironía inexpresiva y su sátira burlona, su prosa fragmentaria e inconexa, la utilización de un estilo caracterizado por "a deliberate ironic feedback cliché"<sup>28</sup> refleja elementos nacientes de una estética de "antiescritura" que sería pulida posteriormente por Merton en sus experimentos innovadores en poesía y en prosa.

En la misiva, que en Diciembre de 1962 ya había sido leída por una amplia audiencia de intelectuales y activistas en pro de la paz,<sup>29</sup> el monje condena el sometimiento pasivo de los ciudadanos de las sociedades de masas a la ficción o paranoia colectiva de la necesidad de la guerra creada por "gigantes sin centro", con la consiguiente

---

<sup>27</sup>Thomas Merton, "A Letter to Pablo Antonio Cuadra Concerning Giants", *ibíd.*, pp. 375;380.

<sup>28</sup>*The Asian Journal of Thomas Merton*, op.cit., p.118.

<sup>29</sup>Merton escribe a Erich Fromm comentándole la difusión de la carta a Cuadra: "I have written a rather angry tirade...to a friend of mine in Nicaragua (...) and I am sending you a copy as I have done to other friends of mine whose intelligence I respect, and who, I feel, may be in a position to sympathize. This at least gives me the chance to express myself, which I think is a human need at such a time, and a need which is not easily fulfilled in a society of open-mouthed and passive TV watchers" (*The Hidden Ground of Love*, op.cit., pp.315-316).



enajenación y alienación de los mismos: “we must be wary of ourselves when the worst that is in man becomes objectified in society, approved, acclaimed and deified, when hatred becomes patriotism and murder a holy duty.”<sup>30</sup> Merton condena el humanismo vacío de las dos grandes superpotencias, Rusia y EEUU, Gog y Magog (“the emanations of our own subliminal self!”), que a través de una retórica grandilocuente, profesan por un lado amor y servicio al bien de la humanidad mientras que por el otro exponen a los pueblos a una guerra fría caracterizada por la sombra constante de la amenaza nuclear.<sup>31</sup>

Pero el amor que emerge del odio no puede nacer nunca, nos dirá Merton. El poeta se vuelve en contra tanto del humanismo ateo de Gog como de la pseudo-cristiandad formal, ritualística y arrogante de Magog que no reconoce al otro, al extranjero, y que subordina el testimonio social y la acción en un tiempo histórico concreto a un conformismo ideológico. Descrie tanto de la ideología comunista como de la capitalista (“they resemble each other like a pair of twins”) y concluye con la afirmación de que “ultimately there can be no humanism without God”. No obstante, el humanismo cristiano que defiende Merton no va a ser un humanismo monolítico, estático o anquilosado en el pasado sino un humanismo cristiano dinámico y capaz de adaptarse con éxito a los cambios sociales de la época: “The Christian cannot be fully what he is meant to be in the modern world if he is not in some way interested in building a better society, free of war, of racial and social injustice, of poverty and of discrimination (...) eschatological Christian hope is inseparable from an incarnational development in the struggle of living and contemporary man” afirma en su ensayo “Christian Humanism in the Nuclear Era”<sup>32</sup>. La Encarnación y su visión de la persona humana redimida únicamente a través del amor entre Yo-Tú serán el punto de partida del humanismo religioso de Merton y formarán los cimientos de su crítica social ante una sociedad que agrede al otro por considerarle enemigo y no

---

<sup>30</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.373.

<sup>31</sup>Merton se refiere al panorama político de la Guerra Fría en los mismos términos que lo hace Fromm: “two great colossi...being afraid of each other, seek security in ever-increasing military rearmament” (Erich Fromm, *The Sane Society*, New York, Rinehart, 1955, pp.357-358).

<sup>32</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.140.

reconocer en él a Cristo: “we are formally commanded to love our enemies.”<sup>33</sup> Para el monje, la secularización del mundo actual se debe precisamente a que el ser humano intenta ignorar, y si es posible, erradicar el misterio de lo diferente, de lo no consabido, en vez de amar la verdad de lo otro: “all men are to be treated as Christ (...) We must, then, see the truth in the stranger, and the truth we see must be a living truth, not just a projection of a dead conventional idea of our own”<sup>34</sup> escribe haciendo suyo el presupuesto del Concilio Vaticano II de que “it is only in Christ that the human family can attain to the peace and unity to which it is called by God.”<sup>35</sup>

Sólo entonces será quizá posible un mundo en paz en donde no reine la barbarie sino la armonía, como ocurría en aquellas agrupaciones anacoréticas de los Padres del Desierto, a los que Merton dedicó ya varias composiciones en *Figures for an Apocalypse* (“St. Jerome” y “St. Paul the Hermit”) y que le volverían a inspirar dos de los poemas de carácter contemplativo de este volumen. En contraste con el odio que denuncian las composiciones de crítica social como la de Auschwitz o la epístola a Pablo A. Cuadra, en “Macario the Younger”, el poeta ensalza, anunciándolo, el ideal de caridad, amor al prójimo y pobreza de estos padres del desierto de Sketis,<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup>Thomas Merton, *The Non-Violent Alternative*, op.cit., p.112.

<sup>34</sup>Thomas Merton, *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.380; 385.

<sup>35</sup>Citado por Thomas Merton en *Love and Living*, op.cit., p.136. Dentro de la propia Iglesia, había brotes de reforma y de compromiso para acomodar el catolicismo a una nueva época histórica. El Concilio Vaticano II hará énfasis en los mismos puntos que Merton: el amor redentivo y la doctrina de la encarnación, la primacía de la religión del amor sobre los formalismos religiosos y las ideas y prácticas piadosas, y por último el mandamiento del perdón: “We are witnesses—afirma el Concilio—of the birth of a new humanism, one in which man is defined first of all by his response to his brothers and to history. Nothing must (then) obscure the obligation of the Christian to work with all men in the building of a more human world” (ibíd., p.139).

<sup>36</sup>Dentro del anacoretismo egipcio, el monacato de Sketis fue el que gozó de un mayor predicamento, pues esta región era puro desierto y su carácter inhóspito planteaba las mayores exigencias a la fuerza física y moral de los eremitas. En este desierto, como en Nitria, creció rápidamente el número de monjes que hacia finales del siglo IV estaban repartidos en cuatro comunidades semianacoréticas, cada una de las cuales era atendida por un presbítero. Sin embargo, la dirección propiamente dicha estaba confiada a aquellos patriarcas a los que Dios había conferido el carisma de la palabra iluminante. Los dos últimos decenios del siglo IV son conocidos como la edad de oro del monacato de Nitria y Sketis. Este periodo llegó a su fin cuando el obispo Teófilo de Alejandría, en su lucha contra verdaderos o supuestos adeptos de Orígenes, retiró también a los

esos “ragged bums, having nothing, free men”, hombres dichosos que fueron fieles al mandato de Jesús de “vende cuanto tienes, dalo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos, y ven y sígueme” (*Mt.*, XIX, 21). Nos parece interesante citar por entero el poema pues lo consideramos ilustrativo de lo que para Merton sería una sociedad realmente solidaria y fraterna, en la que dar es sinónimo de recibir, pues todos forman parte de un mismo Cuerpo Místico:

Now one day someone brought a bunch of grapes  
to Macarius at Scete.<sup>37</sup>  
He, forgetful of his own thirst, took the grapes to another  
who was unwell.  
He in turn, happy and thanking God for so much love  
took the grapes to yet another.  
So the grapes went from cell to cell, all around the desert  
No one knowing where they first started.  
Until at length one came to Macarius, saying: “Here,  
Father, are good grapes,  
take them, they will refresh you.”

Then Macarius was very glad to see the worth of  
those men  
who lived hidden in the Desert at Scete.<sup>38</sup>

---

monjes del bajo Egipto el favor que anteriormente les había otorgado y los persiguió con encarnizamiento, forzando con ello a muchos a emprender la fuga (a partir del año 400). Un rudo golpe descargó sobre las colonias de la Sketis en los años 407-8 cuando la tribu bárbara de los mazicas cayó sobre ellas saqueándolas, suceso que los padres más ancianos interpretaron como castigo de Dios por la desaparición del auténtico espíritu monástico de los primeros años. En masa abandonaron los monjes sus celdas, la mayoría de ellos para no volver más a ellas (v. Alejandro Masoliver, *Historia del Monacato Cristiano*, trad. de M. Sira Carrasquer, Madrid, Encuentro, 1994, pp. 85-86); Hubert Jedin, *Manual de Historia de la Iglesia*, trad. de Alejandro Lator Ros, Tomo II, Barcelona, Herder, 1980, p. 482-486; Josef Lenzenweger y otros (coord.), *Historia de la Iglesia Católica*, trad. de Abelardo Martínez de Lopera, Barcelona, Herder, 1989, pp.164-166).

<sup>37</sup>El primero que tras larga peregrinación ascética dio con el camino de Sketis (hacia 330) fue Macario el Egipcio, el cual se convirtió en padre espiritual indiscutido de los anacoretas de aquel lugar durante los sesenta años que vivió allí.

<sup>38</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.320.

En verdad estos hombres vivían en auténtica solidaridad y comunión y trataban al otro no como a un extraño o un adversario sino como a Cristo encarnado,<sup>39</sup> pues libres de ideas preconcebidas y de caminos establecidos (“no road, no path,/ no land marks/ show the way”) que impiden ver con claridad, eran capaces de vislumbrar la verdad del otro. En “Macario and the Poney”, Merton reivindica una transformación de la mirada en una visión fresca, inocente, pura. La composición versa sobre unos padres egipcios que, engañados por sus sentidos y sus prejuicios, ven equivocadamente a su hija transformada en un caballo.<sup>40</sup> Para buscar una solución que la devolviese a su forma original, a su identidad verdadera, se dirigen a Macario el Egipcio, quien tras ver a la bella muchacha exclama:

“My prayers” said Macarius  
“Will change nothing,  
For I see no mare.  
Why do you call this good child  
An animal?”  
(...)

“Your own eyes  
(said Macarius)  
Are your enemies.  
Your own crooked thoughts  
(said the anchorite)  
change people around you  
into birds and animals.  
Your own ill-will

---

<sup>39</sup>En su estudio en prosa sobre los Padres del Desierto, el monje vuelve a insistir en el carácter solidario de estos ermitaños que abandonaron un mundo burgués lleno de convenciones no para desentenderse de su compromiso social sino para desarrollar unos ideales que ayudasen a conformar una sociedad mejor: “The Coptic hermits who left the world as though escaping from a wreck, did not merely intend to save themselves. They knew that they were helpless to do anything good for others as long as they floundered about in the wreckage. But once they got a foothold on solid ground, things were different. Then they had not only the power but even the obligation to pull the whole world to safety after them” (Thomas Merton, *The Wisdom of the Desert*, op.cit., pp.35-36).

<sup>40</sup>Transformación que evoca esas otras frecuentes en la Antigüedad Clásica como *La Metamorfosis* de Ovidio o *El Asno de Oro* de Apuleyo.

(said the clear-eyed one)  
peoples the world with spectres.”<sup>41</sup>

Quizá no seamos en realidad más que “ojos” que contemplan el mundo. Pero muchas veces una mirada velada, imbuida de temores y opiniones, distorsiona las cosas. Es por ello necesario –nos dice el poema–, educar estos ojos para que sean siempre hermanos de la luz y no de la tiniebla o de las sombras espectrales de aquella caverna platónica en la que los hombres vivían de falsas ilusiones, cebados de sí mismos y tomando como verdad lo que sólo eran proyecciones de personajes alimentados por el fuego de la mentira.<sup>42</sup> Si tenemos en cuenta la distinción que Hugo de San Victor hace entre el ojo corporal, racional y contemplativo, cabría decir que en estos poemas Merton trata de cultivar este último, el ojo de la contemplación, aquel que nos devuelve nuestra verdadera identidad, Palabra encarnada, a través de su mirada inocente y édénica: “estar fuera del paraíso es (...) no percibir ya la Presencia, carecer del órgano capaz de experimentar, de “ver a Yavé”.”<sup>43</sup>

Los poemas de *Emblems of a Season of Fury* despiertan de forma emotiva ese ojo de la contemplación, nos invitan a salir de la caverna, allí donde las cosas son en verdad lo que son y el hombre puede gozar del descubrimiento de la otredad mediante un conocimiento que es amor. En “A Song for Nobody”, el poeta aviva

---

<sup>41</sup>Poema basado en la *Historia Monachorum* (ch.28.), relato de viaje que fue escrito en griego hacia el año 400 por el diácono alejandrino Timoteo y pocos años después fue refundido en latín por Rufino (la refundición latina *Verba Seniorum*). Reproduce las impresiones de un grupo de viajeros que hacia el año 395, partiendo de Jerusalén, había visitado las residencias monásticas desde la Tebaida hasta Diolkos junto al mar Mediterráneo.

<sup>42</sup>Merton trata el tema de la mirada en la carta mencionada a Pablo Antonio Cuadra. En ella pide piedad para los ojos y pone en tela de juicio el modo de observar del turista o del ejecutivo, para el cual ni hay objeto real (pues éste ha sido vaciado de presencia e impregnado de abstracciones sin realidad viviente) ni hay sujeto, pues él mismo ha sido sometido a una serie de creencias y expectativas falsas: “the naive tourist and travelling business man (...) never sees what is there. He is not capable of doing so. He is too docile to his instructors to those who have told him everything beforehand. He has been told what he was going to see, and he thinks he is seeing it. Or, failing that, he at least wonders why he is not seeing what he has been led to expect. Under no circumstances does it occur to him to become interested in what is actually there” (*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.386). Esta forma de relacionarse con lo real no conlleva, según el monje, un verdadero conocimiento pues en ella no se da un auténtico encuentro.

<sup>43</sup>Prólogo de Ana M<sup>o</sup>Schlüter, *La Nube del No-Saber y el Libro de la Orientación Particular*, Anónimo inglés, S.XIV, Madrid, San Pablo, 1995, p.10.

nuestra conciencia contemplativa ante la visión de una sencilla flor silvestre cuya belleza carece de toda intención y es gratuita (“a yellow flower/ (Light and Spirit)/ sings by itself/ for nobody/ a golden spirit/ (light and emptiness)/ sings without a word/ by itself”<sup>44</sup>); en “O Sweet Irrational Worship”, gracias a la pérdida del ego o falso yo, observador y observado se confunden en una profunda inmersión, un modo de conocer basado en una compenetración que ya no busca respuestas a preguntas sino una íntima unión con lo contemplado. Una vez superada la distinción entre sujeto y objeto, lo que queda es un puro acto de conciencia y admiración, que supera los límites del entendimiento racional: “By ceasing to question the sun –entona la voz lírica–/ I have become light, /Bird and wind.”<sup>45</sup>

Dejando de buscar una verdad única y definitiva, adquiriendo una mirada omnidireccional, el hombre pueda quizá gozar de un saber que es sinónimo de un “saborear” y salvar así la herida de la escisión provocada por un visión puramente racionalista del mundo. Prescindir de la pregunta implica abandonar la etapa filosófica y penetrar en la etapa poética y mística en la que el hombre se vuelve co-creador del mundo<sup>46</sup>: “I am earth, earth/ All these lighted things/Grow from my heart.”

De igual modo, el mundo revela también al hombre su ser cuando éste le observa sin esquemas impuestos acerca de lo que se le presenta ante sus ojos: “A tall, spare pine/stands like the initial of my first/ Name when I had one”. La contemplación, en este caso del mundo natural, se presenta como camino hacia el conocimiento de uno mismo. Y viceversa, sólo se puede contemplar cuando uno habita en su ser. Uno sólo

---

<sup>44</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.337.

<sup>45</sup>Ibíd., p.344.

<sup>46</sup>Hemos recurrido aquí a la distinción que María Zambrano establece entre: 1) la etapa poética o de fusión inconsciente con el ser, en la que el hombre nombra sin separarse del todo de lo nombrado y estableciendo una armonía con ello; 2) la etapa filosófica o de transcendencia: la exposición del ser. En esta etapa surge la pregunta y el sentimiento de extrañeza ante lo observado 3) la etapa mística o de inmanencia: unión o con-fusión en el ser. En ésta última, el hombre se ha silenciado y mora en una nada creadora, la nada que hace ser (v. Chantal Maillard, *El Monte Lu en Lluvia y Niebla: María Zambrano y lo Divino*, op.cit., pp.32-33).

puede oír lo que las cosas susurran cuando ha llegado a reconocer su verdad, la verdad que es. La soledad –en opinión del monje–, es maestra y guía en este camino de regreso al yo verdadero. En “Song: If you seek...” el poeta le dedica un hermoso canto, en el que aparece personificada y dialogando con un Tú que podría ser cualquier lector: “I go before you into emptiness/ Raise strange suns for your new mornings/ Opening the windows/ Of your innermost apartment.”<sup>47</sup> Ella libera al hombre del dualismo racional y, como ha señalado Michael Higgins en su comentario a este poema, potencia su imaginación creadora fecunda en posibilidades siempre abiertas.<sup>48</sup> Una creación fecunda que nace de la contemplación y la escucha de la Palabra en un silencio donde la certidumbre de la presencia elimina cualquier pregunta:

I am the unexpected flash  
Beyond “yes”, beyond “no”  
The forerunner of the Word of God.  
Follow my ways and I will lead you  
To golden-haired suns,  
Logos and music, blameless joys,  
Innocent of questions  
And beyond answers:  
For I, Solitude, am thine own self:  
I, Nothingness, am thy All.  
I, Silence, thy Amen.

En definitiva, soledad entendida como vacío, silencio, despojo, pero también plenitud y conocimiento, pues ella nos orienta hacia el Cristo interior, Logos o palabra encarnada. Más aún, nos guía hacia la Luz (“If you seek a heavenly light/ I, Solitude, am your professor!”), hacia la sabiduría divina que juega con Dios desde

---

<sup>47</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p. 340.

<sup>48</sup> “Solitude prepares the imagination for inspiration, stills the restless intellect, and beckons the spirit to new possibilities”, escribe Michael W. Higgins en *Heretic Blood: The Spiritual Geography of Thomas Merton*, Toronto, Stoddart Publishing Co. Limited, 1998, p.253.

antes de la creación. A ella precisamente dedicaría Merton un largo poema en prosa dentro de este volumen titulado “Hagia Sophia”:

“There is in all visible things an invisible fecundity, a dimmed light, a hidden wholeness. This mysterious Unity and Integrity is Wisdom.”<sup>49</sup>

Sophia es el principio femenino del mundo, fuente de creación y manifestación viva de Dios dándose a los hombres: “Sophia is Gift, is Spirit, Donum Dei. She is God given and God Himself as Gift. God as all, and God reduced to Nothing: inexhaustible nothingness (...) the inexhaustible source of creative realizations of the Father’s glory.”<sup>50</sup> Ella habla desde lo más íntimo de todas las cosas impregnándolas de su luz y hermanándolas en su amor: “She is the Love that unites them. She is life as communion, life as thanksgiving, life as praise, life as festival.”<sup>51</sup> Pero su tierna y dulce voz sólo se escucha cuando el hombre se ha olvidado de sí mismo y se ha confiado a ese silencio de donde todo emerge por primera vez imbuido de resplandor divino: The helpless one, abandoned to sweet sleep, him the gentle one will awake (...) He will have awakened not to conquest and dark pleasure but to the impeccable pure simplicity of One consciousness in all and through all: one Wisdom, one Child, one Meaning, one Sister.”<sup>52</sup> En definitiva, morar en la sabiduría significa despertar a una conciencia de unidad y recuperar la sencillez e inocencia del niño, pues Ella es “the candor of God’s light, the expression of His simplicity.”<sup>53</sup>

Es precisamente una niña, Gracia, la que inspira uno de los poemas más hermosos de esta colección.<sup>54</sup> La composición se titula “Grace’s House”, y en ella Merton utiliza una metáfora muy querida tanto en el AT como en el NT: la metáfora de la casa.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.363.

<sup>50</sup>Ibíd., p.368.

<sup>51</sup>Ibíd., pp.368-369.

<sup>52</sup>Ibíd., p.366.

<sup>53</sup>Ibíd., 365.



La casa de Gracia simboliza el corazón del niño, el paraíso, la morada de Dios. Es una mansión sólida, fundada sobre la roca<sup>56</sup>, y en ella brilla el sol de la verdad, la luz de Cristo:

O paradise, O child's world!  
Where all the grass lives  
And all the animals are aware  
The huge sun, bigger than the house  
Stands and streams with life in the east  
While in the west a thunder cloud  
Moves away forever.<sup>57</sup>

Ninguna sombra la oscurece, y como la Jerusalén celestial y otros lugares sagrados, se levanta sobre la cumbre de una montaña: “on a summit, it stands on a summit”. El poeta anhela subir hasta ella. Pero ¿cuál es el camino de ascenso? puede preguntarse el lector. La respuesta de Merton es contundente: “There is no path to the summit/ No path drawn/ To Grace's house”. Un río separa la casa de Gracia del resto de los mortales:

Between our world and hers  
Run a sweet river:

---

<sup>54</sup>Nótese como en la Biblia los niños ocupan un lugar privilegiado y son considerados visionarios: “En verdad os digo, si no os volviereis y os hicieréis como niños no entraréis en el reino de los cielos” (*Mt.*, XVIII, 3); Sus ángeles ven de continuo en el cielo la faz de mi padre...” (*Mt.*, XVIII, 10).

<sup>55</sup>Tanto en la tradición vetero-testamentaria como en los evangelios, la metáfora de la casa es frecuentemente utilizada por su sugerencia e iluminación. No hace alusión únicamente a la vivienda como construcción, sino también al conjunto de los que la habitan, a la familia. A la Iglesia se la refiere como “casa de Dios” (*1Tim.*, 3, 5-15), y al templo Jesús lo llama “la casa de mi Padre” (*Jn.*, 2, 16s). El mismo cuerpo de Jesús es templo de encuentro entre Dios y los hombres (*Jn.*, 2, 13-21) y después de Jesús, cada cristiano y la comunidad entera constituyen una casa espiritual eterna, por lo que todos deseamos “sobrevestirnos de nuestra morada celestial” (*2Cor.*, 5, 1-2) (v. *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1993, pp.292-293).

<sup>56</sup>“Cayó la lluvia, vinieron los torrentes, soplaron los vientos y dieron sobre la casa; pero no cayó porque estaba fundada sobre la roca” (*Mt.*, VII, 24-25).

<sup>57</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.330.

(No, it is not the road,  
It is the uncrossed crystal  
Water between our ignorance and her truth.)<sup>58</sup>

Es el río de la vida, al que alude el ***Libro de la Revelación***: “Y me mostró un río de agua de vida, clara como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero” (*Ap.*, XXII, 1-2). Es también el río de Heráclito, símbolo del devenir y de la mismidad. Habrá que cruzar sus aguas para llegar a la otra orilla y encontrar ese refugio que es pura transparencia, espacio del don y la revelación gratuita: la casa de Gracia. Allí quizá nos aguarde la verdad del niño que todavía somos, semejante a la corriente del arroyo. Una verdad no fijada o definitiva, sino viva: no un *facto*, sino un *faciendum*.

A esta verdad contemplativa que nace de la no aceptación de los discursos ya dados y que nos abre al mundo de la creación, la posibilidad y el verdadero conocimiento es a la que Merton intenta aproximarse en otros poemas de esta colección en los que encontramos cierta influencia de la mística islámica, cristiana y zen. En “Song for the death of Averroes” Merton relata el encuentro en Córdoba que tuvo el célebre místico sufi de Murcia Ibn Al-‘Arabi (1165-1240) con Averroes o Ibn Rushd (1126-1198), discípulo de Aristóteles y estudioso racionalista. Este había manifestado el deseo de ver a Ibn Al ‘Arabi pues había llegado hasta sus oídos que Dios le había hablado en secreto y no podía entender cómo un muchacho sin formación alguna había podido alcanzar tan alta sabiduría siendo guiado únicamente por la luz interior y la gracia del Espíritu. De la composición se desprende una cierta crítica al empirismo averroísta y una admiración del conocimiento intuitivo de raíces platónicas representado por Ibn Al-‘Arabi y que va más allá de la razón: “For though I had understood him,/ he had not Understood me /And I said: ...There is no way by/ which he can be brought into the place where we/ Others are”<sup>59</sup>, dice Ibn ‘Al Arabi en el poema, poniendo en evidencia las limitaciones de la filosofía de Averroes.

---

<sup>58</sup>Ibíd., p.331.

<sup>59</sup>Ibíd., pp.326; 328.

En otras composiciones como “Night Flowering Cactus” se enfatiza de nuevo la necesidad de la noche oscura del alma, tan celebrada por todos los místicos cristianos, para alcanzar la sabiduría contemplativa. Por esa misma razón, es natural que el poeta para referirse al descubrimiento de sí mismo, retome el símbolo de las plantas que hunden en la tierra sus raíces para desde la oscuridad germinar en primavera: “I show my true self only in the dark and/ to no man (for I appear by day as serpent)/ he who sees my purity/ dares not to speak of it./ when I open once for all my impeccable bell/ no one questions my silence:/ The all-knowing bird of night flies out of my mouth”<sup>60</sup>. Frente a la serpiente precipitada y astuta del Génesis, la palabra permanece fiel en su lecho de inocencia como “a white cavern without explanation”, imagen elocuente de la increada luz, del espíritu mismo.

Por tales razones, el poeta tan anudado al árbol de la vida, se consume en las nuevas fuentes sonoras, en los ecos solemnes y evocadores del budismo. En “Love Winter When the Plant Says Nothing” se esconden las entrañas de la vida, y la casa fecundante (“the house of growth”) es espejo del vacío (“a burly infant spot/ the house of nothing”<sup>61</sup>), abandono que proclama el desprendimiento del ego con todas sus connotaciones sociales como único camino para alcanzar el paraíso :“they bear with them in the center of nowhere the unborn flower of nothing/...the paradise tree.”

Por tanto, para concluir, diríamos que este volumen de *Emblems of a Season of Fury* es representativo de dos tendencias aparentemente contradictorias pero finalmente integradas en la vida y obra de Thomas Merton: por una lado su compromiso con un silencio contemplativo y por otro lado su responsabilidad como crítico social, profeta que anuncia y denuncia las horas crepusculares de la historia. Las sabias palabras de Alan Altany no pueden expresarlo mejor; se trata de una poética de la disolución, del eclipse, pero también de la transfiguración: “the entire body of Thomas Merton’s poetry can be thought as a poetics of disappearance: the disappearance of the old, corrupt world in favor of an apocalyptic vision of a new

---

<sup>60</sup>Ibíd., pp.351-352.

<sup>61</sup>Ibíd., p.353.

world; the disappearance of the false self in favor of discovering the true self in God; the disappearance of traditional religious imagery in favor of montage impressions and antipoetry (...) Merton was a man and poet of transformation.”<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup>Alan Altany, “Thomas Merton’s Poetry: Emblems of a Sacred Season”, *Research on Contemplative Life: An Electronic Quarterly*, art.cit., p.5.

### 3.3. ÚLTIMOS ANTIPOEMAS: HACIA UNA GEOGRAFÍA DEL ESPÍRITU.

*We are already one. But we imagine that we are not.  
And what we have to recover is our original unity.  
What we have to be is what we are.*

Thomas Merton, *The Asian Journal*

A pesar de que cuando Merton escribe las composiciones de su última etapa poética, lleva ya muchos años retirado en la soledad monacal de Getsemaní, el componente crítico de su poesía, lejos de aminorar, se acentuó como medio de indagación respecto a temas como la guerra, el imperialismo, el racismo, la inercia espiritual y el exacerbado materialismo del mundo que le tocó presenciar. A mediados y finales de la década de los sesenta, el monje es consciente de que la poesía que queda por escribir ha de cuestionar implacablemente el mito occidental con todos sus valores político-económicos, militares, culturales, epistemológicos, lingüísticos o artísticos, y convertirse en transmisora de un nuevo paradigma ético-estético. A esta tarea de subversión y creación, de ruptura y oposición, de disolución y metamorfosis se dedicaría en sus dos últimos poemas, *Cables to the Ace* y *The Geography of Lograire*, ejemplos de la más lograda antipoesía.<sup>1</sup> En ellos, el monje, atraído por la teoría literaria de Roland Barthes, abandonó la artificialidad y el engaño ilusorio del arte convencional para abandonarse al “gestus”<sup>2</sup> o acto puro de escribir y liberarse de la ficción de las formas artísticas establecidas.

---

<sup>1</sup>v. Sonia Petisco, “Thomas Merton’s Antipoetry: A Revolution in Language and Thought”, *The Merton Journal*, Vol.8, No.1, Easter 2001, pp.30-34.

<sup>2</sup>Siguiendo las teorías del estructuralista francés Roland Barthes, Merton distingue entre “gestus”, acto de escritura auténtica en el que el escritor desaparece por completo en beneficio de la inspiración, y “posturing” que implica artificialidad, sujeción a convenciones estilísticas, y afán de prestigio o fama individual: “The authentic gestus of writing begins only when all meaningful postures have been abandoned, when all obvious ‘signs’ of art have been set aside. At the present juncture, such writing can hardly be anything but antiwriting” (*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.145).

### 3.3.1. *CABLES TO THE ACE* (1968)

Escrito entre 1966 y 1967, *Cables to the Ace* participa en el descubrimiento de la incapacidad de los seres humanos para la comunicación y la expresión. Esta reflexión, como sabemos, no es nueva en la producción poética mertoniana sino que es constante desde sus primeros libros de poesía y refleja la influencia de diferentes teorías de crítica social, en particular la de Herbert Marcuse y su ataque al discurso funcional en una sociedad unidimensional. Como ha aventurado Robert E. Doud, a lo largo de todo el poema “Merton is interested...in a quasi-mystical pursuit of language back to its source, because the ordinary and social uses of language cannot be trusted.”<sup>3</sup>

Con enorme riqueza y hondura, Merton retoma su preocupación esencial en estos momentos: la muerte del símbolo y la imposición de un lenguaje operativo típico de una cultura predominantemente tecnológica que conduce a la aparición de un pensamiento único:

“Since language has become a medium in which we are totally immersed, there is no longer any need to say anything. The saying says itself all around us. No one need attend. Listening is obsolete. So is silence. Each one travels alone in a small capsule of indignation. (Some of the better informed have declared war on language.)”<sup>4</sup>

En suma, esta clave es importante. El lenguaje ya no expresa nada, sino que está vacío, hueco, o es manifiestamente engañoso. Lenguaje de la forma pero carente de contenido, de presencia, de espíritu.<sup>5</sup> Lenguaje que ha perdido la raíz del silencio que le

---

<sup>3</sup>Robert. E. Doud, “Emptiness as Transparency in the late poetry of Thomas Merton”, *Horizons*, Vol.21, No.2, Fall 1994, p.254. De igual modo, en el diario de este periodo, Merton declara: “one needs a whole new language in order to speak authentically as an artist” (Thomas Merton, *Learning to Love*, op.cit., p.227).

<sup>4</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.397.

<sup>5</sup>En su diario de 1965 ironiza sobre la trivialización en el uso del lenguaje en la era de las más avanzadas comunicaciones: “Wives of astronauts talk by radio with their husbands in outer space; a priest of St. Meinrad’s in Peru can call Jim Wygal and talk to him on the phone he has in his car, while he is driving around Louisville. And what do they have to say? “Hi! It’s a nice day! Hope you are feeling good,

engendraba, y, por tanto, su poder creativo.<sup>6</sup> Ante la desacralización y degradación del símbolo, indicio de una profunda decadencia espiritual, el poeta decide “declarar la guerra al lenguaje”, es decir, al sustituto del verdadero Logos o lengua común y advierte la insoslayable necesidad de repensar la experiencia: “to reshape an accurate and honest language that will permit communication between men.”<sup>7</sup> Para ello, será preciso iniciar una tarea de desmitologización de la literatura, el arte, y la cultura en general, a la que Merton se va a consagrar en esta larga composición con la confianza de que la poesía no sea sepultada del todo:

I think poetry must  
I think it must  
Stay open all night  
In beautiful cellars.<sup>8</sup>

Esta vigorosa aspiración regeneradora de salvar la poesía del mundo alienta los versos de *Cables to the Ace*. Y sin embargo, paradójicamente, esta obra corrosiva, revolucionaria y un tanto perturbadora, abre el verso americano hacia las realidades menos poéticas de la existencia humana. George Woodcock definiría esta composición como “the antipoetic diagnosis of the world’s ills, accompanied by a poetic prescription for its cure.”<sup>9</sup> Estamos ante un mensaje profético que anuncia la presencia siempre viva

---

I am feeling good, the kids are feeling good, etc...” (Thomas Merton, *Dancing in the Water of Life: Seeking peace in the Hermitage*, ed. de Robert E. Daggy, San Francisco, Harper San Francisco, 1997, p.254). También en uno de sus últimos ensayos sobre simbolismo, el poeta denuncia esta carencia de mensajes realmente significativos: “Though he now has the capacity to communicate anything, anywhere, instantly, man finds himself with nothing to say” (Thomas Merton, “Symbolism: Communication or Communion”, *Love and Living*, op.cit., 1980, p.57).

<sup>6</sup>Como ha señalado el obispo Robert F. Morneau, “today in our society there is a crisis of religious imagination, a crisis of images. Images that truly point to the truth of our lives” (Transcripción del autor de su charla titulada “Faith and Poetry: The Importance of Religious Imagination”, Ohio, Alba House Cassettes, 1995).

<sup>7</sup>*The Literary Essays of Thomas Merton*, op.cit., p.272.

<sup>8</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.431.

<sup>9</sup>George Woodcock, *Thomas Merton: Monk and Poet*, op.cit., p.176. En este estudio sobre la poesía de Merton, Woodcock ignora casi por completo su antipoesía por considerarla una especie de

de la Palabra, y al mismo tiempo, denuncia los falsos discursos que invaden un mundo cada vez más individualista y despersonalizado.

En lo formal, *Cables...* es testimonio de una evolución de su poesía hacia modos cada vez menos convencionales de expresión lírica: “The poet (...) has changed his address and his poetics are on vacation” afirma Merton en su “anti-prólogo”, anticipando un cambio importante respecto a sus primeros libros.<sup>10</sup> Escrito con un lenguaje desprovisto al extremo de todo tipo de manierismo literario, el poema se convierte en un experimento radical con el lenguaje de la alienación y su consiguiente derivación en una nueva poesía –una antipoesía– de signos indicativos,<sup>11</sup> que en su diario describe como “a very wild free poetry, very irrational and absurd”<sup>12</sup>. Entre las marcas distintivas, se incluye la carencia de toda forma métrica, rima o ritmo, la renuncia a la sintaxis convencional y la ruptura de la disposición linear y cronológica del discurso que le insertan dentro de la tradición modernista de *The Waste Land* de T.S.Eliot, o *Cantos* de Ezra Pound, si bien evoca a su vez los *Prophetic Books* de William Blake.

Haciendo eco del imaginismo y el objetivismo, o adoptando recursos propios de la generación beat, la composición comienza proyectando imágenes impactantes a la manera de un neón para producir un efecto caleidoscópico y emular un mundo vertiginoso en el cual nada se detiene. En ella, el poeta, influenciado por el estructuralismo de Barthes, utiliza la inmediatez y autenticidad del fragmento para evitar así cualquier pretensión literaria o de convención de estilo.<sup>13</sup> Se configura así un

---

aberración, y expresa su preferencia por los poemas de sus primeras etapas, en especial por los que él denomina “poemas del desierto” inspirados en la soledad de la vida contemplativa (ibíd., p.182).

<sup>10</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.395.

<sup>11</sup>v. Ross Labrie, *The Art of Thomas Merton*, op.cit., pp.135-147; Sister Therese Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., 1979, pp.97-114; G.Woodcock, *Thomas Merton: Monk and Poet*, op.cit., p.173 y ss; Luke Flaherty, “Thomas Merton’s Cables to the Ace: A Critical Study”, *Renascence*, 24, no.1, Autumn 1971, pp.2-32.

<sup>12</sup>Thomas Merton, *Learning to Love: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.120.

<sup>13</sup>Según Barthes, lo importante para un escritor ha de ser el acto de escribir en sí mismo, y no la expresión de un mensaje concreto o la consecución de logros estilísticos: “The aim here is to go beyond Literature by entrusting one’s fate to a sort of basic speech, equally far from living languages and from



espacio de meditación, humor, ironía, compuesto por ochenta y ocho fragmentos o “cables telegráficos” en prosa y verso, plenos de vibrantes paradojas y sin sentidos que evocan los koans del Zen<sup>14</sup> y saltan a lo largo de la página al modo de pulsaciones eléctricas o breves estallidos sintácticos, dando como resultado una discordante sinfonía tecnocrática: “Edifying cables can be made musical if played and sung by full-armed societies doomed to an electric war. A heavy imperturbable beat. No messages to decode...Noises are never values. With the unending vroom vroom vroom of the guitars we will all learn a new kind of obstinacy, together with massive lessons of irony and refusal”<sup>15</sup>, escribe Merton en el Cable 1.

El latido pesado e imperturbable (“a heavy imperturbable beat”) del lenguaje de signos del cable y el ruido omnipresente del tañido de las guitarras es muy diferente al lenguaje del poeta-visionario del Cable 2. El conocimiento de este visionario deriva de la intuición. Sus argumentos acerca del origen de una estrella no coinciden con los procedimientos matemáticos de la astronomía, pues cultiva facultades cognitivas de orden superior: “A seer –afirma Merton– interprets the ministry of the stars, the broken gear of a bird. He tests the quality of stone lights, ashen fruits of a fire’s forgotten service. He registers their clarity with each new lurch into suspicion. He does not regret

---

literary language proper. This transparent form of speech, initiated by Camus’ *The Outsider*, achieves a style of absence which is almost an ideal absence of style” (Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, New York, Noonday Press, 1968, p.77).

<sup>14</sup> En el budismo Zen japonés, el koan es una frase que constituye un dilema y sirve de objeto de meditación con el fin de anular el espíritu analítico y despertar el intuitivo. Según Merton, “the purpose of the Zen koan is to bring the student by ardent and severe interior practice, and the guidance and supervision of the Rōshi, to a state of pure consciousness which is no longer a ‘consciousness of’ (v. *Mystics and Zen Masters*, op.cit., p. 252). El poeta se interesó mucho por los koans como demuestra en su carta del 5 de Julio de 1965 a la editora de Pantheon Books, Helen Wolff: “Meanwhile your catalogue has come in, and there are a couple of things in it that do concern me more intimately (...) First the one on the Zen Koan (by Isshu Miura and Ruth F. Sasaki). I am charged now with reporting on all non-Christian mysticism and so on for the magazine of our Order, so I hope I can be put on that list for habitually receiving such books” (*The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, op.cit., p.106). En *Cables* Merton se serviría de un método similar al de los koans del Zen. La contradicción y lo inexplicable impregnan muchos de sus versos. Como él mismo ha apuntado en su libro *Zen and the Birds of Appetite*, “the thing about Zen is that it pushes contradictions to their ultimate limit where one has to choose between madness and innocence” (ibíd., p.11).

<sup>15</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.396.

for he does not know. He plots the nativity of the pole star, but it neither sets nor rises... The sayings of the saints are put away in air-conditioned archives”.

De forma disonante, el poeta se colma de intuiciones sobre objetos metálicos o cargados de connotaciones apocalípticas: “the broken gear of a bird”, “stone lights” y “ashen fruits”, objetos que podrían atestar un paisaje estéril e incluso irradiado. El potencial simbólico del pájaro o de las luces y las frutas es negado por los adjetivos que los modifican, y el destino último del poeta o el místico es la marginación y el olvido: “the sayings of the saints are put away in air-conditioned archives”. El lenguaje del poeta, simbólico, abierto, trascendente, se sepulta en los archivos y, en su lugar, se impone el lenguaje de la finalidad encerrada en sí misma, de la declaración (que H.Marcuse identificaba como la característica principal del discurso totalitario), de los directores, los dictadores y los ingenieros de opinión: “Gem notes/ Of the examiner/ Or terminal declarations:/ The Directors/ Have engineered a surprise/ You will not easily discover.”

Así comienzan los primeros cables de un extenso poema de gran condensación, intensidad y tensión expresiva, del que es difícil hacer una lectura unificada debido a que aparentemente no tiene un centro en el que todo converja sino que más bien parece una mezcla de elementos excéntricos, subversivos, a veces cómicos, a veces melancólicos o incluso agresivos que tienden a romper la unidad y que parecen elegidos al azar. Construido sobre una infinita red de alusiones, múltiples voces corales resuenan en *Cables...* como una tempestad de palabras, de tensiones, de exabruptos que en muchas ocasiones adquieren un tono apocalíptico: Wordsworth, Coleridge, Milton, Eliot, Shakespeare, Joyce, Ruysbroeck, Eckhart, Dogen, Thoreau, Whitman etc...

No obstante, a pesar de su aparente estructura fragmentaria y un tanto arbitraria, los materiales que conforman este texto están dispuestos con vistas a lograr una unidad profunda y reflejar, en un espejo roto, la experiencia total del narrador y su peculiar visión.<sup>16</sup> Es esta convergencia en el Uno la que –según Flaherty– hace de esta

composición una “teoría de la vida” fundamentada en la búsqueda incesante de una conciencia unitiva que trascienda los opuestos: “In *Cables to the Ace* Merton turned finally away from the mysticism of introspection and toward the mysticism of unifying and unitary vision.”<sup>17</sup> Si bien es cierto que las innumerables citas de diversa procedencia podrían conferir un carácter inconexo a la obra, sin embargo, todo este corpus de conocimiento parece confluir en el eterno ahora, en este único momento en que el poema se está haciendo y que supera la distinción entre pasado, presente y futuro.

¿Quién es este narrador que otorga conexión al poema? La búsqueda de un centro narrativo revela una sutil asociación de lecturas. El propio Merton podría identificarse con la voz narrativa, aunque también podría curiosamente serlo José Ortega y Gasset pues el poema emprende su secuencia con una breve introducción en la que se le cita: “Lament of Ortega. The crowd has revolted. Now there are bathrooms everywhere. Life is exempt from every restriction!”<sup>18</sup> No obstante, nos inclinamos a pensar que exista una

---

<sup>16</sup>El mismo título del poema, ambiguo pero sugerente, evoca este sentimiento de unidad que le impregna desde principio a fin. En las entradas del Oxford English Dictionary encontramos las siguientes definiciones:

“*Cables: Telegraphy*. 1) A rope-like line used for submarine telegraphs, containing the wires along which the electric current passes, embedded in gutta percha or other insulating substance. Also, a bundle of insulated wires, passing through a pipe laid underground in streets, etc. 2) A cable message, a cablegram” (*Oxford English Dictionary*, Vol.II, Oxford, Clarendon Press, 1989, p.749). Sólo notar lo curioso que resulta que en el título Merton recurriese a la imagen eléctrica de los cables, los cuales, meses después, le causarían la muerte por electrocución debido a un cortocircuito en un ventilador de un hotel de Bangkok. Quien sabe si el uso de este término en el poema no pudiera tener cierto carácter premonitorio, o si la aparente muerte accidental de Merton hubiese sido provocada o intencionada. El interrogante sigue abierto.

“*Ace: unity, a unit*. 1) One at dice, or the side of the dice marked with one pip or point, and counting as one; afterwards extended to cards, dominos, etc, and meaning the throw of one, or the card, etc., so reckoned. 2) *fig*. As the *ace* at dice was the lowest or worst number, *ace* was frequently used for bad luck, misfortune, loss. It is the lowest possible throw, and hence, naught, worthlessness, nothing. But in some games at cards (such as Poker), the ace is the most valuable, and hence the “ace of men” the perfection of the highest” (*Oxford English Dictionary*, Vol.I, op.cit., p.95).

Teniendo en cuenta estas definiciones, todo parece sugerir que Merton utiliza estos términos de forma metafórica. Así, *Cables to the Ace* podría hacer alusión a cables no visibles y ocultos que conectan al hombre con su ser más profundo en el que todo forma una unidad.

<sup>17</sup>Luke Flaherty, *Mystery and Unity as Anagogical Vision in Thomas Merton’s Cables to the Ace*, op.cit., p.28.

<sup>18</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.396. Cabría sugerir que este poema expresa una denuncia similar a la que lleva a cabo Ortega y Gasset en *La Rebelión de las Masas* (1930). En esta

tercera posibilidad: Calibán, uno de los personajes shakespearianos de *The Tempest* (1611) que aparece en momentos cruciales de la composición y establece un núcleo temático.

Ciertamente, Calibán es nombrado en tres ocasiones a lo largo de *Cables to the Ace*. En el fragmento o cable número seis, Merton toma literalmente las siguientes líneas del dramaturgo inglés:

You taught me language and my profit on't Is, I know how to curse. The red plague rid you for learning me your language! (Caliban)<sup>19</sup>

A continuación en el fragmento 22 y en el 44, vuelve a aparecer este personaje:

-Twelve smoky gates flame with mass-demonstrations. Power of Caliban. Mitres of blood and salt. Buildings as well-run machines with eyes and teeth.(Bosch)<sup>20</sup>

---

obra el pensador dirige un ataque directo a la sociedad superflua de su tiempo, sobrada en bienestar material y aparentemente libre de toda limitación pero que ha desertado de su verdadera aventura vital o destino más auténtico, sumiéndose de este modo en una grave situación de absoluta desorientación y desarraigo. La ingenua creencia de que la superabundancia de medios, la increíble prosperidad conseguida por los principios democráticos y la ciencia occidental favorece la vida y el progreso es, para Ortega y Gasset, una falacia. Por el contrario, la atrofia: “Un mundo sobrado de posibilidades produce, automáticamente, graves deformaciones y viciosos tipos de existencia humana –los que se pueden reunir en la clase general ‘hombre heredero’, ... y otro, mucho más amplio y radical, el hombre masa de nuestro tiempo” (José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, p.124) A partir de finales del S. XIX y durante el S. XX este hombre va a poder gozar de los placeres reservados anteriormente a una minoría selecta y hacer uso de los utensilios inventados por ésta como, por ejemplo, el “cuarto de baño”. Sin embargo, incapaz de abrirse a ninguna instancia superior, se convierte en un ser hermético, imbuido de ideas fantasmagóricas sobre las cosas, las cuales trata de imponer como única razón (*prima ratio*): “el hombre medio tiene las ‘ideas’ más taxativas sobre cuanto acontece y debe acontecer en el universo. Por eso ha perdido el uso de la audición. ¿Para qué oír, si ya tiene dentro cuanto hace falta? Ya no es sazón de escuchar, sino al contrario, de juzgar, de sentenciar, de decidir” (ibíd., pp.97-98) Este hermetismo intelectual le conduce inexorablemente a un procedimiento único de intervención en la vida pública: la acción violenta o “directa” que degenera en barbarie.

<sup>19</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.398.

<sup>20</sup>Ibíd., p.411. Referencia al pintor holandés Jerónimo Bosch (1450-1516), especialista en pinturas de Misterios. Maestro en el género grotesco, se le considera precursor de los expresionistas, así como de los surrealistas. A causa de sus grandes afinidades con éstos, o viceversa, ha llegado a ser el predilecto de los intelectuales del S. XX. Sus obras fueron calificadas de ventanas abiertas al infierno y son representación de la incesante lucha del hombre contra sus demonios interiores o circundantes (*Nueva Enciclopedia del Mundo*, Tomo V, Bilbao, Instituto Lexicográfico Durvan, 1989).

Future of transgression. It is in the homes of Caliban. A splendid confusion of cries.<sup>21</sup>

¿Quién es, en verdad, Calibán? Calibán es ese bello salvaje de la última comedia shakespeariana que corre desnudo y libre por los bosques de su isla virgen hasta que llega Próspero, duque de Milán, a usurpársela y convertirle en su esclavo, para vengarse así de su hermano Antonio que le ha arrebatado su reinado. Según ha señalado Manuel Angel Conejero, se trata de una historia de sometimiento y humillación en la que Caliban va a ser la verdadera víctima de tan cruel venganza.<sup>22</sup>

Principalmente Próspero somete a Calibán mediante el lenguaje. Antes de la aparición del duque de Milán en la isla, Calibán no sabía hablar y era feliz contemplando las estrellas que su madre, la bruja Sycorax le había mostrado. Próspero irrumpe en la escena y le enseña su idioma, el lenguaje de la tiranía y del odio disfrazado de bondad y falsa retórica, y con él Calibán aprende a maldecir, a odiar.

En *Cables to the Ace*, este personaje, símbolo de la inocencia eclipsada por el lenguaje, se convertirá en un ser trasgresor<sup>23</sup> y se levantará (del mismo modo que lo haría siglos antes en *The Tempest*) en contra de ese mismo lenguaje de la jerarquía impuesta que le

---

<sup>21</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.424.

<sup>22</sup>v. Manuel Angel Conejero, *La Escena, la Palabra, el Sueño: Apunte Shakespeariano*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1983, p.121. En esta obra, el profesor Conejero realiza unos apuntes acerca de una representación de *La Tempestad* que presencié en el Piccolo de Milán. En ellos, sorprende y conmueve su pasión por el personaje de Calibán y su impulso generoso y honesto de rescatarlo de la sombra y el olvido al que le han tenido siempre relegado la falsa bondad de Próspero y Miranda: “No tolero que nadie llame a Calibán ‘schiavo aborrito’ ni puedo aceptar que la representación comience hoy –ahora– con Próspero y Miranda, dejando a Caliban en simple dato al que hay que hacer referencia en flash back (...) Protesto, enérgicamente porque los aplausos son, han sido y serán para Próspero, Ferdinando, y Miranda, y porque nadie soporta la monstruosa belleza que, esta noche, convirtió en protagonista a Caliban. Protesto porque la felicidad del final –sospecho que nadie aquí va a remediar el final feliz esta noche– no es sino una felicidad pactada” (ibíd., p.153). Era Calibán el que gozaba de una idílica felicidad paradisíaca antes de que Próspero se la arrebatase mediante la administración de su lenguaje mortífero. Nadie soporta la autenticidad de Calibán, ni su amor inicial desinteresado por Próspero, ni su pureza genuina. En cambio, todos aprueban la mentira disfrazada de verdad. Manuel. A. Conejero arrebató en este libro a Próspero y Miranda el protagonismo que han tenido siempre, y se pone de parte de la verdad originaria que representa Calibán.

<sup>23</sup>Recordemos que este carácter transgresor de Calibán está ya presente en el intento de violación de Miranda por parte de este personaje en *The Tempest*.

han enseñado y que él nunca llegó a entender. Como en la obra de Shakespeare, su voz postulará el tiempo sin tiempo del origen, aquel lenguaje hoy perdido que no estaba separado de la Vida ni atentaba contra Ella, palabra primordial anterior a la expulsión del Paraíso y al comienzo de la historia.<sup>24</sup>

Rescatando a Calibán del olvido al que le han relegado Próspero y Miranda a través de los años, Merton intenta recuperar el lenguaje de la inocencia imbuido de luz auroral, la palabra edénica anterior a las lenguas babélicas. El poeta concluye en este largo poema con un anhelo de que se derrumben todas las posibles torres de Babel, símbolos todas ellas de los diversos lenguajes tiránicos que han ido surgiendo a lo largo de la historia: “Finally the public sender of this island shuts down its trance. The vacation of princes has come to its end. They all set sail together for the fall of towers.”<sup>25</sup>

Pero si en Shakespeare el texto se nos entrega radiante de ornamento, *Cables...* se nos presenta desnudo de ropajes preciosistas. El modo que elige Merton para caricaturizar lo absurdo e irracional de estos lenguajes es presentarlo tal cual son, pues ellos mismos delatan su falsedad y se vuelven contra su propio sentido. Basta con citar, casi literalmente, largas secciones de periódicos o informes televisivos para ahondar en los abismos de una sociedad enferma:

Children of large nervous furs  
Will grow more pale this morning  
In king populations  
Where today drug leaders  
Will promote an ever increasing traffic  
Of irritant colours (...)

---

<sup>24</sup>En nuestra interpretación de Calibán, diferimos de la opinión de Luke Flaherty sobre este personaje. Este crítico americano subraya el carácter monstruoso de Calibán y le identifica con la tiranía capitalista y tecnológica que ha deshumanizado a las personas y al arte (v. Luke Flaherty, *Mystery and Unity as Anagogical Vision in Thomas Merton's Cables to the Ace: A Critical Explication*, op.cit., p. 34). Tras una lectura detallada del poema en su conjunto y de *The Tempest*, todo parece apuntar que Calibán no representa al poder sino que padece las consecuencias del ejercicio del poder.

<sup>25</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.454.

In New Delhi a fatal sport parade  
Involving long mauves and delicate slanders  
Was apprehended and constrained at three P.M (...)

Today's top announcement is a frozen society  
Publicizing a new sherbet of matrimonial midways  
And free family lore all over the front pages (...)<sup>26</sup>

Lo que se canta en esta dislocación semántica es lo que podría describirse como una parodia absurda de un telediario. Todos los adjetivos que utiliza el poeta pertenecen a un campo semántico de negatividad, confusión, caos, y opresión: “nervous”, “pale”, “irritant”, “fatal”, “frozen”, “apprehended”, “constrained”... Los sustantivos a su vez (“mauves”, “slanders”, “matrimonial midways”, “family lore”) enfatizan la violencia y frivolidad de una cultura, la occidental, subordinada a la superficialidad y la perversión del lenguaje de sus medios de comunicación y producción de noticias. Como ha señalado George Kilcourse, “by punctuating the nonsensical news stories with places and exact hours, (...) Merton compounds the trivialization of words in the culture's sacrosanct newscasts... (he reminds) the readers that the so-called “news” chase measured superficial happenings, while we have neglected and eclipsed the deeper identity and meanings of human life.”<sup>27</sup>

En suma, el símbolo y la metáfora, la capacidad de reflexión crítica acerca de uno mismo y la evidencia misma de la historia son anuladas por el *ethos* del operacionalismo, de una lengua hipnótica constituida por impulsos y mecanismos en la que no hay lugar para la verdad: “there is dishonor in these wires/ you will first hesitate then repeat/ Then sing louder/ To the drivers/ Of ironic mechanisms”. Condenado a repetir un lenguaje alienante que impide participar en una realidad ontológica más profunda, el ser humano pierde la capacidad de tener conciencia auténtica de sí mismo:

---

<sup>26</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp. 427-428.

<sup>27</sup>George Kilcourse, *Ace of Freedoms*, op.cit., pp.156-157.

“you wake and wonder/ whose case history you composed/ as your confessions are filed/ in the dialect/ of bureaux and electrons.”

Merton utiliza la imagen controladora de la electricidad repetidamente a lo largo de *Cables*. Compara esta energía perfectamente organizada y transmitida a través de redes de circuitos con el entramado social de la cultura occidental, conectado con cables metafóricos al mundo de la producción y la técnica. El poeta presenta modelos de corriente eléctrica que van de lo específico a lo global, desde “academies of electric renown” a “the electric village” y “the electric world” y finalmente a “electric universe”. Todo en este cosmos eléctrico –el comercio, la industria, la agricultura, la política, la educación, la metafísica, la religión y todos los diferentes tipos de discurso humano– fluye a través de un entramado eléctrico perfectamente organizado a base de “imitable wires”, “everlasting carbon vines” y “electric walks”.

El totalitarismo tecnológico es, pues, la política que domina la aldea eléctrica global retratada en *Cables*. En el cable 19, incluso los seres humanos aparecen unidos por un cable a un cerebro de rata en un laboratorio y su conducta es modelada y controlada por los mecanismos del placer y del castigo. Un comportamiento behaviourista que aparece magníficamente representado en el hombre de negocios del cable cincuenta, cuyo ser entero está modelado por los placeres del dinero: “Give me a cunning dollar that tells me no lie/ better informed/ truth telling twenties/ and fifties that understand/ I want to carry/ cracking new money/ that knows and loves me/ and is my intimate all looking doctor/ old costil whiteheaded/ family friend.”<sup>28</sup>

En otro escenario behaviourista del cable 52, la manipulación y control que ejercen las sociedades totalitarias sobre el hombre son comparadas con la actividad robótica y perfectamente organizada de las hormigas:<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *The Collected Poems of Thomas Merton*, pp.329-330.

<sup>29</sup>Es curioso notar que, aún siendo un bebé, a Merton siempre le llamaron la atención el ir y venir de las hormigas, a las que se quedaba mirando absorto según nos narra su madre en el diario que escribió acerca de su hijo durante los primeros meses de vida de éste: “when we go out he seems conscious of



Each ant has his appointed task  
One to study strategy  
And one to teach it  
One to cool the frigidaire  
And one to heat it.

Each ant has his appointed round  
In the technical circuit  
All the way to high  
One to make it and the other to break it  
And each has his appointed vector  
In the mathematical takeoff  
In the space-supported dance  
The comedy of orders (...)

Each ant has his appointed strategy to heat  
To fuse and to fire at the enemy.<sup>30</sup>

Hormigas, hombres de negocios, ratas... Todos estas son caricaturas de seres reducidos a cifras por el culto al orden y a la organización, personas deshumanizadas, alienadas, privadas de una conciencia verdadera acerca de sí. Como la mujer del cable cuarenta y tres, a la que el propagandista quiere vender una máscara que oculte lo que realmente es: “let us cool your bitter sweet charm with incense and verse/ praising our own comparison with a rich pigment/ a new glaze of ours to make you the piquant/ awareness of yourself as enriched with our orchid temper/ mated to our lubricant to melt away/ stubborn little worries known as lines/ to restore with magic lanolin our flawless picture of YOU”<sup>31</sup>, exhorta la voz lírica ofreciéndole a la dama una nueva cara, una inexpugnable identidad.

---

everything (...) Sometimes he throws himself on the ground to see the ‘cunning’ little ants” (*Tom’s Book*, Archivos del Thomas Merton Studies Center, Bellarmine College, Louisville, Kentucky).

<sup>30</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp.430-431.

<sup>31</sup>Ibíd., p.424.

Todos estos individuos alienados, a los cuales se les administra la ley del poder, muestran mentes operacionales: es decir, mentes que establecen un objetivo (belleza en este caso, o placer o riqueza) e identifican un medio (cósmetica) para conseguir dicho objetivo. No es extraño, por tanto, que este pensamiento funcional basado en metas o finalidades dé como resultado la formación de sociedades de individuos enemigos unos de otros, en guerra permanente:

I am doubted, therefore I am. Does it mean that if I insist on making everybody doubt me more, I will become more real? It is enough to doubt them back. By this mutual service we make one another complete. A metaphysic of universal suspicion!<sup>32</sup>

Es de notar la clara reacción contra un discurso cartesiano que ha convertido el pensamiento en defensa, en sospecha, en odio: “Love the inevitable! Hate alone is perfectly secure in its reasons. Over the door of Hell is written: ‘Therefore!’”<sup>33</sup> puntualiza Merton en forma de aforismo, aplicando su escepticismo al corazón mismo del racionalismo: el concepto de causa utilizado para justificar cualquier barbarie. Frente al discurso racional dualista, el poeta pretende deconstruir todo sistema de conocimiento preconcebido: “ideas, productions: sand in the eye (...) Science, Politics, Theology: sandstorms”. Influido por la filosofía madhyamika de China y Japón, que subyace tanto a la meditación tibetana como al zen, el monje nos convoca al abandono de toda teoría especulativa o abstracción en favor de una purificación del pensamiento conceptual.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Ibíd., p.400.

<sup>33</sup>Ibíd., p.411.

<sup>34</sup>En su último diario el poeta anota una cita del pensador oriental Khrisna Murti acerca de la filosofía madhyamika: “The essence of the Madhyamika attitude... consists in not allowing oneself to be entangled in views and theories, but just to observe the nature of things without standpoints (...) It is at once freedom and tathata –realization– not of God, in God. Negation and realization become one in the liberation from conceptual ‘answers about’ (...) The Madhyamika method is to deconceptualize the mind and to disturben it of all notions (...) It is the abolition of all restrictions which conceptual patterns necessarily impose” (*The Asian Journal of Thomas Merton*, op.cit., p.137). En *Cables...*, Merton parece estar siguiendo esta misma línea de crítica y negación de todo sistema conceptual, llámese ciencia, filosofía o religión. Recordemos que el mismo Buda quiso permanecer libre de toda teoría y conocer, por

En contra de las formas instituidas del saber, el monje trasciende la lógica de los opuestos (“We assist to the marriage of Heaven and Hell”, escribe inspirado en William Blake”) y da rienda suelta a un pensamiento libre, anterior al sometimiento a una conciencia racionalista calculadora y violenta: “Follow the ways of no man, not even your own. The way that is most yours is no way. For where are you? Unborn! Your way therefore is unborn. Yet you travel. You do not become unborn by stopping a journey you have begun.”<sup>35</sup> Este viaje al origen increado suscita reminiscencias budistas y consiste en un lento proceso de vaciamiento (*kenosis*), metamorfosis (*metanoia*) y desaprendizaje (*conversatio*). Merton toma como referencia las palabras del maestro Zen Dogen que insiste en la necesidad del olvido de uno mismo:

Abandon your body and soul into the abundance of light sent from above and give no thought to enlightenment or illusion. Only sit like a great void of fire. Breathe quietly. Concern yourself with nothing... Be like a completely dead man... Empty of your own will and of your own Ideas.<sup>36</sup>

La negación restituye la senda a pesar del riesgo que a veces conlleva. El poeta decide llevar “the most naked mask” a pesar de que “it is not without risk in a season of frost.”<sup>37</sup> En relación con este proceso de despojo de ideas adquiridas, Merton incluye otra cita en el poema en alusión a Meister Eckhart: “No man can see God except he be blind, or know him except through ignorance, nor understand him except through folly” o “the true word of eternity is spoken only in the spirit of that man who is himself a

---

experiencia, la naturaleza de la forma y el modo en que esta forma surge y se extingue. Rechazó el dogmatismo tanto del idealismo como del materialismo y los sustituyó por una dialéctica crítica.

<sup>35</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.421. Merton emplea en este aforismo el símbolo del camino tan querido de Antonio Machado: “Caminante, son tus huellas/ el camino, y nada más;/ caminante no hay camino, se hace camino al andar./ Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás/ se ve la senda que nunca/se ha de volver a pisar./ Caminante, no hay camino/sino estelas en la mar” (Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p.223).

<sup>36</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.434. Estos versos de Dogen evocan el pensamiento de San Gregorio cuando nos dice: “No one gets so much of God as the man who is thoroughly dead” o el de Bunan Zenji (1603-1676) que en uno de sus poemas escribe: “While alive/ be dead,/ thoroughly dead/ all is good then,/ whatever you may do” (cit. por Merton en *Zen and the Birds of Appetite*, op.cit., p.113.)

<sup>37</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.448.

wilderness”,<sup>38</sup> aunque omite, sin razón aparente, la última parte de la cita “alienated from self and multiplicity.”<sup>39</sup> En efecto, el poeta aprende de Eckhart que Dios habla al corazón humano en la pobreza o “die eigentlichste Armut”, que Dios ama la transparencia y la pureza, y que uno ha de dejarlo todo si realmente anhela gustar el sabor de lo que nos rebasa: “When do we leave all things?” –se pregunta Eckhart. Y responde: “When we leave everything conceivable, everything expressible, everything audible, everything visible, then and then only we give up all things. When in this sense we give up all, we grow aflood with light, passing bright with God.”<sup>40</sup> En *Cables to the Ace*, esta pobreza se convierte también en morada de Dios, espacio de fecundidad creadora y de encuentro con nuestro ser más verdadero en unión contemplativa<sup>41</sup>:

Gelassenheit<sup>42</sup>: “Desert and void. Waste. Emptiness. Total poverty of the Creator: yet from this poverty springs *everything*. The Waste is inexhaustible. Infinite Zero. Everything comes from this desert Nothing. Everything wants to return to it and cannot. For who can return “nowhere”?. But for each of us there is a point of nowhere in the middle of movement, a point of nothingness in the midst of being: the incomparable point, not to be discovered by insight. If you seek it you do not find it. If you stop seeking, it is there. But you must not turn to it. Once you become aware of yourself as seeker, you are lost. But if you are content to be lost you will be found without

---

<sup>38</sup>Ibíd., op.cit., p.453.

<sup>39</sup>Este sermón 28 de Eckhart está a su vez inspirado en Mateo V, 3: “Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos”. El místico renano subraya la necesidad de la pobreza como vía hacia Dios: “a man should be so poor that he is not and has not a place for God to act in. To reserve a place would be to maintain distinctions.” (*Meister Eckhart, A Modern Translation* by Raymond Blakney, NY, Harper Torchbooks, 1941, p.231).

<sup>40</sup>Citado por Merton en *Zen and the Birds of Appetite*, op.cit., p.113.

<sup>41</sup> Merton considera el vacío Zen como “the natural Ground of Being” (Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters*, op. cit., p.242).

<sup>42</sup>Merton titula ese fragmento de *Cables to the Ace* sirviéndose de una palabra alemana utilizada por Martín Heidegger: “Gelassenheit”, que significa en alemán moderno “sosiego”, “tranquilidad”, “serenidad”, “impasibilidad”, “moderación”. Es probable que Heidegger a su vez utilizase este concepto influido por la idea eckhartiana del dejarse llevar, dejar que la vida fluya sin ponerle resistencia (v. Martin Heidegger, *Discourse on Thinking*, New York, Harper & Row, 1966, p.158).

knowing it, precisely because you are lost, for you are, at last,  
nowhere.”<sup>43</sup>

El tema del desierto presente en sus primeras etapas poéticas vuelve a aparecer en estos versos ahora en relación con el vacío que propugna toda la tradición mística del Tao y del Zen, imprescindible a la hora de acercarse y comprender *Cables to the Ace*. Este “point of nothingness in the middle of being” al que el poeta se refiere aquí nos recuerda al “palace of nowhere” de las traducciones que Merton realizó de algunos poemas de Chuang Tzu, como este titulado “Where is Tao?” en el que la nada equivale al sin fin: “Therefore come with me/ To the palace of Nowhere/ Where all the many things are one:/ There at last we might speak/ Of what has no limitation and no end./ Come with me to the land of non-Doing:/ What shall we there say –that Tao/ Is simplicity, stillness,/ Indifference, purity,/ Harmony and ease?...”<sup>44</sup> O este otro poema que Merton traduce como “When knowledge went North”:

To dwell nowhere  
And rest in nothing  
Is the first step toward resting in Tao.  
To start from nowhere  
And follow no road  
Is the first step toward attaining Tao.<sup>45</sup>

Junto a las enseñanzas de Chuang Tzu, la sabiduría del Zen está en el núcleo de la última poesía mertoniana. Merton sabe bien interpretar a D.T. Suzuki cuando dice: “Being poor does not mean ‘becoming poor’; ‘being poor’ means to be from the very beginning not in possession of anything and not giving away what one has. Nothing to

---

<sup>43</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.452.

<sup>44</sup>Ibíd., p.930. Para James Finley, este “palace of nowhere” es la puerta hacia Dios: “It is the Door of God. It is our very self, our true self called by God to perfect union with himself” (J.Finley, *Thomas Merton’s Palace of Nowhere*, Notre Dame, Indiana, Ave María Press, 1978, p.151). El mismo Merton describe este “point of nothingness and absolute poverty” como “a point of pure truth, the pure glory of God in us, .... His name written in us, as our poverty, as our indigence, as our dependence, as our sonship” (Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op.cit., p.158).

<sup>45</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.927.

gain, nothing to lose; nothing to give, nothing to take; to be just so, and yet to be rich in inexhaustible possibilities (...) To be absolutely nothing is to be everything.”<sup>46</sup> Del mismo modo, para el monje de Getsemaní la nada es fuente o manantial inagotable de riqueza: “from that poverty springs everything. Everything comes from this desert nothingness.”<sup>47</sup>

Como Chuang Tzu, Suzuki o Eckhart, en estos versos de “Gelassenheit” Merton se afirma en el silencio sagrado, en ese “point vierge”, espacio de la verdad y la inocencia, desde donde emerge la vida en su impensable infinitud de posibilidades. Es ese “point of nowhere” lo que T. S. Eliot denominó “el punto inmóvil del mundo giratorio”<sup>48</sup>, lo que las filosofías no teístas refieren como “hipotético Centro Único” y aquello a lo que los budistas llaman “vacío”.<sup>49</sup> Sin embargo, Merton como poeta cristiano, en esta vacuidad encuentra la plenitud de Cristo. Así lo ha señalado Lawrence Cunningham: “For Merton, Christ is discovered in the Void/Plenum and accompanies one in the pilgrimage to that discovery... He looked into the Void/Plenum and found simplicity and quiet in the presence of Christ...”<sup>50</sup> En el vacío uno encuentra su auténtico ser en Cristo, siempre y cuando uno deje de buscar con propósito, y se entregue por completo a la acción de Dios: “if you are content to be lost you will be found without knowing it, precisely because you are lost...”<sup>51</sup> En este abandonarse de uno, en este perderse al que alude Merton en *Cables to the Ace*, la conciencia del yo como sujeto separado desaparece, se diluye, se extasia y se torna conciencia pura o conciencia de Cristo,

---

<sup>46</sup>Cit. por Thomas Merton en *Zen and the Birds of Appetite*, op.cit., p.109.

<sup>47</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.452.

<sup>48</sup>v. p. 164 de esta tesis.

<sup>49</sup> v. Thomas Merton, *Zen and the Birds of Appetite*, op. cit., p.24.

<sup>50</sup>Cit. por Robert. E. Doud, “Emptiness as Transparency in the late poetry of Thomas Merton”, art.cit., p.263. El lector no debe confundir el vacío budista con el nihilismo existencialista. Este vacío se asemeja a un cielo completamente despejado, cobijo y matriz de todo cuanto existe a pesar de no ver en él nube alguna. Agua tan limpia que es pura transparencia hasta el punto de que en ella no distinguimos nada ni percibimos la menor turbulencia, y, sin embargo, por eso mismo, la reconocemos como fuente de vida.

<sup>51</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.452.

verdadera sabiduría que nos libera del conocimiento o “scientia”<sup>52</sup> y nos devuelve al Jardín del Edén en el que el hombre era uno con Dios y gozaba de la creación antes de la expulsión: “slowly slowly/ comes Christ through the garden/ speaking to the sacred trees/ their branches bear his light/ without harm/ slowly, slowly/ comes Christ through the ruins/ seeking the lost disciple”, oímos en otro cable.<sup>53</sup> Esta nueva unidad en Cristo será el eje de un nuevo verbo transido, urdido, devenido, el inicio de otra aventura epistemológica de extraordinaria hondura, *The Geography of Lograire*, su última composición poético-profética.

---

<sup>52</sup>La distinción entre verdadera sabiduría y “scientia” es una preocupación ya presente en toda la teología patristica, en San Agustín y en los escritos de los Padres Griegos. Tanto Merton como D.T.Suzuki relacionan la primera con la inocencia o saber previo al discernimiento entre bien y mal: “‘Innocence’ is to be taken as the state of mind in which inhabitants of the Garden of Eden used to live around the tree of life, with eyes not opened, all naked, not ashamed, with no knowledge of good and evil; whereas ‘knowledge’ refers to everything opposite of ‘Innocence’, especially a pair of discriminating eyes widely opened to good and evil.” (D.T.Suzuki, “Knowledge and Innocence”, en Thomas Merton, *Zen and the Birds of Appetite*, op.cit., p.104). Comparando la sabiduría del budismo con la tradición cristiana de los Padres del Desierto, el maestro oriental establece paralelismos entre la Inocencia o pureza de corazón cristianas y la vacuidad budista, entre el conocimiento o discriminación moral y metafísica y la ignorancia que oscurece la luz original del vacío. Suzuki contempla en el hombre Zen que busca superar el dualismo una aspiración similar a la de los monjes egipcios: “he wants to have the heart thoroughly cleansed of all impurities issuing from ‘knowledge’ which we acquired by eating the fruit of the forbidden tree” (Ibíd. p.104). Y Merton sugiere en *Cables* un ejercicio similar: reconquistar el paraíso mediante la recuperación de la pureza o vacuidad que implica la unión con la luz divina, considerada como pobreza absoluta que enriquece y transforma nuestro ser en su propia inocencia.

<sup>53</sup>*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.449.

### 3.3.2. THE GEOGRAPHY OF LOGRAIRE (1968)<sup>54</sup>

Escrito entre 1967 y 1968, *The Geography of Lograire* es una especie de mosaico romano, una combinación de fragmentos, una “meditación surrealista” como el propio Merton ha venido a llamar, que evoca, tanto en su sintaxis como en la ininteligibilidad semántica de su “stream of consciousness”, al *Finnegans’Wake* joyceano o a algunas de las novelas de Virginia Woolf, y que enfatizan la filiación de Merton con otros poetas vanguardistas.

Paradójicamente, en esta composición –amalgama indefinible de caminos– coexisten algunas de las características temáticas y formales de las epopeyas griegas, castellanas, inglesas o alemanas.<sup>55</sup> Al igual que éstas, se divide en cantos titulados bajo los nombres

---

<sup>54</sup>De este largo poema, se conservan en el Centro de Estudios Thomas Merton de Bellarmine College grabaciones que Merton recitó en voz alta. Como ha quedado expresado en una carta del monje a su amigo W. H. Ferry (vicepresidente del Centro de Instituciones Democráticas de Santa Bárbara) con fecha del 27 de Septiembre de 1967, parece que el poeta quería asegurarse de que este material no se perdiese y pudiera ser transcrito y publicado en caso de que él no pudiese concluir una obra por cualquier motivo ajeno a su voluntad (v. Thomas Merton, *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concerns*, op.cit., p.235). No obstante, antes de iniciar su viaje a Asia, pudo enviar a su editor James Laughlin un primer borrador de la obra que describe como “the first opening up of a dream...which could stand by itself” (Thomas Merton, *The Geography of Lograire*, New York, New Directions, 1969, p.1. A esta edición pertenecen las citas que aparecen de este largo poema en las páginas subsiguientes).

<sup>55</sup>Recordemos, entre otras, *La Odisea* o *La Iliada* de Homero, *El Cantar del Mío Cid*, el antiquísimo *Beowulf*, el *Paradise Lost* de Milton, *La Peregrinación de Childe Harold* de Lord Byron o las *Nibelungen-Lied*. Casi todos estos poemas épicos eran narraciones en verso de los hechos y acciones de personajes pertenecientes al mito o la leyenda heroica, si bien algunas, como es el caso de *La Peregrinación de Childe Harold*, presentan elementos autobiográficos, y otras surgieron de pueblos en busca de su lengua y su cultura (*Gran Enciclopedia Durvan*, Bilbao, S.A. de Ediciones, 1983, p.349). En *The Geography of Lograire* se narran también hazañas, muchas de ellas antiheroicas (como la conquista española de México o la exploración del Ártico), en las que la violencia y sus diferentes manifestaciones (guerra, conquista, empresa, venganza, traición) constituye la urdimbre de su relato, siendo sus personajes verdaderos antagonistas. El carácter épico de este poema ha sido estudiado por Walter Sutton en “Thomas Merton and the American Epic Tradition: The Last Poems”, *Contemporary Literature* 14, No.1, Winter 1973, pp. 49-57 y por James York Glimm en “Thomas Merton’s Last Poem: *The Geography of Lograire*”, *Renascence* 26, Winter 1974, pp. 95-104. Este último ha relacionado *The Geography* con los intentos que escritores americanos como Crane, Pound o William Carlos Williams han llevado a cabo para crear una épica moderna americana: “Like Crane’s *The Bridge*, it is structured on a compass motif, ranging from South to North, East to West, through past and present, mixing history with personal experience. Like Pound’s *Cantos*, *Lograire* employs fantastic erudition, and incorporates many sources through quotations and editing (...) As in Williams’ *Patterson*, the reader must make the connections, must see and follow the broad implied themes which sustain and unify the wirling, shifting flow of the long poem” (James Y.Glimm, “Thomas Merton’s Last Poem: *The Geography of Lograire*”, art.cit., p.95).



de los puntos cardinales: “South”, “North”, “East” y “West”.<sup>56</sup> Dentro de cada uno de ellos existen fragmentos o reflexiones que gozan de una relativa autonomía entre sí, pero que giran en torno a un mismo núcleo temático.<sup>57</sup> No obstante, a diferencia de la épica tradicional, la gramática de este poema se caracteriza por una sintaxis dislocada que rompe toda convención lingüística y es reflejo del mundo fragmentario, confuso y sin sentido del que Merton es testigo.<sup>58</sup> Tampoco encontramos una métrica convencional: ni el hexámetro de los poemas homéricos, ni el terceto dantesco ni la “octava rima” impuesta por Ariosto como forma fija del poema heroico renacentista. Por el contrario, hay una ausencia deliberada de métrica y de rima. Más aún, *The Geography* renuncia a lo sublime como categoría estética y no usa una lengua arcaizante: las frases no son rituales, ni los giros solemnes o hieratizados.

Sorprende en esta composición, de la que veremos algunos ejemplos, la inmensa riqueza de imágenes, de metáforas poco convencionales, incluso de lenguas. Palabras inglesas, alemanas (“gross”, “Stimmung”, “Strand”, etc...) españolas (“vale!”, “dispersados”, “mundo”, “cantan”...), francesas (“batteau”, “merveilles”, “l’imagination hereuse”...) e

---

<sup>56</sup>El canto es la unidad de fragmentación más propia de las poesías épicas que nacieron para ser recitadas o cantadas. Los filólogos alejandrinos dividieron los poemas homéricos en 24 cantos, de acuerdo con las veinticuatro letras del alfabeto griego, y esta disposición reaparece en algunos poemas cultos del Renacimiento y del Barroco. En doce Cantos distribuyó Virgilio su Eneida; diez tiene *La Farsalia* de Lucano; cuarenta y seis el *Orlando Furioso* (v. *Gran Enciclopedia Rialp*, Vol. VIII, Madrid, Ediciones Rialp, 1984, p.676). La división de *The Geography of Lograire* en cuatro cantos recuerda también la estructura del mandala, pintura diagramática usada como apoyo para la meditación o el ritual en el budismo tibetano. El mandala está compuesto por un cuadrado que se inserta en uno o varios círculos concéntricos y representa tanto el universo externo (macrocosmos) como el paisaje interior del ser humano (microcosmos). Es una especie de mapa cósmico y espiritual caracterizado por una simetría, por los puntos cardinales y por un centro. En este sentido, comparte similitudes con *The Geography of Lograire*, poema en el que se aprecian, como veremos, dos movimientos: uno hacia fuera y otro hacia dentro (v. Virginia F. Randall, “The Mandala as Structure in Thomas Merton’s *The Geography of Lograire*”, *Notre Dame English Journal* 11, No.1, p.1).

<sup>57</sup>En otra de sus cartas a su mencionado amigo, con fecha del 16 de Junio de 1968, Merton insiste en este carácter unitario del poema: “First draft of Lograire is going to be typed up shipshape. Still much to do but now there is a strong unit, book-length” (Thomas Merton, *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concerns*, op.cit., p.239).

<sup>58</sup>Como ha señalado Charan Behara, “with its fragmented form, disjointed syntax, múltiple allusions and combination of sense and apparent nonsense, the poem seeks to convey the poet’s own sense of the confusion, the violence and the alienation of modern humans” (Guru Charan Behara, “Thomas Merton’s *The Geography of Lograire*: A Poem of Psychotherapy, *The Merton Seasonal*, Vol.19, No.2, Spring 1994, p.14).

incluso lenguas pidgin<sup>59</sup> viven en perpetua interpenetración como si se tratase de una sinfonía políglota. Todas ellas conforman un peculiar texto poético opaco y en muchas ocasiones hermético, que impone a la manera del Tao, una lectura sentida y no racionalizada. Cabría incluso sugerir que se trata de la “noche oscura” de la poesía mertoniana, una tiniebla o laberinto de significados, crítica e ironía de cuyo centro más oculto emerge esplendente la palabra creadora, el logos original. Además, parece como si el autor hubiese perdido el control sobre su estilo que desde ahora se va a desarrollar con independencia de un centro de voluntad individual.<sup>60</sup>

Anthony Padovano se refiere a esta obra, calificándola de “simply astonishing, the language stunning, the imagery innovative and probing” y contempla en esta larga composición “the history of a human family tragically torn asunder but pathetically persistent in its dream for harmony.”<sup>61</sup> En efecto, centrándonos ahora en la temática de *The Geography*, cabría sugerir que este poema presenta el mismo mundo escindido y enfrentado que veíamos en *Cables* y expresa una preocupación político-social que es la constante de sus últimas obras en prosa.<sup>62</sup> En estos versos, el poeta continúa su labor interminable de crítica, esta vez todavía más incisiva si cabe, de la violencia, la

---

<sup>59</sup>En el canto “East” un aborigen de Melanesia se expresa en lengua pidgin. Su discurso participa de algunas de las características de estas lenguas como la omisión de sujetos, el uso erróneo de la negación (carencia de auxiliares para su formación), adaptaciones de la pronunciación y la ortografía a la lengua nativa, etc. (v. “Cargo Catechism” en *The Geography of Lograire*, op.cit., p. 102).

<sup>60</sup>Recordemos a Pere Gimferrer cuando nos advierte que “la verdadera biografía de un escritor es la historia de la evolución de la vida autónoma de las palabras en su obra” y que “ello resulta particularmente cierto para quienes escriben en verso” (Pere Gimferrer, Prólogo a *El Cuento de Invierno y La Tempestad*, Barcelona, Planeta, 1999). El uso del lenguaje en el último poema que Merton escribió refleja en efecto esa transformación interior del autor que ha logrado una disolución del ego a favor de una Poesía que no es propiedad de nadie.

<sup>61</sup>Anthony Padovano, *The Human Journey, Thomas Merton: Symbol of a Century*, Garden City, New York, Image Books, 1984, p.136.

<sup>62</sup>La gran mayoría de los ensayos de su obra *Raids on the Unspeakable* (1964) muestran una rebelión del autor contra los prejuicios raciales, el nacionalsocialismo y los diferentes totalitarismos en general, o el uso inadecuado de los medios de comunicación de masas. Como ha señalado Walter Sutton, Merton considera que toda transformación interna de la conciencia y del ser humano ha de iniciarse en el escenario social en el que éste se desenvuelve, es decir, ha de tener en cuenta el aquí y ahora de sus circunstancias: “Merton rejects any solution to the problem of values that is not grounded in the existential confrontation and suffering of social reality (...) the place in which men and women must work out (or fail to work out) their social as well as their personal salvation” (Walter Sutton, “Thomas Merton and the American Epic Tradition: The Last Poems”, art.cit., pp.56-57).

intolerancia y la alienación de la cultura occidental. Para James Glimm, mediante la narración de diversos hechos históricos (en los que el afán de conquista y dominio, la omnipotencia y superioridad del hombre blanco han provocado el trágico sometimiento y exterminación de razas y culturas), la imaginación se detiene para que irruman las sombras destructoras de nuestro propio mito: “In *The Geography of Lograire* Merton uses his outsider’s perspective to analyze and attack the cancer within the Western myth. He gained aesthetic-moral distance on Western consciousness by immersing himself in what he called the “myth-dreams” of other cultures (...) His strategy in Lograire is to let the Sioux, Mayans and Melanesians describe the coming of the white man in their own terms.”<sup>63</sup>

Veamos una síntesis global de los cuatro cantos. En el canto “South”, Merton se sirve de la llamada “narración enmarcada” que consiste en sustituir al narrador externo, es decir, “el poeta” por otro interno. Basándose en material extraído principalmente de *The Book of Chilam Balam of Chumayel*,<sup>64</sup> presta la voz narrativa a los nativos mayas de Yucatán<sup>65</sup> para que el lector se percate de la barbarie y el padecimiento que, desde una mirada o perspectiva distinta a la occidental, ha provocado nuestra civilización: “Ay entristezcámonos porque llegaron!”, “Mucho y Completo adulterio será la ocupación de

---

<sup>63</sup>James York Glimm, “Thomas Merton’s Last Poem: *The Geography of Lograire*”, p.95. En una carta a W.H. Ferry del 24 de Septiembre de 1967 Merton describe *The Geography* como “una summa de antropología nada convencional” (Thomas Merton, *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concerns*, op.cit., p.235).

<sup>64</sup>El Libro de Chilam Balam es una Génesis o relato de la creación del mundo, vasto cuadrado limitado en los cuatro ángulos por las piedras Acantún y sostenido por los cuatro dioses Bacab. Este texto sagrado jeroglífico escrito por el líder religioso Chilam Balam fue condenado a la hoguera por decisión de evangelizadores cristianos. Junto con otros menos conocidos (los de Tiximin, Ixil, Kaua, Calkini, Tusik, Oxkutzcab, Nah, Teabo, Tekax) fue reconstruido por los últimos Sacerdotes mayas sobre las hojas de papel del árbol copo, en un esfuerzo para recordar su pasado fabuloso, esa larga errancia que antecedió a la fundación del imperio. Una generación tras otra los escribas anónimos copiaron esta escritura profética, de carácter épico y lengua misteriosa y difícil. Utilizaron para ello el alfabeto que los monjes españoles habían inventado para su lengua y mezclaron antiguos mitos mayas con temas cristianos tomados del Antiguo y Nuevo Testamento (v. J.M.Le Clézio, “Las Profecías de Chilam Balam”, *Revista Vuelta* N°34, vol.3, Septiembre de 1979, pp.7-8).

<sup>65</sup>Merton se interesó particularmente por los indios mexicanos. En una carta a Helen Wolf, editora de Pantheon Books, del 2 de Noviembre de 1967 se despide de ella diciéndola: “Do keep me in mind, please, if you publish anything in this field or anything about Indians, especially Mexican. I am not only “reporting” on such material but using it in a long poem (*The Geography of Lograire*) which is growing and evolving all the time. Perhaps an apocalypse for our age!!” (*The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, op.cit., p.108).

todos!”, o “Llegaron los hombres del Oriente los que trajeron el dolor.”<sup>66</sup> En una larga estrofa de gran fuerza expresiva, los aborígenes describen minuciosamente la agonía de este pueblo ante la llegada de los conquistadores españoles que quisieron evangelizar e imponer a la fuerza el cristianismo a costa de anular las religiones de los indígenas a las que consideran inferiores, idolátricas o demoniacas e impregnadas de superstición:

Redneck captains with whips  
Fire in their fingers  
Worse than Itzaes<sup>67</sup>  
Friars behind every rock every tree  
Doing business  
Bargaining for our souls  
Book burners and hangmen  
Sling the high rope  
They stretch the necks  
Lift the heads  
Of priest and noble<sup>68</sup>  
Our calendar is lost (...)<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.35. En español en el original.

<sup>67</sup>El pueblo itzá, de origen maya, conquistó la península de Yucatán en el Siglo V. Reinó en su capital, Chichen Itzá, durante el primer imperio, bajo el mando del dios Kukulkán e impuso su dominio sobre la cultura, la política y la religión maya hasta el S.X, momento en que aparece el imperio de los xiú, de origen tolteca y la fundación de la Alianza entre las tres ciudades santas: Chichen Itzá, Uxmal, Mayapán. Los itzaes fueron expulsados finalmente de Yucatán en el siglo XIII y volvieron a su lugar de origen, la selva de Petén en Guatemala. Fue el último pueblo maya que resistió a los españoles, hasta que se rindieron a Martín de Ursúa (v. J.M.Le Clézio, “Las Profecías de Chilam Balam”, art.cit., p.9).

<sup>68</sup>Los sacerdotes mayas tenían la condición de “noble linaje”. Eran los hombres llegados de Zuyua, el lugar mítico de donde había salido el pueblo maya. El nombre Zuyua, que viene tal vez de la raíz *zuhuy* (original, virgen), evoca el Zuiven, el paraíso de la mitología azteca. Sólo ellos podían comprender el lenguaje alusivo y adivinatorio en el que se expresaban los oráculos de los dioses. Para ser elegidos como jefes Halach Uinic (Verdaderos Hombres) debían pasar un interrogatorio en lengua de Zuyua sobre temas como la astronomía, la religión, o el conocimiento de los jeroglíficos (v. J. M. Le Clézio, “Las Profecías de Chilam Balam”, art. cit., pp.8-10).

<sup>69</sup> Para los mayas, un pueblo acostumbrado a observar el recorrido regular del sol a lo largo del día sobre la meseta de Petén, la mayor urgencia fue comprender el tiempo, las leyes del cielo. Es así que crearon uno de los calendarios más precisos que jamás se hayan inventado mediante la observación del curso del Sol, la Luna y Venus. Cada mes, considerado no como una abstracción sino como un ser viviente real, comprendía veinte días con sus respectivos nombres y dieciocho meses formaban el año. Su concepción del tiempo no era líneal : para ellos no había pasado ni futuro sino una sucesión de ciclos,

The world is once again  
Controlled by devils.

Se trata de cuestionar la validez del mito católico<sup>70</sup> mediante la alusión a la quema bárbara e insensata que en 1520 llevó a cabo el obispo Landa<sup>71</sup> de muchos de los escritos sagrados de los sacerdotes-astrónomos del Sol con la pretensión de acabar así con las últimas resistencias de este pueblo celeste y arruinar toda su cosmovisión, su arte, su vivir, y su veneración del tiempo. Entre estas obras es posible que se encontrasen los libros proféticos de Ah Xupan Nauat, Ah Kauil Chel, o Chilam Balam que anunciaban un cambio para el pueblo maya que supuestamente les liberaría de la situación crítica en la que las rivalidades entre las tribus, la amenaza del imperio azteca, y la decadencia de la religión les había sumido. Merton cita textualmente del libro de Chilam Balam algunas de estas profecías que anunciaban el gran giro que debía producirse en los siglos venideros:

“You shall feed them (said the prophecy), you shall wear their clothing you shall use their hats and you shall talk their language. But their sentences shall speak division.”<sup>72</sup>

Y así se cumplió la orden de su destino. Los conquistadores españoles, o “extranjeros de la tierra” trajeron una nueva palabra, muy alejada del Verbo mágico que salía de la misma boca del Dios Hahal Ku y que el pueblo maya, a través del oráculo de Chilam, veneraba como verdaderamente y sagrado. El lenguaje de los usurpadores sustituyó esta

---

unos movimientos circulares de los cuerpos celestes que traían repetidamente las mismas fechas, los mismos dioses poderosos que reinaban sobre su imperio (Ibíd., pp.4-5).

<sup>70</sup>Merton observa incoherencias en un Catolicismo que predica la hermandad y, no obstante, no duda en exterminar sin escrúpulos a gentes de otras culturas: “What about our Catholic myth-dream? Isn't it clear only in theory and ambivalent in practice? There are undoubtedly some strange and complex elements in a dream that justifies killing out of love” (Thomas Merton, “Cargo Cults of the South Pacific”, *Love and Living*, op.cit., p. 76).

<sup>71</sup>Obispo Diego de Landa (1524-1579). Merton utilizó para componer esta parte del poema el libro de este religioso titulado *Relación de las cosas de Yucatán*, México D.F., Editorial Pedro Robredo, 1938. También es posible que utilizase la traducción de A. M. Toser, *Papers of the Peabody Museum*, Volume XVIII, Cambridge, 1941.

<sup>72</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.35.

palabra sobrehumana que estaba acorde con los ritmos del universo y les privó de toda una tradición milenaria y una sabiduría que los unía con el cielo y el verbo de los dioses (dueños absolutos de su existencia), sumiéndolos en una absoluta desolación:

With brimming tears  
We mourn our lost writings  
The burned books  
The flaming harvests  
Holy maize destroyed  
Teachings of heaven and earth destroyed<sup>73</sup>

En definitiva, todo el canto “South” refleja un mundo quebrado, un escenario de masacres, en donde la hermandad ha sido violada por conflictos culturales, raciales y religiosos. Merton concluye su reflexión con unos versos en los que sólo se escucha un grito de muerte a lo largo de toda la geografía de Lograire:

The year fifteen hundred and forty one of the Dzules  
1541-day 5 Ik 2 Chen.<sup>74</sup>  
A high-frequency blower that delivers a banshee howl<sup>75</sup>  
beyond the tolerance of human ears.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup>Ibíd., p.36.

<sup>74</sup>El Libro de Chilam Balam revela que 1541 fue el año en que los españoles se asentaron en Mérida y libraron una sangrienta batalla contra las tropas de los mayas. En ese mismo día se impuso el cristianismo en esta zona al mismo tiempo que se adoptaba el calendario gregoriano: 20 de Agosto de 1945 (quinto día del mes Ik en el calendario solar maya). Comienza así un período de sometimiento y esclavitud para los pueblos mayas del que nunca se repondrían, que se inicia, irónicamente el día de la festividad de San Bernardo, uno de los santos más ilustres de la orden cisterciense a la que Merton pertenecía (v. Virginia Randall, “Contrapuntal Irony and Theme in Thomas Merton’s *The Geography of Lograire*”, art.cit., p.196).

<sup>75</sup>Según la tradición celta el aullido del “banshee” o espíritu anuncia una muerte próxima. Banshee (Irish Gaelic *bean sídhe*, “woman of the fairies”): “an imaginary female being, supposed by some of the peasantry in Ireland and the Scottish Highlands to wail or shriek near a house when one of its inhabitants is about to die” (*The American Heritage Illustrated Encyclopedic Dictionary*, Boston, Houghton Mifflin Company, p.143, y *Enciclopedia Americana*, Vol.3, New York, Americana Corporation, 1965, p.213).

<sup>76</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.38.

En el canto “North”, Merton investiga y descubre algunos de los desastres que exploradores europeos causaron sobre paisajes y tierras vírgenes. La sección “Kane Relief Expedition”, inspirada en los diarios del Dr. James Laws, se desarrolla en las inmaculadas zonas árticas del globo y relata el viaje que realizó Elisha Kent Kane en 1950 hacia estas tierras en búsqueda del desaparecido explorador británico Sir John Franklin.<sup>77</sup> Según James Glimm ha aventurado, Merton presenta a Kane como el máximo exponente del hombre occidental alejado de su verdad interior y abocado constantemente a fatales y despiadadas conquistas de territorios amorosamente habitados.<sup>78</sup>

Con esta afiliación se configura la expedición en su recorrido por Melville Bay, Cape York, Cape Alexander, Haterton and Etah, Possession Bay y Pond’s Bay, descubriéndose auténticos paraísos terrenales todavía apenas poblados:

Quiet mountains green and  
Silver Edens  
Walls of an  
empty country (...)<sup>79</sup>

Son constantes las alusiones a esquimales, glaciares, ballenas, kayaks, y mágicos icebergs que son comparados con iglesias, damas en actitud orante o montañas como diamantes iluminados por los rayos lunares: “one iceberg on our port bow/ resembled a

---

<sup>77</sup>Elisha Kent Kane (Philadelphia 1920, Habana 1857) fue un explorador americano del Ártico. Licenciado en Medicina por la Universidad de Pennsylvania, se convirtió en el médico oficial de la misión americana en China. Viajó por toda Europa, India y Egipto. En 1950 pasó a ser capitán de la 1ª expedición Grinnel que salió a rescatar al marino británico Sir John Franklin, el cual llevaba perdido en el Ártico desde 1945 cuando intentaba descubrir el paso del Noroeste. En 1953 emprendió una segunda expedición que, atravesando Baffin’s Bay y Smith Sound, alcanzó una latitud 78°43’N. Pero su barco quedó congelado durante veinte meses y tuvo que ser finalmente abandonado. La expedición salió entonces en pequeñas barcas con el propósito de llegar hasta los asentamientos daneses de Groenlandia (v. *Enciclopedia Americana*, Vol.3, op.cit., p.291 y *Nueva Enciclopedia Larousse*, Vol.4, Barcelona, Planeta, p.4142).

<sup>78</sup>v. James York Glimm, “Thomas Merton’s Last Poem: *The Geography of Lograire*”, art.cit., p.99.

<sup>79</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.69.

lady dressed in white/before her shrine”.<sup>80</sup> Sin embargo, estos escenarios idílicos y de gran belleza son violados por la agresividad y violencia de Kane (que curiosamente en inglés significa “Caín”) y su comparsa, que violan las vidas de miles de aves inocentes:

We entered a cave at the foot of the cliff and found it  
filled with young loons and gulls.  
So we shot 500 weighing 1172.<sup>81</sup>

En el canto “East” Merton prosigue en su ardiente acusación a la turbamulta de colonizadores occidentales, esta vez actuando en las islas melanesias del Pacífico Sur: Papua, Soho y Nueva Guinea. Después de la Segunda Guerra Mundial, parte de la población indígena de estas islas, los llamados Kanakas, fueron ahorcados y otros se vieron obligados a adoptar la religión cristiana, si bien ofrecieron resistencia: “Ein undankbares, schweres Missionfeld”<sup>82</sup>, expresa uno de los evangelizadores alemanes. Estos aborígenes se convirtieron en los desposeídos del lugar y fueron humillados y considerados como bárbaros: “My feelings towards them: exterminate the brutes”, expresa el antropólogo Malinowski en el poema.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup>Ibíd., p.69.

<sup>81</sup>Ibíd., p.77.

<sup>82</sup>Ibíd., p.94.

<sup>83</sup>Ibíd., p.95. Bronislaw Malinowski: antropólogo y etnólogo británico de origen polaco (Cracovia 1884 - New Haven, 1942). Profesor de antropología en la London School of Economics y en la Universidad de Yale. Realizó importantes estudios sobre la relación entre cultura y personalidad de los indígenas de las islas Trobriand (Papúa y Nueva Guinea) entre 1939 y 1943. Sus trabajos han dado lugar a una renovación del estudio de la antropología social y cultural, y su método de observación y análisis ha servido de base para el desarrollo del funcionalismo. Obras principales: *La familia entre los indígenas australianos (1913)*, *Sexo y represión en la sociedad salvaje (1926)*, *Magia, ciencia y religión (1948)*, *Estudios de Psicología primitiva: el complejo de Edipo (1949)* entre otros (v. *Nueva Enciclopedia Larousse*, Vol 4., op.cit., p.6114). Merton leyó el diario íntimo de Malinowski durante su primer viaje a nueva Guinea (*A Diary in the Strict Sense of the Term*, Harcourt, Brace & World, 1967) y se basó en él para escribir algunos de los versos del canto “East” que ponen de manifiesto el choque cultural y los trastornos psíquicos y emocionales que este antropólogo sufrió al llegar a una sociedad tan distinta a la suya. De este modo, el poeta desea que el lector se percate de la agonía que deben padecer otras gentes cuando se les intenta desarraigar de su cultura para que absorban otra a la fuerza.



Muchas de ellos, movidos por un sentimiento de inferioridad y de culpa, intentaron imitar y adquirir los bienes materiales de sus conquistadores y conseguir ser como los hombres blancos. Así, con el propósito de gozar de los mismos privilegios e integrarse en la que Walter Sutton ha llamado “cultura de la mercancía”<sup>84</sup>, las tribus de los Kanakas desarrollaron los llamados “Cultos Cargo”<sup>85</sup> en los que invocan a sus divinidades de la Naturaleza para que les regalen las riquezas y provisiones que veían llegar por barco y avión para los invasores europeos. Su esquema de pensamiento les llevaba a creer que esa posesión les proporcionaría una identidad tan respetable como la de ellos:

Ghost wind come O Brother (...)  
Shell me the shivering  
For a little piece of Whiteman Times  
To roll my cigarette (...)  
Give me a ticket to the happy dark  
Trade me a houseful of rifles  
For a new white skin.

---

<sup>84</sup>Walter Sutton, “Thomas Merton and the American Epic Tradition: The Last Poems”, art.cit., p.54.

<sup>85</sup>v. *The American Heritage Illustrated Encyclopedic Dictionary*, op.cit., p.273. Merton se interesó particularmente por estos cultos. En su biblioteca personal, encontramos tres títulos sobre estos ritos melanésicos: Kenelm.O.L. Burridge, *Mambu, A Melanesian Millenium*, London, Methuen &Co., Ltd.,1960; Peter Lawrence, *Road Belong Cargo, A Study of the Cargo Movement in the Southern Madang District, New Guinea*, Manchester, Melbourne University Press & Manchester University Press, 1964; y Peter Worsley, *The Trumpet Shall Sound: A Study of “Cargo”Cults in Melanesia*, 2<sup>nd</sup> ed., New York, MacGibbon & Kee, London & Schocken Books, 1968. En una de sus cartas a Naomi Burton Stone del 27 de Febrero de 1968, el poeta considera estas creaciones de los nativos Kanakas no sólo como un medio de obtener los productos que se les negaban sino como una manera de restablecer su identidad y su lugar en el mundo: “... a way of spelling out their conception of injustice, their sense that basic human relationships are being ignored, and their hope of restoring the right orders of things” (*The Geography of Lograire*, op.cit., p.149). Merton contempla el auténtico origen de estos cultos en un anhelo de los nativos Kanakas de vivir en una igualdad moral y una reciprocidad que les hiciese sentirse verdaderamente hermanos de los hombres blancos. Además no encuentra gran disparidad entre estos ritos melanésicos y el mito occidental de una sociedad de consumo que reafirma su ser en el tener: “Is there really much difference, though, between cargo and the coming of the good life promised in our fabulous modern consumer advertising?” (Thomas Merton, “Cargo Cults of the South Pacific” en *Love and Living*, op.cit., p.73).

Con la colonización, estas tribus perdieron toda su dignidad humana y comenzaron a pensar que su pobreza se debía a que tanto su visión de la realidad como sus acciones eran erróneas, pues les habían sumido en ese estado de escasez en el que se encontraban.<sup>86</sup> Mediante la creación de estos cultos, los nativos aliviaban su malestar y remordimiento a la vez que rezaban e intentaban obtener el favor del Dios “Big Belong” al que imploran:

O Father...  
You are sorry for us Kanakas.  
You can help us we have nothing no planes  
No jeeps no sheep not even hammers not even pants.

También ellos esperaban que el adviento de Cristo les proporcionase el cargo que sus ancestros, bajo las órdenes del Dios Católico, les enviaban y que los blancos les arrebataban:

Jesus Christ is now in Sidney waiting to deliver Cargo to natives without the intervention of white men. He has a steamer and it is all loaded. But he does not yet have the proper clothing. Jesus Christ is waiting in a hotel room for someone to bring him a suit. (...) Families are arrested and put in jail because they have arranged bouquets of flowers for the coming of Jesus with the Cargo.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup>Según uno de los mitos de los Kanakas, inspirado en el Génesis y la narración del diluvio universal que estos nativos conocían a raíz de las enseñanzas de los misioneros cristianos, el Dios Anut castigó a Ham (un ancestro de la población negra) por ver desnudo a su padre Noah y le privó de todos los productos manufacturados, que pasaron únicamente a manos de Shem y Japheth, los hombres blancos. De este modo se explicaban estas tribus su precaria situación: “Son Ham belongs Noah watches and laughs when old boy takes off his pants. For this Ham is deprived of cargo, canned meta, razor blades etc and sent to New Guinea to be a black man. Shem and Japheth remain white, Keep the Cargo and remain in Sidney” (*The Geography of Lograire*, op.cit., p.102-103).

<sup>87</sup>Ibíd., p.104. Merton hace alusión en este verso al movimiento Yali, un culto cargo que emergió en Nueva Guinea a mediados del S.XX basado en la creencia de que los centros de flores que los hombres blancos tenían de adorno en sus mesas tenían un significado simbólico y atraían la llegada de mercancías. Es así que los nativos de estas tierras decoraron no sólo sus casas sino también pueblos enteros con flores, lo que despertó sospechas y recelos en los colonizadores que consideraron este rito como una amenaza a su propio mito y e hicieron todo lo posible por desacreditarlo y reprimirlo: “Such a little incident as the natives’ use of flowers, in itself natural and innocent and healthy, came to be interpreted as a suspicious and threatening manifestation of anti-white revolt. Suspiciousness of this sort soon becomes a self-

En algunas ocasiones, estos nativos, que al principio eran gente pacífica, al verse en una situación crítica, tanto desde el punto de vista psíquico, económico como religioso, se vuelven violentos y atacan a los hombres blancos, con el propósito de acabar con el orden vigente y establecer uno nuevo con la ayuda de los antepasados muertos:

And now we are going to fix you Clapcott five men  
Will come and you will not hear them come  
Since you are deaf  
You will be shot and parts will be cut off  
Parts also eaten  
Because of which  
Our dead shall rise (...)<sup>88</sup>

Junto al ejemplo del sometimiento de estas tribus africanas que respondieron a la agresión de la cultura occidental desarrollando los cultos cargo, y teniendo en cuenta que *The Geography* es un poema americano, en el canto “West” Merton expone y critica de nuevo con ironía la colonización y masacre de cientos de indios Sioux, que ante el mal trato de los conquistadores blancos a finales del Siglo XIX, reaccionaron creando las llamadas “Ghost Dances”, ritos de carácter milenarista o mesiánico como los cultos cargo basados también en dos creencias fundamentales, el retorno de los muertos y el restablecimiento de su realidad previa a la intromisión de los hombres blancos<sup>89</sup>:

---

fulfilling prophecy, engendering the very kind of repression that will provoke revolt” (Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.79).

<sup>88</sup>Estas tribus africanas otorgaban una gran relevancia a su relación con los ancestros. Entre sus ritos, destacan la ceremonia de colocar mesas con manjares en los cementerios para que los muertos se animasen a resucitar o el tener relaciones sexuales entre las tumbas para unir así las fuerzas de la vida y de la muerte y provocar que los que yacían volviesen a respirar (v.Virginia F.Randall, “Contrapuntal Irony and Theme in Thomas Merton’s *The Geography of Lograire*”, art.cit., p.199)

<sup>89</sup>Ghost Dances: “Either of two religious dances practiced chiefly by certain North American Indians of the Southwestern United States and California during the latter half of the 19th century. It was so named from the fact that the dancers wear a white robe over the ordinary dress. It was the outcome of a religious belief that a messiah was son to appear, who would rid the land of the white man and restore to the Indians all their rights. A Piute Indian named Wovoka, known among the whites as ‘Jack Wilson’, claimed to be this saviour and obtained a marvellous influence over all the Indians from the Missouri

“Wodziwob first gave out news the dead coming. They were all coming in a group. No distinction would exist any more between races (...) He preached at Pyramid Lake: “Our Fathers are coming. Our Mothers are coming. Dance without stopping. Every morning, swim, wash, paint. Paint yourselves black, white, red. Don’t stop dancing. Be always happy.”<sup>90</sup>

Sin embargo, estas danzas que nacieron como un intento de salvar la cultura indígena terminaron por contaminarse y perder su verdadero significado, convirtiéndose en espectáculos desacralizados: “After a while the dreaming stopped and the Dream Dance turned into a Feather Dance. It was mostly a white man’s show.”<sup>91</sup>

Con un carácter apocalíptico similar al de los cultos cargo y de las “ghost dances”, dentro incluso de nuestra propia cultura europea se han dado casos de rebelión ante el mito occidental por parte de grupos marginados que, anhelando un nuevo orden político-económico, social y religioso, desarrollaron sus propios rituales basados en la distribución equitativa de la riqueza y el amor al prójimo.<sup>92</sup> Entre ellos, en el canto

---

River to the Rockies. His teachings were very much the same as those modern spiritualists. He advocated peace and refused to allow any warlike utterances in the ceremonies of his sect. The Ghost dance is held at night; men and women join hands and circle around, singing the ghost songs, which are principally chants in the form of messages from their spirit friends. The dance is still practiced by the Indians” (*The American Heritage Illustrated Encyclopedic Dictionary*, op.cit., p.797; *Enciclopedia Americana*, Vol.3, op.cit., p.634).

<sup>90</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.133. Para escribir esta meditación sobre las “danzas de los fantasmas”, Merton se basó en la obra de James Mooney *Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890* y del estudio realizado por Cora Dubois “The 1870 Ghost Dance”, University of California Publications in Anthropological Records, Vol.III, N° 1, 1939-1946. “Wodziwob” fue uno de los informantes indios de los que se sirvió Dubois para el citado estudio junto con otros mencionados en el poema como “Minnie Jo”, “John Watchino”, “Annie Peterson”, “Dr. Sam”o “Coquille Charlie”.

<sup>91</sup>Ibíd., p.137.

<sup>92</sup>En la mencionada carta a Naomi Burton, Merton comenta: “analogous movements have been cropping up everywhere in formerly colonial countries, and starting from Cargo as such I tend to find analogies all over the place, not only in Black Power but even to some extent in Catholic renewal as practised by some types” (*The Geography of Lograire*, op.cit., p.148). El poeta insiste en la importancia de no pasar por alto los paralelismos existentes entre estos cultos que el hombre occidental considera primitivos y otros movimientos revolucionarios que se han desarrollado dentro de nuestra propia cultura como el Marxismo, la rebelión de la población negra en EEUU o la revolución china de Mao Tse-Tung: “I think there is here something of key importance –and something with which our leaders are apparently completely out of touch. One must learn to ‘read’ the meaning of these things!” (*The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, op.cit., p.108). Según Merton, todos estos fenómenos político-socio-económicos y religiosos nacen como una respuesta lógica por parte de los menos privilegiados o

“North”, Merton recuerda la secta inglesa de los Ranters.<sup>93</sup> Esta secta de disidentes nació en el seno de una sociedad calvinista que los consideró herejes. Como los Kanakas africanos, eran milenaristas<sup>94</sup> y creían en la inmortalidad de la parte divina del hombre: “Though the clothing dissolve and come to nothing yet the inward man still lives” o “As all things were let out of God:/ So shall they all give up their Being, life and happiness/ unto God again.”<sup>95</sup> Además, proponían una superación de los opuestos a nivel moral y el conocimiento profundo de uno mismo:

They teach that there is neither heaven nor hell  
But what is in man.

They do not apprehend any wrath  
To be in God.

I saw a letter that one of them writ to a friend of his  
And at the bottom of the letter he writ thus:  
“From Heaven and Hell or from Deptford  
In the first year of my reconciliation to my Selfe.”<sup>96</sup>

En verdad, los Ranters aspiraban a una verdadera reforma basada en la escucha de la voz de Cristo en el corazón del hombre y estuvieron alentados en un principio por una

---

marginados de la sociedad, los cuales, ante la opresión y la esclavitud a la que se ven sometidos por el sistema, sueñan con crear un nuevo orden en el que puedan recuperar su identidad y dignidad (v. Thomas Merton, “Cargo Cults of the South Pacific” *Love and Living*, op.cit., pp.70-82).

<sup>93</sup>Término aplicado a los miembros de una secta que surgió en Inglaterra hacia 1645. Eran antinómicos, es decir, rechazaban la obligatoriedad de la ley moral. También son denominados así los miembros de la primitiva Iglesia metodista, fundada en 1807-1810 (v. J. A. Simpson and E.S.C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, Vol I y Vol. XIII, op.cit., pp. 528; p.183).

<sup>94</sup>En la Cristiandad, los milenaristas eran aquellos que creían en la llegada del santo milenio, es decir, una época y una sociedad perfecta, próspera, donde los hombres podían llegar a ser felices (*Ap.*, XX, 1-5).

<sup>95</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.66.

<sup>96</sup>Ibíd., p. 68. Para componer esta meditación “The Ranters and their Pleads”, Merton se basó en el texto de Norman Cohn *The Pursuit of the Millenium: Revolutionary, millenarius and mystical anarchists of the Middle Ages*, New York, Oxford University Press, 1957. En español, contamos con la traducción de Ramón Alaix Busquets, *En pos del milenio*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

auténtico espíritu religioso, si bien al final terminaron por convertirse en fanáticos que rechazaban el trabajo, propugnaban una especie de “carpe diem” y vivían de aprovecharse de la fe de sus seguidores. Se les acusó de panteísmo: “If God be all things then he is sin and wickednesse, and if he be all things then he is Dog, this Tobacco Pipe, he is in me and I am in him, I have heard some say blaspheming.”<sup>97</sup> Además, al no reconocer un Dios que castigase, y ni siquiera la noción de pecado, esta secta fue tachada de peligrosa dentro del sistema y castigada severamente por libertina y corrupta: “They dishonour and cry downe the Churche!, “Burn him through the tongue.”<sup>98</sup>

Con la meditación “East with Ibn Battuta”<sup>99</sup> vuelve a aparecer la mención al maltrato que recibieron sectas heréticas como la de los shiitas turcos o los Nusayris, herejes violentos que, al igual que los ranters, fueron cruelmente castigadas:

They entered a town on Friday when the men were  
At the mosque.

They raped the women and the Muslims  
Came running out with swords  
And cut them to pieces

News was sent to the capital by carrier pigeon  
The Governor

Moved out with an army. Twenty thousand heretics  
Were slaughtered. The rest hid in the mountains.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.64.

<sup>98</sup>Ibíd., pp.64; 68.

<sup>99</sup>Ibn Battuta fue un viajero y geógrafo musulmán (Tánger 1304–Fez 1377). Partió de Marruecos en 1325 para hacer la peregrinación a la Meca, y no regresó hasta catorce años más tarde, después de haber visitado África del Norte, el Sur de Rusia, y una buena parte de Asia hasta China. Se ha conservado el relato de sus viajes, *Travels in Asia and Africa, 1325-1354* (traducción de H.A.R.Gibb), sobre el que Merton se inspiró para componer este canto (v. *Nueva Enciclopedia Larousse*, Vol.5, op.cit., p.559).

<sup>100</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., pp. 84-85.

Hasta aquí hemos visto cómo, en *The Geography of Lograire*, el conflicto cultural o racial, la intolerancia religiosa y las persecuciones que han sufrido todos los disidentes a lo largo de la historia están en la raíz de la crítica mertoniana ante un mundo caótico dominado por la incomprensión, el despotismo y la falta de comunicación entre los hombres: “Geography is in trouble all over Lograire” leemos en el canto “North”.<sup>101</sup> También nos hemos aproximado a algunas de las atrocidades que el mito occidental (considerado “superior” por su desarrollo lógico y científico), ha cometido en algunas zonas del planeta, y hemos asistido al enfrentamiento violento entre hermanos, la lucha sempiterna entre Caín y Abel:<sup>102</sup>

On a run late hold one won  
Tarhead slaver captain selling the sables  
To Cain and Abel.<sup>103</sup>

La idea de amor fraterno que existía originalmente en el Paraíso se transforma en odio, corrupción y guerras turbulentas e inagotables, mentiras sin fin. Al final del prólogo del Canto “South” el crimen de Caín se ha expandido hasta convertirse en la masacre de miles de seres inocentes, con el consiguiente derrame de sangre de Abel que aparece simultáneamente junto a la primera mención de Cristo en el poema: “Lamb Son’s

---

<sup>101</sup>Ibíd., p.60.

<sup>102</sup>Caín: (en hebreo *Qayin*, “artífice”) fue el hijo primogénito de Adán y Eva. Más tarde nació su hermano Abel que se dedicó al cuidado de los rebaños, mientras que Caín cultivaba la tierra y ofrecía en sacrificio los frutos de su campo; no se dice por qué Dios rechazaba sus sacrificios y aceptaba en cambio los de Abel. Cegado por la envidia y la aversión, Caín mata a su hermano, después de aceptar éste su invitación a salir juntos al campo. En castigo, fue maldecido, expulsado de los campos de cultivo y condenado a llevar una vida errante y nómada por la región de Nod, al Este del Edén; con todo, su vida, se encuentra bajo la protección especial de Dios, quien le puso una señal (quizá un tatuaje frecuente entre los beduinos) para que quien le viese no le matase en venganza de la muerte de Abel. (v. Antón Grabner-Haider, *Vocabulario Práctico de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1975, p.173; *Enciclopedia de la Biblia*, Vol.II, Barcelona, Ediciones Garriga, 1963, p.35).

El relato de Caín y Abel se encuentra en *Gén.*, IV, 1-16. También la exégesis posterior judaica recalcó siempre la maldad de Caín, en contraste con la virtud de Abel. *Mt.*, XXIII, 35 ve a su vez el contraste desde el punto de vista ético: el justo Abel, en oposición al camino de Caín; en *I Jn.*, 3,12 Caín venía del maligno, y mató a su hermano porque sus obras eran malas y las de su hermano buenas; *Heb.*, 11,4 busca la causa de la reprobación de Caín en su falta de fe (v. R.P.Serafín de Ausejo, OFM, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987, p.256).

<sup>103</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.4.

Blood”.<sup>104</sup> Si Caín representa toda la maldad y la crueldad, Abel se erige como símbolo del amor cristiano, y Merton no nos lo presenta como enemigo sino como amigo de Caín: “the killer’s friend.”<sup>105</sup> En efecto, Caín necesita ser salvado y liberado de sus propias acciones destructivas y, por eso, Abel o el Cordero está siempre presente para salvarlo: “LAMB ADMITS TIES TO CAIN”<sup>106</sup> escribe Merton, evocando el tema de la encarnación de Cristo que redime al hombre tras la caída. Un alma nueva podría sugerirse como aspiración central de su vida en la unidad del Cuerpo Místico:

Same is the Ziggurat of everywhere  
I am one same burned Indian  
Purple of my rivers is the same shed blood  
All is flooded  
All is my Vietnam charred  
Charred by my co-stars  
The flying generals<sup>107</sup>

Merton se siente tan cerca del indio masacrado como de uno de los generales que participó en la guerra del Vietnam. Este mismo tema es tratado por el autor en su ensayo en prosa “From Pilgrimage to Crusade”, en el que se nos habla de reconocernos, como si de un espejo se tratase, en el ser menos similar y más lejano a nosotros: “Our task now is to learn that if we can voyage to the ends of the earth and there find ourselves in the aborigine who most differs from ourselves, we will have made a fruitful pilgrimage (...) Our pilgrimage to the Holy Sepulchre is our pilgrimage to the stranger who is in Christ our fellow-pilgrim and our brother.”<sup>108</sup> De igual modo subyace en este poema su

---

<sup>104</sup>Ibíd., p.5.

<sup>105</sup>Ibíd., p.9.

<sup>106</sup>Ibíd., p.9.

<sup>107</sup>Ibíd., p.123. En “Rain and the Rhinoceros”, Merton recalca el compromiso del contemplativo con sus prójimos: “he must assume the universal anguish and the inescapable condition of mortal man. The solitary, far from enclosing himself in himself, becomes everyman. He dwells in the solitude, the poverty, the indigence of every man” (Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op. cit, p.18).

<sup>108</sup>Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters*, op.cit., p.112



deseo de comunión entre la diversidad de culturas y religiones, de correspondencia íntima entre el hombre y lo sagrado:

Should the dance of Shivashapes  
All over flooded prairies  
Make hosts of (soon) Christ-Wheat  
Self-bread which could also be  
Squares of Buddha-Rice  
Or Square-Maize about those pyramids.<sup>109</sup>

Compartimos con Michael Higgins el sentimiento de que “*The Geography of Lograire* is about unity, final integration, ‘ingathering’. It is about a spiritual locus, a spiritual rootedness.”<sup>110</sup> Paul Pearson coincide en la misma idea cuando escribe: “in *Lograire* Merton witnesses to life by his stress on the oneness of all existence and the possibilities for that oneness to be restored, pointing to the place where that restoration can take place.”<sup>111</sup> Este lugar no es otro que el corazón del hombre, su morada más secreta y desconocida. En esta composición Merton prosigue lo que podría ser definido, en palabras de Charan Behara, como “a continuing and unending inner journey”<sup>112</sup>, un recorrido espiritual que toma, esta vez, la forma de peregrinación retrospectiva a su pasado personal. En “Queens Túnel”, fragmento marcadamente autobiográfico incluido en el canto “North”,<sup>113</sup> acompañamos al poeta a través de los túneles de Nueva York:

---

<sup>109</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., p.123.

<sup>110</sup>Michael Higgins, “Merton and the Real Poets: Paradise Rebugged”, en *The Merton Annual: Studies in Religion, Culture, Literature and Social Concerns*, Vol.3, New York, AMS Press, 1990, p.175.

<sup>111</sup>Paul Pearson, “*The Geography of Lograire*: Thomas Merton’s Final Prophetic Vision”, en *Thomas Merton: Poet, Monk, Prophet*, op.cit., pp.88-89.

<sup>112</sup>Charan Behara, “Thomas Merton’s *The Geography of Lograire*: A Poem of Psychotherapy”, art.cit., p.18.

<sup>113</sup>Merton siempre pensó que sería hermoso escribir una autobiografía en verso, como manifiesta en una de sus cartas al poeta Alfonso Cortés (v. Christine M.Bochen (ed.), *The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, op.cit., p.178). En la nota introductoria del autor a *Lograire*, se refiere a esta sección de “Queens Túnel” como “the most personally subjective part” y en una entrada de su diario del 2 de Octubre de 1967, confiesa que este poema es casi como un diario: “Writing this is most fun for me now, because in it I think I have finally got away from self-consciousness and introversión. It

Queens, Long Island, Coney Island, Harlem, escenarios urbanos en los que éste vivió durante su juventud de estudiante en Columbia University: son muy vivos los recuerdos de sus amores juveniles, de los veranos calurosos y húmedos de la ciudad, la música del saxofón, el vaivén de los trenes, el murmullo de las copas de vino en los porches de las casas... Todo ello entremezclado con un recorrido por las zonas más deprimidas de la ciudad, los vertederos, las zonas industriales y mineras, teniendo como trágico telón de fondo la memoria de la incineración de su madre en el crematorio de Elmhurst.<sup>114</sup>

Top the burning funnel house with watchman's eyes  
Pointed otherside reckoning bridge (...)  
Lazy mummies stored in a locked room(...)  
Brooklyn river sing my orange song: rickety bridge to the  
Funeral parlor.  
Life and death are even  
My Lady Mum is all alive in Homer. May might be in love  
Poems or others. Quick into another tunnel.<sup>115</sup>

Junto a su madre, Merton hace también alusión a su padre Owen y a su hermano John-Paul cuya muerte es descrita como "Icarus Fall"<sup>116</sup>: "Strike out Mazdas of John Dean oh

---

may be my final liberation from all diaries" (cit. por Paul Pearson en "*The Geography of Lograire*: Thomas Merton's Final Prophetic Vision", art.cit., p.81).

<sup>114</sup>A lo largo de todo el canto North este edificio de chimeneas sobresalientes y humeantes hace la función de crematorio, hospital y estación policial, a la vez que preside la ciudad como el "Big Boy" de la novela inglesa de George Orwell *1984*. Se erige, además, como símbolo de la muerte que acecha de forma permanente e inevitable sobre la geografía de Lograire y que en el poema mertoniano se identifica con el totalitarismo que Orwell denuncia en su obra, o más concretamente, con la pretendida omnipotencia de la cultura dualista occidental: "Funnel Top is watching you" (*The Geography of Lograire*, op.cit., p.44); "Top funnel house was watching with pointed eyes" (ibíd., p.45); "Top the funnel house eyes know wherever yo go, to the burners, to the chapels, to the stores" (ibíd., p.49); "George's geography is all trouble with spies" (ibíd., p.59). Y sin embargo, algo escapa al mito racionalista occidental según expresa Merton evocando de nuevo a Blake: "Tiger burns with his own secret fright. Sinners are betting on a walking kettle of eyes. Tiger tiger burning in the bay escapes double vision" (ibíd., p. 57) y "Tiger burning in the weeds escapes double vision" (ibíd., p.59).

<sup>115</sup>Es posible que Merton esté relacionando a su madre con la Penélope de Homero, símbolo del eterno femenino que siempre espera al regreso de un largo viaje. Recordemos que el poeta perdió a su madre en edad muy temprana y que su vida se convirtió en una búsqueda incesante del amor materno que finalmente encontraría en Cristo.

great dark grinning death-shirt John dumbstruck subway under a guilty city! (The bombers come!<sup>117</sup> , evoca sus ancestros y rastrea sus raíces célticas:

Two seas in my self Irish and German  
Celt blood washes in twin seagreen people (...)  
Wales all my Wales a ship of green fires  
A wall wails wide beside some other sex  
Gone old stone home on Brecon hill or Tenby harbor  
Where was Grandmother with Welsh Birds  
My family ancestor the Lieutenant in the hated navy  
From the square deck cursed  
Pale eyed Albion without stop.<sup>118</sup>

No falta la mención a otro ser importante en su existencia, Margie, la mujer de la que se enamoró al final de su vida y que nunca pudo olvidar: “I go run for the vanished nurse in the subway tunnels of every night.”

En este interesante “promenade” por su vida queda inscrito el “*omnia mea meum porto*” lucreciano. En él, Merton rememora todos los momentos y lugares que habitó en su transcurso, todas las personas y los paisajes que sus ojos contemplaron y que siguen estando ahí con la misma fuerza y realidad.<sup>119</sup> Es de notar que sin embargo, ahora los

---

<sup>116</sup> En la mitología griega, Ícaro es el hijo de Dédalo. Minos le encerró en el Laberinto con su padre, hasta que fueron liberados por Parsifae, esposa de Minos. Para salir de la isla se elevaron en el aire con unas alas de plumas y cera, fabricadas por Dédalo. Ícaro olvidó los consejos de su padre y se acercó tanto al sol que se derritió, y cayó al mar, que en recuerdo suyo, recibió el nombre de mar Icario (en torno a la isla de Samos). El tema *La caída de Ícaro* figura en vasos antiguos, en un fresco de Pompeya, en pinturas de Tintoretto, de Cambiaso, de Rubens, y sobre todo la famosa de Bruegel el Viejo, *Paisaje con la caída de Ícaro* (v. *Nueva Enciclopedia Larousse*, vol.5, op.cit., p.560). No hemos encontrado una razón contundente por la que Merton se refiera con este apelativo al fallecimiento de su hermano.

<sup>117</sup> *The Geography of Lograire*, op.cit., p.57.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p.4.

<sup>119</sup> En uno de sus cuadernos manuscritos que contiene la mayor parte del borrador de *The Geography of Lograire*, Merton anota una cita de un poeta francés, Francois Rene Chateaubriand, que ha sido traducida por Sister Lentfoehr y que reza así: “Each man carries within him a world made up of all that he has seen and love, and to which he continually returns, even though he travels and appears to live

reengendra desde otro lugar distinto, desde ese “nowhere” o vacío silencioso al que aludió en *Cables to the Ace*.<sup>120</sup> De este modo se teje y desteje no un recuerdo de un pasado histórico ya muerto, sino un recuerdo vivo que escapa al tiempo y que se entremezcla en un “collage” de gran colorido e ímpetu poético no exento de similitudes con Whitman: “To begin a walk/ To make an air/ Of knowing where to go/ To print/ Speechless pavements/ With secrets in my/ Forgotten feet/ Or go as I feel/ Understand some air/ Alone/ Around the formerly known/ Places/ Like going/ When going is knowing/(Forgetting)/ To have passed there/ To have felt/ All my old grounds/ Forgotten world/ All along/ Dream places/ Words in my feet/ Explain the air of all/ Feel it under (me)/ Stand/ Stand in the unspoken/ A cool street/ An air of legs/ An air of visions/ Geography/ I am all (here)/ There!”<sup>121</sup>

Este llamado “aquí” podría interpretarse como los avatares internos de Merton o “inner cartography” como lo ha definido Victor A. Krammer,<sup>122</sup> lleno de recuerdos, imaginación (“dream places”), purgación, memorias, pasiones, temblores y lamentos que regresan de nuevo girando sobre la rueda circular del tiempo. Mientras que el “allí” haría alusión a la geografía externa que el poeta ha interiorizado y que adquiere una certera presencia: Inglaterra y Blake, Shakespeare y *Love’s Labour Lost*, Chaucer y Auden; Irlanda y Joyce, Francia, Carlyle, Escocia con sus “Haggis”, sus leyendas y sus islas de Man, Skye y Orkney; Italia, Suiza, Bermudas, Cuba, Nueva York, California, Cincinnati, la Iglesia católica, el misticismo, el arte, Picasso, Whitman, Homero...

Y ambas geografías confluyen en el “ahora” de la escritura y son trascendidas a través del sueño poético creador,<sup>123</sup> inaugurando así un nuevo espacio: el espacio de la

---

in a foreign world” (Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., p.152).

<sup>120</sup>v. *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.452.

<sup>121</sup>*The Geography of Lograire*, op.cit., pp.41-42.

<sup>122</sup>Victor A.Krammer, *Thomas Merton: Monk and Artist*, Michigan, Cistercian Publications, 1984, p.135.

palabra, del logos.<sup>124</sup> Este logos arrebatado lleno de cumbres y de abismos deja en nuestra conciencia algo así como una cicatriz de fuego, una presencia imperiosa y ardiente difícil de borrar, pero el diálogo no se interrumpe. En Lograire el acto continúa:

“We are the children of the Unknown. We are the ministers of silence (...) Let us then recognize ourselves for who we are: dervishes mad with secret therapeutic love which cannot be bought or sold, and which the politician fears more than violent revolution. For violence changes nothing. But love changes everything.”<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup>Como el propio autor explica en su nota introductoria al poema, “a poet spends his life in repeated projects, over and over again attempting to build or to dream the world in which he lives”(*The Geography of Lograire*, op.cit., p.1).

<sup>124</sup>James Laughlin, editor de *New Directions*, escribe una carta a Irving Sussman, estudioso y biógrafo de Merton, contestando a la sugerencia de éste último de que “Lograire” pudiese ser identificada con la Francia de Carlyle. En la carta se lee: “It was most kind of you to send me your interpretation of the origin of Merton’s Lograire. I am not sure that I agree with you. Tom once told me how he arrived at the title, and I foolishly did not make a note of it. But I am fairly certain that he did not mention Carlyle. What does stick a little bit in my mind from Tom’s telling me about the title is that it came from “logos”... (cit. por Irving Sussman, “The Geography of Thomas Merton: A view from Lograire”, *Living Prayer* 4, Nov-Dec 1988, p.31.) Por otro lado, durante un picnic en los alrededores del monasterio de Getsemaní, Sister Thérèse Lentfoehr le pregunta a Merton por el significado de “Lograire” y él le contesta que deriva del nombre de un poeta francés: Francois Villon o Francois de Loges. De la respuesta, esta religiosa ha relacionado “Lograire” con “loges” que en francés significa “cabaña” o “choza del leñador” y que podría referirse no sólo al oficio de guardabosques que Merton desempeñó durante algún tiempo sino también a la propia ermita que el monje se construyó en la foresta en los últimos años de su vida (v. Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., pp.115-116). En consecuencia, y teniendo en cuenta los comentarios de Laughlin y Lentfoehr, intuimos que *The Geography of Lograire* podría hacer alusión a la geografía universal que Merton recrea mediante la palabra inspirada desde la soledad y el silencio de su ermita. De hecho, en una introducción a una edición de sus obras completas, el propio Merton confiesa: “In the silence of the countryside and the forest, in the cloistered solitude of my monastery, I have discovered the whole Western Hemisphere. Here I have been able, through the grace of God, to explore the New World, without travelling from city to city...” (Thomas Merton, *Reflections on my Work*, London, Fount Paperbacks, 1989, p.48).

<sup>125</sup>Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p.160.

## CONCLUSIÓN

La trayectoria poética de Thomas Merton en la que se ha centrado nuestro estudio, desde 1940 con la publicación de *Early Poems* hasta 1968 con *The Geography of Lograire*, nos ha permitido verificar que el gran móvil de todo su planteamiento ontológico y religioso es precisamente su aspiración a la Palabra. En ella proyecta, orienta y administra su propia imagen literaria y humana.

Si en un principio vivió un profundo conflicto entre su vocación contemplativa y su experiencia literaria, entre el silencio y la pregunta, pronto superaría estas tensiones, esta dualidad, este cruce de caminos de sentirse confinado en unas fronteras que sin embargo llevarían dentro de sí un amplio carácter de universalidad. Frente a este sentimiento de disolución contraponen el espíritu de creación, el apetito de la vida por afirmarse en sí misma, como si las fuerzas del espíritu bañadas en las aguas de la escritura nos trascendieran y nos salvaran.

Desde esta perspectiva, tan antigua y tan nueva, Merton vuelve una y otra vez a las fuentes de Gerard Manley Hopkins o William Blake, reconociendo en la plenitud poética no sólo un mero índice de lo sagrado, una búsqueda cognoscitiva, sino también uno de los más poderosos instrumentos de subversión y crítica; su voz se alza, así, intempestiva y liberadora en sus hipótesis y evocaciones, metáforas y correspondencias.

Sus versos, como hemos visto, concitan múltiples temporalidades:

a) Tiempo de desasimiento y búsqueda de una anunciación: en este tiempo, desacompañado, se ubican los poemas de su primera etapa poética, desde *Early Poems* hasta *The Tears of the Blind Lions*, caracterizados por un principio de negación no sólo del mundo terrenal sino también del yo personal con voluntad de trascenderse en su libertad última. Los temas religiosos y las formas poéticas inspiradas en los salmos e himnos bíblicos dominan estas composiciones tempranas que reflejan tanto en su temática como en su simbología la influencia de la tradición mística cristiana, y se hace visible su filiación con el romanticismo americano y la poesía de T. S. Eliot en lo que concierne a su impulso crítico, su aspiración a la soledad, y su espejo del mundo como tierra baldía.

b) Tiempo de improvisación y solidaridad: En la estructura de estas colecciones tan dispares como son los poemas contenidos en *The Strange Islands*, *Original Child Bomb* y *Emblems of a Season of Fury* se accede a un abandono de formas poéticas tradicionales inspiradas en el arte sagrado y bíblico y a una sustitución de estas por modos de escritura mucho más antipoéticos y vanguardistas, producto de su desesperación frente a una sociedad herida por la depresión económica, las sombras de la Segunda Guerra Mundial y la bomba atómica. Aunque todavía es de notar cierto dualismo en la poesía de este periodo entre Merton-contemplativo y Merton-poeta, entre lo profano y lo sagrado, responde esta etapa a un progresivo encuentro consigo mismo, y con el mundo, lo cual le lleva a componer fragmentos líricos de un mayor compromiso social ante los problemas de su tiempo como el racismo, la violencia, o los totalitarismos.

En este contexto de viva y dinámica consciencia se explica su viaje vertical hacia sí mismo en soledad que se torna casi de forma simultánea centro generador de un viaje horizontal de responsabilidad hacia sus semejantes, de denuncia ya no tanto del mundo secular en sí como de los diversos modos de alienación humana y de apertura en solidaridad a diferentes culturas y religiones, en concreto el budismo zen y su comprensión del vacío como plenitud. Sus composiciones son, por un lado, fuente de creación, celebración y recepción de la palabra, descubrimiento del ser desconocido que nos habita, Cristo resucitado en el corazón; y por otro crítica, enraizada, ahora sí, en un

nuevo humanismo compasivo, que, haciéndose eco de voces contemporáneas como las de la generación Beat, Boris Pasternak, Erich Fromm, Albert Camus, Reza Arasteh o de nuevos teólogos como Karl Barth o Dietrich Bonhoeffer, pone de relieve la necesidad de una transformación de la inteligencia y reivindica la libertad y dignidad humana.

c) Tiempo de meditación y reaparición de la memoria: Con una singularidad especial se yerguen sus últimas composiciones, *Cables to the Ace* y *The Geography of Lograire*, todo parece apuntar que al final de su vida Merton optó por un tiempo cesante, lugar sagrado, encrucijada del devenir de la palabra perdida. Inspirados en fuentes literarias, filosóficas, religiosas, antropológicas e históricas de índole diversa que son prueba de la mente amplia que los concibió, estos dos largos poemas son un testimonio ejemplar de la evolución de su poesía hacia una escritura antipoética caracterizada por estériles signos indicativos que suplantán al símbolo tradicional y por una renuncia a la sintaxis convencional y a la disposición linear y cronológica del discurso. Desde el silencio y soledad en que fueron gestados como parodia de los falsos discursos reinantes, *Cable to the Ace* y *The Geography of Lograire* constituyen un agravio a toda la cultura o mito occidental, al poder opresivo de su lenguaje alienante y alienado. Ambos se alzan como una denuncia de los hábitos mentales y lingüísticos de nuestra herencia filosófica, cultural y política, y reclaman una nueva sensibilidad como guía y paradigma de una dimensión renovada de la palabra hombre y de la palabra Vida.

En este aula inmensa de saberes, en esta circularidad múltiple y trascendental que caracterizan los diferentes tiempos de su poesía, Merton encarna todas las metamorfosis, se empeña en abrimos todas sus puertas y nos explica su proceder en la escritura como una tentativa permanente por restablecer los lazos que nos unían a la creación, como si supiera que el centro no está representado y que debe ser adivinado a través de la palabra. Es decir, vivir la transparencia como un punto constante de referencia, desentrañando los secretos del lenguaje, como necesidad de hurgar debajo de lo que parece evidente, el enigma de que no sabemos dónde estamos y qué somos.

“¿Qué misión me confiaste?” parece preguntar a Dios en todo este testamento poético. Esa podría ser la médula de su poesía. Con una cosmovisión altamente espiritual del mundo se plantea todas las incógnitas como punto de partida y nos ofrece en flor de



infinitud el descubrimiento de la lengua desnuda, un hallazgo que, aunque nunca nos desvele el Misterio, nos ayudará a formularlo y a encontrarlo.

Esa postrera sabiduría, ese tenaz intento por asomarse a lo desconocido es un destino vivido y sentido en la obra poética de Thomas Merton y, aunque pueda ser imperceptible para el viajero que va de prisa, yo creo haberme demorado lo suficiente para comprender que esa extraña fuerza de lo desconocido es aquello que verdaderamente merece todo nuestro respeto y adhesión permanente.

Sirva este humilde trabajo como homenaje a Merton, por regalarnos su mirada presentida, por su confianza al entregarnos toda su vida por escrito y por ese venero secreto que subterráneamente se abre paso a través de sus infinitas páginas.

## ESTUDIO INTRODUCTORIO Y TRADUCCIÓN ANOTADA DEL LIBRO *EIGHTEEN POEMS*<sup>1</sup>, DE THOMAS MERTON.

*One thing has suddenly hit me—that nothing counts except love and that a solitude that is not simply the wide-openness of love and freedom is nothing... True solitude embraces everything, for it is the fullness of love that rejects nothing and no one, is open to All in All.*

Thomas Merton, *Learning to Love*, April 1966.

Como apéndice para completar el presente trabajo de investigación nos hemos permitido traducir al español los dieciocho poemas de amor de Thomas Merton, escritos todos ellos en 1966 y que son manifestación de su verdad más íntima: la de enamorado.

Cuando uno/a lee estos versos siente muy cercana la presencia viva del poeta que le habla secretamente al alma con una voz que es su propia voz interior, apenas escuchada. ¿Y qué dice esa voz, susurro al alma ya silenciada? Que el amor es el destino del hombre, aquello a lo que está llamado desde su nacimiento pues es el fundamento de su ser. La clave poética del amor expresada maravillosamente en uno de sus libros nos anuncia que:

The question of love is one that cannot be evaded. Whether or not you claim to be interested in it, from the moment you are alive you are bound to be concerned with love, because love is not just something that happens to you: *it is a certain special way of being alive.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Thomas Merton, *Eighteen Poems*, New York, New Directions, 1986. Por deseo expreso del autor, estos poemas se publicarían después de su muerte en una edición limitada de 250 copias. Únicamente tres de ellos, "With the World in my Blood Stream", "The Harmonies of Excess" y "Never Call a Babysitter in a Thunderstorm" aparecen en *The Collected Poems of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1977, pp.615;447;801. Como indica Anthony Padovano, "it is significant that Merton wished these poems to be published. It is consonant with the spirituality of the man that wished to be honest about his life... To conceal this material is to be dishonest with Merton's life, something he would have rejected vehemently" (Anthony Padovano, "Eighteen Poems: A Commentary", *The Merton Seasonal*, Vol.11, No.4, Autumn 1986, p.14).

<sup>2</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, New York, Bantam Books, 1980, p.24.

En verdad, el amor plenifica la vida humana, y disfruta de su fortuna inagotable. Como el ciervo sediento que busca el agua de la fuente, así Merton anheló siempre perderse por las espesuras sanjuanistas y la senda heideggeriana del amor oscuro y extraordinario.<sup>3</sup> Retirado en la soledad de su ermita, Merton escribiría lo que el profesor George Kilcourse ha denominado con acierto "poetry of the forest".<sup>4</sup> Se trata de poemas que expresan su ser más verdadero o "inner self" revelado en su amor hacia Margie, enfermera del hospital de Louisville que le cuida en su convalecencia tras una operación de espalda llevada a cabo el 25 de marzo de 1966, y con la que mantendría una relación sentimental hasta el otoño de ese mismo año.<sup>5</sup>

Merton reflexionó y escribió abiertamente y sin prejuicio alguno sobre este amor de madurez, como queda recogido en su diario. Lo describe como una experiencia de transformación radical, fruto de una búsqueda que inició muy tempranamente en su vida:

I cannot regard this as 'just an episode'. It is a profound event in my life and one which will have entered deeply into my heart to alter and transform my whole climate of thought and experience: for in her I now realize I had found something, someone that I had been looking for all my life.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup>En el bosque hay caminos que las más veces se pierden en lo intransitado. Se llaman sendas perdidas ("Holzwege"). Los leñadores y guardabosques conocen esas sendas. Saben lo que significa estar en una senda perdida" (Martin Heidegger, *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p.9).

<sup>4</sup>George Kilcourse, *Ace of Freedoms*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1993, p.82.

<sup>5</sup>Este episodio humano tan importante en la trayectoria vital de Thomas Merton ha sido estudiado en detalle por Michael Mott en su biografía *The Seven Mountains of Thomas Merton*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1984; por John Howard Griffin en *Follow the Ecstasy: Thomas Merton, The Hermitage Years of Thomas Merton*, New York, Orbis Books, 1993; por William H. Shannon en *The Silent Lamp: The Thomas Merton Story*, New York, Crossroad, 1992, y aparece en casi todas las biografías de Merton posteriores a 1985. Escasa atención le dedica la biografía de Mónica Furlong, que parece querer restarle importancia al tema y ve la relación como un "mutual exchange of understanding and affection" (Monica Furlong, *Merton: A Biography*, London, Collins, 1980, p.314). Sin embargo, después de traducir sus poemas de amor, tenemos la sospecha de que entre ellos hubo algo mucho más profundo e inefable que el simple afecto o la comprensión recíproca.

<sup>6</sup>*Learning to Love: The Journals of Thomas Merton 1966-1967*, Christine M. Bochen (ed.), San Francisco, Harper San Francisco, 1997, p.328. Según ha señalado John H. Griffin, "Merton perceived that his life had begun to be different in that when she was present he felt light, free of care, a sense of deliverance, a feeling that things were as they ought to be" (John Howard Griffin, *Follow the Ecstasy: the Hermitage Years of Thomas Merton*, New York, Orbis Books, 1993, p.57).

Como ha señalado con acierto Luce López-Baralt en uno de sus estudios sobre la obra poética sanjuanista, “el milagro de esta sublime alquimia del amor (...) es una de las nociones más importantes que comparte y reitera la literatura de amor de todas las épocas”<sup>7</sup>. Como “la Amada en el Amado transformada” de *Cántico Espiritual*, o “l’amante ne l’amato si transform (a)” de Petrarca, Merton renace en Margie. Conocerla supuso para él encontrar la respuesta que buscaba a su pregunta existencial: “You have come/ bringing the truth I need” escribe en el poema I de “Six Night Letters”. Esta verdad no es otra que el amor, del que tanto careció durante su infancia y adolescencia al quedarse huérfano desde muy pronto. Según Michael Mott, la vida le ofreció la posibilidad de gozar la reciprocidad amorosa, al mismo tiempo que una ocasión para aprender a dar y a recibir: “he loved greatly and was greatly loved”<sup>8</sup>, actualizando, así, su potencial de amar y de entrega, cuya magnitud ignoraba.

*Eighteen Poems* es, pues, una celebración de esta experiencia de amor humano entre dos almas. Pero esta experiencia queda trascendida cuando uno escucha la música callada de estos versos, de tal forma que los límites entre lo humano y lo divino parecen desdibujarse. La dimensión erótica de muchos de estos poemas ofrece fisuras elocuentes que los transmutan automáticamente de amoroso en místico<sup>9</sup>. Esto no es algo nuevo en poesía; a través de su escritura, Merton continúa una tradición de relación amor humano-amor divino iniciada con *El Cantar de los Cantares* en la que más tarde se inspirarían para componer sus poemas grandes místicos como San Bernardo de Claraval o San Juan de la Cruz. Además no es difícil observar cierta influencia de la poesía amorosa sufí, concretamente de Ibn´al Arabi y del poeta persa Rumi<sup>10</sup>, cantor de la unidad entre los amantes en la luz divina.

---

<sup>7</sup>Luce López-Baralt, *Asedios a lo Indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998, p.26.

<sup>8</sup>Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.438.

<sup>9</sup>v. Luce López-Baralt, *Asedios a lo Indecible*, op.cit., p.205. Compartimos con la profesora Baralt su intuición de que “la verdadera poesía sobrepasa el propósito inicial del artista que la escribe”. Y a menudo lo traiciona pero de forma fecunda.

<sup>10</sup>Merton se interesó profundamente por el Islam, y más concretamente, por el sufismo y por la obra de Rumi (1202-73). Nacido en Bajl, actual Afganistán, recibió una educación religiosa musulmana, de la que el núcleo es el *tasawuf* o sufismo; su padre, Bahauddin, era un maestro en esos conocimientos. Todavía niño, ante la amenaza mongola, marchó con su familia hasta Konya, actual Turquía, en un largo viaje que pasó por Bagdad, Damasco y Meca; conoció allí, y fue conocido por ellos, a grandes poetas y maestro, com Suhrawardi,

Existe una clara y profunda conciencia de Dios en poemas como "Louisville Airport" tal como expresa Sister Thérèse Lentfoehr conciencia, ahora revivificada y renovada en su amor hacia Margie, uno de los ejes axiales en torno al cual gira toda la poesía mertoniana<sup>11</sup>:

This is God's own love He makes in us  
As all the foolish rich fly down  
Onto this paradise of grass  
Where the world first began  
Where God began  
To make His love in man and woman  
For the first time

Es como si Dios se estuviese reconociendo a sí mismo en los dos amantes<sup>12</sup> que participan a su vez de esa misteriosa y desconocida fuerza que habita en ellos pero que es independiente de ellos: "each of them was on the threshold of a love hidden even from them"<sup>13</sup>. Con la mirada

---

Attar e Ibn' Al Arabi. A la muerte de su padre, le sucedió, siendo el maestro más respetado de Konya. Por ser Anatolia conocida como el país de Rum, se le llamó Rumi. Un día, marchando en su mula y seguido por sus discípulos, fue abordado por un mal trajeado derviche, que le hizo una pregunta tal que cayó de la mula como herido por un rayo. Tras ello, se recluyó junto al extranjero durante cuarenta días, compartiendo tesoros espirituales. Recorrió, descubrió y construyó con su Amigo un edificio de luz que luego se derramaría sobre nosotros. Para Yelaleddin, el Amor es nuestra madre, de él hemos nacido y a él anhelamos retornar. En su poesía, los amantes son expresión de la divinidad y aspiran a morar en Ella: "somos divina luz y atomos (...)/Tenemos todos igual fermento, la misma mente, igual cabeza;/ pero bajo este cielo convexo hemos llegado a ver doble". La Unidad en Dios a través del encuentro entre los corazones y el olvido de uno mismo es uno de sus temas principales: "¡Acércate! ¡Acércate aún más! ¿Por qué chalanear?/ Si tú eres yo, y yo soy tú,/ ¿por qué esta discriminación?/(...)¡Deja ese yo! ¡Confúndete, resuéldate con todo el mundo! (Comunicación personal de Yelaleddin Chelebi-Traducción de Javier Sánchez (CSIC) –pendiente de publicar). La misma idea aparece expresada en *Eighteen Poems*. Confiesa Merton a su amada M.: "Writing to you/ is writing to my heart/you are myself/ The loneliness here(...) envelops me/ like your own loneliness/exploring my dark wood/ And my lost house/ to find itself" (Poema VI de "Six Night Letters"). Además de Rumi, Merton leyó con gran pasión la obra de Ibn' Al Arabi y mantuvo correspondencia con sufís y estudiosos del Islam como Louis Massignon, Abdul Aziz and Reza Arasteh (v. Erlinda Paguio, "Islamic Themes in Merton's Poetry", en *Merton and Sufism*, Rob Baker (ed.), Louisville, Fons Vitae, 1999, pp.89-100).

<sup>11</sup>Sister Thérèse Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1979, p.142.

<sup>12</sup>Según reza un proverbio luliano que evoca una tradición musulímica, la célebre sentencia profética del Tesoro Oculto, "el mundo ha sido creado principalmente para que Dios sea conocido, recordado y amado" (Ramón Llul, *Proverbis de Ramón*, ed. de S. García Palau, Madrid, 1978, p.36).

<sup>13</sup>Michael Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, op.cit., p.453.

inocente y luminosa de Adán y Eva en el Paraíso, Merton y Margie viven una relación abierta, espontánea, creativa desde la que contemplan el mundo con una visión excelsa y celebran juntos la alegría de vivir.

We bring glad life  
To all white-waving fields  
To our handsome earth  
And we go worshipping together  
All over the world's heaven

Estamos ante un sueño sublime, una gestación sin fin del instante primero y único en el que todo nace por primera vez imbuido de luz divina. Así queda expresado en el poema "Certain Proverbs Arise Out of Dreams":

Together we create the light of this one day for  
each other. This is love's Genesis, always beginning and  
never ending. We are at all times the first day of creation.

En efecto, según señala la profesora Bonnie Thurston, Merton sintió esta relación como una recuperación del amor del paraíso, jardín y fuente de creación redentora.<sup>14</sup> De ahí la recurrencia de las múltiples imágenes bíblicas que aparecen en muchos poemas como "I Always Obey my Nurse", "May Song", "A Long Call is Made Out of Wheels", y "Six Night Letters" en los que reza "...we walk in paradise wood/looking and inventing/one May one love". Otras veces la separación de Margie es analógicamente descrita como la pérdida o expulsión del Edén: "Paradise weeps in us/ and we wander further away."

---

<sup>14</sup>v. Bonnie Thurston, "Epiphany and Eden: Human Love and the Love of God in Thomas Merton's Eighteen Poems", *Monos*, vol.12, No.1, January/February 2000, p.3.

En su diario del cuatro de Noviembre de 1966, y tras la lectura del *Paradise Lost* de John Milton, Merton se compara a sí mismo y a Margie con los dos primeros hombres: "M. and I are so much, in so many ways, Eve and Adam."<sup>15</sup> Y en "Six Night Letters" escribe:

This is the morning when God  
Takes you out of my side  
To be my companion  
Glory and worship.

O my divided rib  
It is good to be willing  
To be taken apart  
To come together.

El poeta considera a su amada como la resurrección perpetua de sí mismo que le acerca y le conforta sin límites: "You are myself". Amor exento de posesiones, amor como mismidad, amor que trasciende y le desvela su propio misterio. "You have come to me like a cry/ born of my own mystery" (Poema I de "Six Night Letters"). Es como un "sol invisible" que alumbra la noche oscura de su alma y le envuelve suavemente en el amor de Dios. Margie es epifanía divina, la flor que brota de su corazón "deep in her wounded breast" ("I always Obey my Nurse"). Al contemplarla siente la sacralidad, luz que todo lo ilumina dulcemente: "you are utterly holy to me, you have become a focus of inaccessible light" escribe en "Certain Proverbs Arise Out of Dreams" nutriéndose del símbolo de la luz presente en las tradiciones religiosas de todos los tiempos<sup>16</sup>. Como ha señalado Andrea Cook,<sup>17</sup> en esta composición Merton la

---

<sup>15</sup>Thomas Merton, *Learning to Love: The Journals of Thomas Merton*, op.cit., p.157.

<sup>16</sup>Mircea Eliade nos recuerda que el símbolo de la luz con referencia al éxtasis, al amor unitivo es empleado en distintas culturas: el judaísmo, el helenismo, el gnosticismo, el sincretismo, y el cristianismo en general (v. "Experiences of the Mystic Light" en *The Two and the One*", Harper Torchbooks, New York, 1969, pp.19-77.) Luce López-Baralt añade al largo recuento de Eliade, el sufismo, que, en su opinión, ha llevado el símil lumínico, a sus últimas consecuencias (Luce López-Baralt, *Asedios a lo Indecible*, op.cit., p.191).

<sup>17</sup>v. Andrea C. Cook, "The Experience of Romantic Transcendence in Thomas Merton's Eighteen Poems, *The Merton Annual*, 14, 2001, pp. 144-145.

identifica con Proverbio, la sabiduría de la tradición bíblica, aspecto femenino del Espíritu que se le había aparecido en sueños anteriormente<sup>18</sup>:

"Last night I had a haunting dream of a Chinese princess... ("Proverb" again.) This lovely and familiar and archetypal person... She comes to me in various mysterious ways in my dreams... I felt deeply the sense of her understanding, knowing and loving me, in my depth..."<sup>19</sup>

Como Proverbio, Margie surge como una ofrenda que habita en lo más recóndito de su alma y como por encantamiento le ayuda a nacer-se: "Why has God created you in the center of my being?(...) / I wake with the knowledge of my whole meaning which is you." Gracias a ella, él descubrirá la chispa divina que le habita, "scintilla animae" eckhartiana que reconoce como "the flash of the Absolute recognizing itself in me."<sup>20</sup>

Tanto John Howard Griffin como Michael Mott y Erlinda Paguio, han señalado la confluencia entre su lectura de Eckhart y su relación con Margie.<sup>21</sup> De hecho, el místico debió ayudarle en

---

<sup>18</sup>Los capítulos ocho y nueve del libro de los Proverbios contienen la más elevada doctrina sobre la sabiduría. En ellos, ésta aparece representada no como un concepto, sino como un ser personal que se dirige a los hombres diciendo: "yo amo a los que me aman/ y los que me buscan con diligencia me encuentran (*Prov.*, VIII, 17). Ella es la portadora de la palabra de Dios, espera a los hombres en las calles y plazas de las ciudades, invita a todos al banquete de su palacio y se reconoce a sí misma como fuente de vida: "porque quien me encuentra, encuentra la vida/ y obtiene el favor de Yavé (...) todos los que me odian, aman la muerte" (*Prov.*, VIII, 35-36). Su grandeza depende de su origen divino y de su cooperación en la creación: "desde la eternidad fui constituida/ desde el comienzo, antes del origen de la tierra (...) yo estaba a su lado como arquitecto... (*Prov.*, VIII, 23-30). Posteriormente en el Nuevo Testamento, la sabiduría toma la forma de Logos en el evangelio de San Juan, y los Padres de la Iglesia la identificarán con Cristo. Como ya comentamos en capítulos anteriores de esta tesis, Merton le dedicó un extenso poema titulado "Hagia Sophia" dentro de la colección *Emblems of a Season of Fury* (v. *The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., pp. 363-371).

<sup>19</sup>Thomas Merton, *A Vow of Conversation: Journals 1964-1965*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1988, p.101. Ya anteriormente, el monje había experimentado un sueño parecido sobre Proverbio, como se lo refiere en una carta a Boris Pasternak escrita el 23 de Octubre de 1958: "I dreamt I was sitting with a very young Jewish girl of fourteen or fifteen, and that she suddenly manifested a very deep and pure affection for me and embraced me so that I was moved to the depths of my soul. I learned that her name was Proverb." (cit. por Bonnie B.Thurston en "The Tradition of Wisdom and Spirit": Wisdom in Thomas Merton's Mature Thought", *The Merton Seasonal*, Vol.20, No.1, Winter 1995, p.5).

<sup>20</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.16.

<sup>21</sup>v. Erlinda G. Paguio, "Blazing in the Spark of God:Thomas Merton's references to Meister Eckhart", *The Merton Annual*, Vol.5, 1992, p.251.



sus momentos más difíciles cuando su vocación de ermitaño entraba en conflicto con los deseos de su corazón. Merton había estudiado al místico renano durante sus años universitarios en la universidad de Columbia, pero es realmente en los años sesenta, y a través del maestro Zen D.T.Suzuki –que admiraba los textos de Eckhart– cuando comienza a estudiarle con más profundidad y a percartarse de las similitudes entre la chispa divina y el vacío budista. En una carta a Eta Gullick fechada en el año sesenta y tres, Merton manifiesta su fascinación por el místico y comenta: "I think more and more of him. He towers all over his century."<sup>22</sup>

La metáfora de la "chispa" se repite varias veces en el poema "With the World in my Blood Stream"<sup>23</sup>. A la pregunta por su identidad, "Who the Hell I am" el propio Merton responde: "only the spark is now true/ dancing in the empty room". En otro momento de la composición se refiere a sí mismo como "a lost spark in Eckhart's Castle", palabras que nos remiten al Sermón veinticuatro de Eckhart basado en un pasaje bíblico de San Lucas en el que se describe a Jesús entrando en un castillo y siendo recibido por una virgen.<sup>24</sup> Merton relaciona esa chispa divina con un "point vierge" o centro virginal, vacío absoluto de reminiscencias budistas en el cual se da la unión y el conocimiento amoroso entre Dios y su criatura: "it is a point or a spark which belongs entirely to God, which is never at our disposal, from which

---

<sup>22</sup>Thomas Merton to Eta Gullick, January 18, 1963, en *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concern*, ed. de William H.Shannon, London, Collins, 1985, p.356.

<sup>23</sup>v. Fernando Beltrán Llavador y Sonia Petisco, "Thomas Merton's World Discourse: Economic Globalization versus Religious Universality", *The World in my Bloodstream: Thomas Merton's Universal Embrace*, Papers from the Fourth General Meeting and Conference of the Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland, Oakham School, Rutland, England, April 5-7, 2002 (pendiente de publicación).

<sup>24</sup>En este relato bíblico leemos: "Camino adelante, llegó Jesús a una aldea y una mujer, de nombre Marta, lo recibió en su casa. Tenía ésta una hermana, llamada María, que sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra, mientras que Marta andaba afanosa en los muchos quehaceres del servicio. Intervino Marta y dijo: "Señor, ¿no te da cuidado que mi hermana me deje sola en los quehaceres? Dile, pues, que me ayude". Más el Señor le contestó: "Marta, Marta, tú te preocupas te apuras por muchas cosas y sólo es necesaria una. María ha escogido la mejor que no se le quitará" (*Lc. X, 38-42*). Si Marta es la mujer de acción, María se nos aparece como la mujer contemplativa por excelencia, la que escucha en silencio la Palabra. Según Merton, el alma que se ha encontrado a sí misma es como una virgen que acoge en su seno la palabra que Dios pensó que fuera desde antes de la creación. Se convierte, como María, en la casa que la sabiduría divina ha escogido para morar y darse a conocer a los hombres (v. Thomas Merton, "Action and Contemplation in the Blessed Virgin Mary", en *Thomas Merton on St. Bernard*, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications, 1980, pp.79-88).

God disposes entirely of our lives (...) It is His Name written in us, as our poverty, as our indigence, as our dependence, as our sonship."<sup>25</sup>

Con sus versos "For M. in a cold grey morning", Merton cuida de esta chispa que aparece representada con la metáfora sanjuanista de la lámpara encendida en la noche oscura<sup>26</sup>, aquella que alumbra su auténtico ser aún por descubrir:

I nurse one inner lamp (...)  
It burns alone  
And still  
In the wet dark and for us  
Lighting a dry place in me  
I do not know because it is myself

Sin duda alguna, el amor propició un respetuoso conocimiento del uno hacia el otro que les hizo experimentar una honda revolución personal.<sup>27</sup> Margie convirtió la aridez del desierto (ese "dry place") no sólo en ilusión sino en un grandioso jardín fecundo y disidente de sus máscaras:

---

<sup>25</sup>Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, Garden City, New York, Doubleday Image Paperback, 1968, pp.140-142.

<sup>26</sup>“¡Oh, lámparas de fuego, en cuyos resplandores/ las profundas cavernas del sentido,/ que estaba oscuro y ciego,/ con extraños primores/ calor y luz dan junto a su querido!”, escribe San Juan en *Llama de Amor Viva*. Como Luce-Lopez Baralt ha señalado, este símbolo es uno de los más originales del santo pues no tiene precedentes en la literatura espiritual europea, aunque sí en la literatura sufí musulmana: Bayazid celebra “tener dentro de sí la lámpara de la eternidad”; Ruzbehan de Shiraz advierte las “numerosas lámparas que esparcen una viva luz” en su alma; Algazel insiste en los esplendente de “la luz de la lámpara que arde en su corazón”, mientras que Ibn ‘Arabi enseña que el corazón es la morada de Dios y el gnóstico debe “alumbrarlo con las lámparas de las virtudes celestiales y divinas hasta que su luz penetre en todos sus rincones”. Esta imagen de las lámparas místicas parecería tener su origen en los comentarios a la famosa azora de la lámpara (XXIV, 35) del Corán: “Dios es la luz de los cielos y la tierra. Su luz es a semejanza de una hornacina en la que hay una candileja, la candileja está en un recipiente de vidrio que parece un astro rutilante. Se enciende gracias a un árbol bendito, un olivo, ni oriental ni occidental, cuyo aceite casi reluce aunque no lo toque el fuego. Luz sobre luz. Dios guía a quien quiere a su luz”. También en el Cantar de los Cantares, hay una alusión a las *lampades*, o lámparas de aceite (Luce López-Baralt, *Asedios a lo Indecible*, op.cit., pp.211-212).

<sup>27</sup>Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., p.25.

We know love is a school where lovers go  
To learn each other  
Forming each other with inexhaustible care  
Like patient mothers  
Slowly building in long silences  
And repeated consent  
Each other's innocent body

En esta escuela los amantes se entrenan en el aprendizaje de la entrega y del olvido de sí mismos. Están dispuestos a morir para renacer convertidos en un ser nuevo, a perderlo todo para llenarse<sup>28</sup>. Como señala el monje de Getsemaní en el poema V de "Six Night Letters": "Love wins/ because it is bad business/ And loses everything/ Love can never really begin/Until both lovers/ Are bankrupt", sus versos evidencian la naturaleza paradójica del amor y que se regeneran en los ecos de la poesía Sanjuanista: "para venir a poseerlo todo/ no quieras poseer algo en nada/ para venir a serlo todo/ no quieras ser algo en nada."<sup>29</sup> En definitiva, el amor no exige tratos, está exento de necesidades,<sup>30</sup> y disfruta siempre de gozosa y plena abundancia cuando se afirma en el silencio de nuestro ser.

Sin embargo, y lamentablemente, no todo fue encuentro y armonía entre Margie y Merton. Podemos percibir como, en ocasiones, este monje de Getsemaní arrasa el lenguaje para llevarlo a extremos de máxima tensión o experiencia del límite, como es el caso de "Never Call

---

<sup>28</sup>En su libro *The Wisdom of the Desert*, Merton escribe acerca de la relación entre eros y tanatos: "Love demands a complete inner transformation –for without this we cannot possibly come to identify ourselves with our brother. We have to become the person we love. And this involves a kind of death of our being, our own self" (Thomas Merton, *The Wisdom of the Desert*, Boston, Shambhala Pocket Classics, 1994, p.28).

<sup>29</sup>San Juan de la Cruz, *Obra Completa* (1), ed.de Luce López-Baralt y Eugenio Pacho, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p.162.

<sup>30</sup>Merton critica duramente el narcisismo y la inmadurez con la que se trata el amor en nuestra sociedad de consumo. Se lamenta de cómo el hombre actual ha perdido la perspectiva global del amor y de la vida misma, el referente de lo verdadero, y lo ha substituido por una concepción falsa de la realidad amorosa, ya convertida también en dinero, y que sólo persigue el beneficio puramente egoísta. Estamos, de hecho, según el poeta, ante uno de los momentos más crueles de la historia, puesto que el poder (el único que existe, es decir, el económico,) se nutre de la debilidad del ser humano y de su fe ciega en el "tener" ("ética de la cantidad") como única forma de felicidad (v.Thomas Merton, *Love and Living*, op.cit., pp.23-33).

a Babysitter in a Thunderstorm" y de sus angustiados monólogos en algunos poemas como "Aubade on a Cloudy Morning", "Evening: Long Distance Call" o "For M. in October" en los que expresa el dolor de la separación y la ausencia ("We are two half-people wandering/ in two lost worlds") y aspira a una unión absoluta y sin fisuras: "if we could come together like two party/ of one love song/ two chords going hand in hand" escribiría inspirado probablemente en esa hermosa canción de amor rilkeana en la que el poeta alemán desea también convertirse, junto a su amada, en una única melodía entonada por el gran compositor de la armonía universal.<sup>31</sup>

Durante los cinco meses que duró su relación con Margie, Merton sufrió una de las crisis de identidad más severas que tuvo que afrontar en su vida. Sus sentimientos hacia la enfermera se oponían radicalmente, ya no al voto de silencio o de estabilidad, sino al de castidad. En "With the World in my Bloodstream", el único poema publicado durante su vida en el que Merton trata de su relación con Margie, el poeta no escribe acerca de la alegría del amor humano sino acerca de sus dudas respecto a sí mismo: "Whose life is this?", se pregunta desesperado. "I wonder who the hell I am".

En su diario, el monje se lamenta: "I just don't know what to do with my life."<sup>32</sup> En su vida hay una disonancia profunda entre su ideal de monje y su ser verdadero lleno de contradicciones, entre "what I think I should be and what I am."<sup>33</sup> Junto al conflicto interno, acechaba la posibilidad de un escándalo público: "I seek you in the hospital where your work./ will you be a patch of white moving rapidly across/ the end of the next hall? I begin again in every shadow, surrounded by the sound of scandal and the/ buzzer calling all doctors to the presence of alarm"<sup>34</sup>. A pesar de todos los obstáculos externos y dudas internas, Merton no

---

<sup>31</sup>La canción dice así: "Pero todo lo que a ambos nos atañe/nos enlaza, a ti y a mí, como un arco/que de dos cuerdas arranca una voz./¿Sobre qué instrumento estamos tendidos?/¿Qué violinista nos tiene en la mano?/oh, dulce canción" (Rainer Maria Rilke, *Antología Poética*, trad. de Jaime Ferrero, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p.70).

<sup>32</sup>Cit. por John Howard Griffin, *Follow the Ecstasy*, op.cit., p.108.

<sup>33</sup>Ibíd., p.112.

<sup>34</sup>Fragmento incluido en *Cables to the Ace, The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit., p.445.

rechaza esta experiencia de amor con Margie: una tarea pendiente, pues después de la pérdida de su madre y su relación turbulenta con muchachas durante su adolescencia, el poeta nunca tuvo ocasión de reconciliarse con lo femenino. La vivencia de este amor supuso tensión y crisis en su vida, pero también le preparó para un cambio o transformación profunda de todo su ser que le conduciría a una integración de las diferentes facetas de su persona: contemplativa, creativa, y humana.

La descripción que hace el psicoanalista persa Reza Arasteh de la persona adulta que ha alcanzado una madurez integrada bien podría aplicarse al Merton de la segunda mitad de los años sesenta: “he has experienced qualities of every type of life: ordinary human existence, intellectual life, artistic creation, human love, religious life. He passes beyond all these limiting forms (...) finally giving birth to a fully comprehensive Self. He accepts not only his own community, his own society, his own friends, his own culture, but all mankind (...) He has a unified vision (...) With this view of life he is able to bring perspective, liberty, spontaneity into the lives of others” afirma Merton reflexionando sobre su lectura de Arasteh.<sup>35</sup> El poeta experimentó diferentes formas de vida (cotidiana, intelectual, religiosa, amorosa), tomó lo mejor y más universal de cada una de ellas, y fue capaz de trascenderlas todas, decantándose al final por “la libertad infinitamente prolífica”<sup>36</sup> que le proporcionaba su vida solitaria en la ermita de Getsemaní, dedicada a la escritura y a la contemplación: “... there is such a great good in human love, and I need this good, or thought I did. Well, I did. But I needed to know that I was called to something else. And the fact that I risked my other and special calling now frightens me”<sup>37</sup>, escribe poco después del último encuentro con Margie.

Al final de su vida el poeta decide ser fiel a su propia búsqueda. Merton dejó de ver a Margie pero el amor que vivieron y la devoción que por ella sintió siguen palpitando en su versos. Gracias a esta mujer, penetró en el significado profundo de Hagia Sophia, “la feminidad que está presente en cada uno de los corazones y es al mismo tiempo original e inagotablemente

---

<sup>35</sup>Thomas Merton, *Contemplation in a World of Action*, op.cit., pp.225-226.

<sup>36</sup>Thomas Merton, *Entering the Silence, Becoming a Monk and Writer*, editado por Jonathan Montaldo, Harper-San Francisco, HarperCollins Publisher, 1996, p.128.

<sup>37</sup>Cit. por John Howard Griffin, *Follow the Ecstasy*, op.cit., p.108.

fructífera, (e) introduce la imagen de Dios en el mundo.”<sup>38</sup> Si, como escribió en uno de sus últimos libros, *The New Man*: "Contemplation is the perfection of love and knowledge (...) is a foretaste of the definitive victory of life over death in our souls (...) is a mystery in which God reveals Himself to us as the very center of our own most intimate self and "is the highest and most paradoxical form of self-realization, attained by apparent annihilation"<sup>39</sup>, podemos concluir que en su relación con Margie, el poeta alcanzó una de las más altas cimas de la vida contemplativa, pues con ella avanzó en el camino del amor y del conocimiento, aprendió a morir para vivir, descubrió al Dios que alentaba en ambos, y estableció una unidad indisoluble con lo único que para él importaba: la Presencia que vivifica, ese "misterio de amor que trasciende infinitamente, sin repudiarlas, las dimensiones sensorial, emocional y racional del ser humano"<sup>40</sup>, y que según Merton lo contradice todo: "flesh, blood, heart, reason, custom".

"Contemplar y dar lo contemplado" es el lema de los monjes. Estos poemas son fruto de su contemplación amorosa. Debía cantarlo. Él ha cumplido una vez más el mandato del salmista: "*cantate Domino canticum novum/ cantate ei novum: benepsallite ei in vociferatione.*"<sup>41</sup> Y acaso el haberlo acompañado y traducido entraña algo de lo que la providencia nos manda hacer a los humanos.

---

<sup>38</sup>Cit. por Pilar Satué, "Edith Stein y Thomas Merton: Vía de holocausto en un mundo violento", *Cistercium*, N° 228/229, Julio-Diciembre 2002, p.603.

<sup>39</sup>Thomas Merton, *The New Man*, New York, The Noonday Press, 1990, p.19.

<sup>40</sup>Fernando Beltrán, "Apertura e intimidad: directrices espirituales de Thomas Merton para el siglo XXI", I Retiro mertoniano en España, *Cistercium* N° 222, Enero-Marzo 2001, p.18.

<sup>41</sup>"Cantadle al Señor un cántico nuevo, cantadle un cántico nuevo: salmodiadle bien en alta voz." (*Sal.* 96, 1-2).

Versión original y traducción de *Eighteen Poems* de Thomas Merton.

Copyright © 1968 by the Abbey of Gethsemani.  
Copyright © 1977, 1985 by The Trustees of the Merton Legacy Trust.  
Used by permission of New Directions Publishing Corporation.

## I. SIX NIGHT LETTERS

### I

Every beautiful night  
Is our invention  
Slow-turning skies  
The long dance of stars  
The empty roads and fields  
Moonlit concrete  
Shining flat-eyed buildings  
Voiceless streets

The sleep of the machine  
Is our invention

With the owl in the wood  
The last car on my road  
Is heard far  
From any city  
I turn in my sleep  
Seeking a message  
From the dark heart  
Of secure night  
A message of love

Love sends no telegram  
Calls on no ordinary phone  
Sends no picture talks on no tape  
Buys no present  
No ring no jeweled emblem  
Even of stars  
Love wants nothing



That has a place  
In a big city window  
Nothing that has a price

You come to me like a cry  
Born of my own abyss and wild  
Gulf born of my mystery  
Breaking out of the untranslated heart-song  
Of my most secret planets

You come to me  
Like my sweet soundless moon

It is midnight  
You stand over my heart  
Like an invisible sun

It is midnight  
You have come  
Bringing the truth I need  
You stand over my hell  
I wake with a cry and loud tears  
My dark house is full of comets.

## II

Every beautiful day  
Is invention and evidence  
Of that one morning  
When the fields of May forever  
Sing their slow hymn

This is the morning when God  
Takes you out of my side

To be my companion  
Glory and worship

O my divided rib  
It is good to be willing  
To be taken apart  
To come together

Wine is good  
Only when made  
Of this day's sun  
When we wake in each other

Sun will shine  
From our two bodies  
When we walk in paradise wood  
Looking and inventing  
One May of love

We bring glad life  
To all white-waving fields  
To our handsome earth  
And we go worshipping together  
All over the world's heaven

Why then has the whole world  
Forgotten love?  
We will shine without caring  
It is good for us  
To be unknown

Like the sun's pure  
Untouched wine  
We love without care

In spite of every dead heart  
And sick intelligence

The slow hymn of May is everlasting  
And every beautiful day  
Is our invention.

### III

Now we can  
We can love because  
We are free of the world  
Nothing it says or does can stop us  
We are free  
Of its hold

Therefore the whole world  
Pretending to ignore our madness  
Secretly requires  
The small chemistry of pain  
Delight and peace  
That is our discovery

Though it is too singular  
To need a patent  
It is the whole world's  
Greatest need

If we fail or refuse  
To lay bare  
Our own essential anguish  
If we do not by ourselves  
Invent our own remedy  
With no help from another

The newest love in the world  
(That ancient and first love that was new  
In the unheard of beginning)

The world will not begin again  
Tomorrow  
It will cease to exist.

#### IV

Though it is a cloudy night the whole gloom  
Dances with luck  
A thousand lights  
A phosphorescent sea  
My house and my heart founder  
In deepsea darkness and love  
An ocean of fireflies

How can I sleep exhausted  
In the midst of fortune  
Or dream of this day  
Deeper than any dream

You clear eyes in the taxi  
Astonished me with their love  
Their wide candor  
Born of the race of winners  
That need no game to play and no maneuver  
We no longer fear the bite  
Of love's accusing fire  
For we have told everything

How can I sleep exhausted  
In the midst of fortune

Now we know each other  
We need never be afraid  
Of telling too much  
But only of not telling  
Everything

We know love is a school when lovers go  
To learn each other  
Forming each other with inexhaustible care  
Like patient mothers  
Slowly building in long silences  
And repeated consent  
Over and over  
Each other's innocent new body

How can I sleep exhausted  
In the midst of knowledge

Your gentle love  
Still follows me with patient lessons  
Quieter than night  
Envelops me and will not let me go  
Though you lie alone  
Now miles from where I am  
And I have only the faint fragrance  
Of your lips and long hair

How can I sleep exhausted  
Torn out of my dear school  
To lie alone thinking of one day's lesson  
Love's new geography and form  
Love's new map and clear highway  
Where there is no other traffic  
Where we both now know

We ride without a block  
And without any rival.

## V

Love is not itself  
Until it knows it is frail  
And can go wrong  
It does not run  
Like a well-oiled machine  
Is nonpolitical  
Nobody votes for love  
Love wins  
Because it is bad business  
And loses everything  
Love can never really begin  
Until both lovers  
Are bankrupt

Love runs best  
When it seems to break down  
When no amount of driving  
Can rev it  
No amount of gas  
Can make it go

Love runs well  
When it runs by itself  
Without the help of man  
Love goes best  
When we seem to resist

And then it starts by miracle  
And runs on air only  
Until the end of the world.

## VI

I pour a little gold rum  
On two blocks of ice  
And begin another letter  
I wonder  
If you will still smell  
The scent of twisted lemon peel  
On the thin paper

Writing to you  
Is like writing to my heart  
You are myself  
The loneliness here  
(This silence lemon and rum  
Ice tropic of fireflies  
Absence of music)  
Envelops me  
Like your own loneliness  
Exploring my dark wood  
And my lost house  
To find itself.

## I. SEIS CARTAS NOCTURNAS <sup>1</sup>

Cada noche maravillosa  
Es invención nuestra  
Cielos infinitos que lentamente giran  
La eterna danza de las estrellas  
Conjunción de caminos y paisajes desiertos  
Argamasa iluminada por la luna  
Brillantes edificios de ojos allanados  
Calles silenciosas

El sueño de la máquina  
Es invención nuestra

Junto al búho del bosque  
Oigo el último auto en la carretera  
Lejos de la ciudad  
Y en mi reposo  
Desciendo a lo profundo  
De la noche prodigiosa<sup>2</sup>  
A la búsqueda de un mensaje de amor  
Pero el amor no envía telegramas  
No llama desde un teléfono ordinario  
No envía fotos, ni habla en magnetofón  
No compra regalos

---

<sup>1</sup> En estas “Seis cartas nocturnas” Merton nos devuelve el palpito de toda la tradición especulativa de la tiniebla y la nada tan presente desde Plotino hasta los últimos maestros renanos del S. XIV (Meister Eckhart, Tauler, Suso y Ruysbroeck) cobrando especial énfasis en las monjas místicas y beguinas que desde Hildegarda Von Bingen están construyendo su propio mundo espiritual.

<sup>2</sup> Comenzamos observando la clara influencia de San Juan de la Cruz, tanto en el aspecto temático como en el uso de metáforas y símbolos. Merton había leído los poemas del místico español durante su juventud, antes de convertirse en monje trapense y posteriormente dedica un libro entero, *The Ascent to Truth*, al estudio de sus obras (v. Erlinda Pagio, “Thomas Merton and the Saints of Carmel”, *Spiritual Life* 6, Summer 1996, p.74). Estos versos nos remiten a *Noche Oscura del Alma*, ese momento de ardor profundo en que el alma enamorada sale al anochecer en busca del Amado de su corazón: “*En una noche oscura/ con ansias, en amores inflamada/ ¡oh dichosa ventura!, salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada*” (San Juan de la Cruz, *Obra Completa (I)*, op.cit., p.66). Ambos autores insisten en el insoslayable camino de oscuridad, de purificación o purgación del alma, anterior a la unión mística.



Ni anillos ni joyas  
Ni aún de las estrellas  
Nada quiere el amor

Nada que pueda exhibirse  
En los escaparates de la gran urbe  
Nada que tenga un precio

Apareces como un grito salvaje  
Nacido de mi propio y misterioso abismo  
Canción intraducible  
De las entrañas  
De mis más íntimos planetas

Retornas a mí  
Como mi dulce luna callada

Es medianoche<sup>3</sup>  
Y vigilas mi corazón  
Como un sol invisible<sup>4</sup>

Es medianoche  
Y me persigues  
Ofreciéndome la verdad que necesito  
Velas mi infierno  
Afligido y lloroso me despierto  
Mi casa oscura está rebosante de cometas.

---

<sup>3</sup> Según San Juan de la Cruz, la medianoche es la noche totalmente oscura que sigue a la primera noche en la que el alma ha superado todos los apetitos y deseos de los sentidos y comienza a abandonarse en los brazos de la fe (v. San Juan de la Cruz, *Obra Completa*, op. cit., p.123).

<sup>4</sup> El uso de metáforas relacionadas con las esferas celestes es muy frecuente en la poesía mística y se remonta a *El Cantar de los Cantares*, texto bíblico en el que la exaltación de la belleza de la Esposa se realiza con símbolos idénticos a los utilizados por Merton en esta composición: “¿Quién es ésta que avanza cual aurora/ bella como la luna/ distinguida como el sol/ imponente como ejército formado?” (*Cant.*, VI, 10-11).

## II

Cada día maravilloso  
Es invención y evidencia  
De esa mañana única  
En que los campos de Mayo para siempre  
Entonan su himno sosegado

Esta es la mañana en que Dios  
Te crea de mi costilla  
Para ser mi compañera  
Adoración y gloria.<sup>5</sup>

Oh, mi costilla escindida  
¡Es conveniente estar en disposición  
De separarnos  
Para volver a unirnos!

Espléndido es el vino<sup>6</sup>  
Cuando se elabora

---

<sup>5</sup> Alusión a la creación de la mujer según el relato del *Gen.*, II, 21-24: seguidamente de la costilla tomada al hombre formó Yavé Dios a la mujer y se la presentó al hombre, quien exclamó: “*Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne, ésta será llamada varona, porque del varón ha sido tomada*”.

<sup>6</sup> La relación con Margie significó para Merton un saborear el mejor vino que existe, un vino especial porque emborracha y da lucidez, porque mata y vivifica, porque duerme y despierta. San Juan el evangelista lo describe como fruto de la transformación del agua en su relato sobre el milagro de Jesús en las bodas de Caná de Galilea. En él Jesús le dice al novio: “*Todos sirven primero el mejor vino y cuando se ha bebido bastante, el peor. Tú has guardado el buen vino hasta ahora*” (*Jn.*, II, I-11). El vino más exquisito se degusta al final tras una transformación radical y así sucede en la vida de Merton, marcada por una profunda carencia de afectividad, su madre muere cuando él tenía cinco años, su padre cuando cumplía los quince y su hermano apenas convivió con él. Esta falta de cariño familiar se vería compensada con el amor de su enfermera de la que se enamoró profundamente y significó para él, no un obstáculo, sino un don de Dios en su camino interior. El símbolo del vino ha sido frecuentemente utilizado en la poesía amorosa. Todos los poetas hablan del mismo vino, de un vino antiguo, que según época y lugar, ha sido vertido en vasijas diferentes, odres, cántaras, botellas, ánforas, pero es el mismo a través del tiempo. Así el poeta persa Rumi nos canta: “*Estamos ebrios pero no de vino de uvas/ El fuego del amor fermenta el vino*” y Omar Khayyam ensalza “*toda la sabiduría de los hombres por el suave aroma del vino*”. Es la sabiduría del no saber, la docta ignorancia que alcanza la Esposa del *Cántico* de San Juan de la Cruz cuando embriagada exclama: “*En la interior bodega/ de mi Amado bebí, y cuando salía/por toda aquesta vega/ya cosa no sabía/ y el ganado perdí que antes seguía*”.

Con el sol de ese día  
En que juntos nos despertamos

La luz brilla  
En nuestros dos cuerpos  
Cuando caminamos atentos por el paraíso  
Imaginando  
Un mes de Mayo, un amor

Otorgamos la felicidad  
A todos los blancos paisajes ondulantes  
De nuestra bella tierra  
Y adoramos juntos  
Por todas partes lo divino de este mundo

¿Por qué entonces la humanidad entera  
se ha olvidado de amor?  
Resplandeceremos sin cuidado  
Es bueno ser desconocidos.

Como el vino puro e inmaculado<sup>7</sup>  
Amamos sin miedo  
A pesar de la muerte del corazón  
Y de la enfermiza inteligencia

El lento himno de Mayo es eterno  
Y cada día maravilloso  
Es invención nuestra.

---

<sup>7</sup> Es el vino purificador al que se refiere Jesús cuando en la Última Cena se dirige a sus discípulos con estas palabras: “*Bebed todos de él, que esta es mi sangre del nuevo testamento, que será derramada por muchos para remisión de los pecados. Y os digo que ya no beberé más de este fruto de la vid hasta el día en que lo beba con vosotros, nuevo, en el reino de mi Padre*” (*Mt.*, XVI, 28-29). De nuevo el vino asociado al amor, pues el reino al que Jesús se refiere no es otro que el del Amor.

### III

Ahora podemos amarnos  
Libres del mundo  
Y nada puede detenernos  
Estamos liberados  
De su prisión<sup>8</sup>

La tierra entera  
A pesar de que finge ignorar nuestra locura  
Secretamente nos solicita  
El dichoso unguento del dolor<sup>9</sup>  
Paz y delicia  
Que significa nuestro descubrimiento

Aunque, por ser único, no necesita patente  
Es la necesidad más acuciante  
De toda la humanidad

Claramente imperioso es exponer  
Nuestra propia angustia existencial  
Inventar nuestro remedio  
Sin más ayudas  
Reintegrar el amor a los orígenes  
(El antiguo y primordial amor que nació  
En el silencio del principio)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> En su diario de 1964 Merton reflexiona acerca de lo que para él significaba la libertad: “*for freedom equals being oneself and acting accordingly*” (Thomas Merton, *A Vow of Conversation: Journals 1964-1965*, op. cit. p.6). Junto a Margie, Merton descubre su verdadero yo, escucha lo que su corazón le dice; lejos de negar sus sentimientos hacia ella, está dispuesto a vivir ese amor puro y desinteresado, más allá de prejuicios u opiniones ajenas (ya de amigos, ya de su propia comunidad) poco favorables. Liberado de toda falsa ilusión sobre sí mismo y sus prójimos, ambos llegan a experimentar una comunión auténtica que trasciende las fronteras mentales de la colectividad.

<sup>9</sup> De nuevo ilumina la Biblia: “*Tu nombre es un unguento derramado/por eso te aman las doncellas*” exclama la Esposa de *El Cantar de los Cantares (Cant., I, 3)*.

De lo contrario el mundo no comenzará de nuevo  
Y dejará de existir mañana.

#### IV

Noche de penumbra  
Danzan alegres  
Miles de estrellas  
En un mar fosforescente.  
Mi casa y mi corazón descienden  
A lo más hondo de la oscuridad y del amor,  
Ese océano de luciérnagas

¿Cómo puedo descansar exhausto  
Entre tanta dicha  
Trocada en el nuevo y más profundo de los sueños?

En el taxi tus ojos diáfanos  
Me fascinaron con su amor  
Su intenso candor  
Nacido de lo alto  
Y que a engañar no juega  
Ya no tememos  
El fuego acusador del amor  
Puesto que lo hemos confesado todo.

¿Cómo conciliar exhausto el sueño  
Cuando la fortuna me sonrío?

---

<sup>10</sup> Según Merton, Dios habla y se expresa con una sola Palabra: Amor. Pero a veces olvidamos que la palabra emerge del silencio, es oída únicamente en el silencio y la soledad del corazón vacío, del corazón desinteresado (*Silence*, Credence Cassetes, P.O. Box 414291, Kansas City, MO 64141).

Ahora que nos conocemos  
No existe el cuidado de hablar  
Sino el de no contarlo todo

Es el amor una Escuela  
Donde se descubren los amantes  
Y con sumo cuidado se modelan  
Como lo hacen las madres  
Con constante tolerancia y silencio  
Construyendo una y otra vez  
El flamante cuerpo inocente del otro.

¿Cómo conseguir conciliar exhausto el sueño  
Entre tanta sabiduría?

Tu amor gentil  
Todavía me persigue con sus sabios consejos  
Más silencioso que la noche  
Me rodea y no me deja quieto  
A pesar de que tú descansas sola lejos de mí  
Y únicamente me queda la vaga fragancia  
De tus labios y de tu largo cabello

¿Cómo puedo conciliar exhausto el sueño  
Arrancado de mi feliz escuela  
Tendido y solitario pensando en la lección del día  
El nuevo mapa del amor  
Con su reciente y libre cartografía  
Donde nada se interpone,  
Donde ambos sabemos ahora  
Que caminamos sin obstáculo  
Y sin ningún rival?

El amor total no llega a cristalizarse  
Hasta que no es consciente de su fragilidad  
Es quebradizo y no funciona  
Como una máquina bien engrasada.  
No es una cuestión política  
Nadie vota a favor del amor  
El amor triunfa  
Porque es un mal negocio  
Y lo pierde todo.  
No puede nacer el amor  
Hasta que los dos amantes  
Se hayan arruinado.

Cuando el amor mejor fluye es  
Al desvanecerse  
Cuando ningún aumento en las horas de conducción  
Puede acelerarlo  
Cuando ninguna cantidad de gasolina  
Puede impulsarlo<sup>11</sup>

El amor enamora  
Cuando brota de sí mismo  
Sin la intervención del hombre  
Su mejor instante  
Es cuando se oculta  
peregrino del aire  
Y vuela perdido  
Hasta los confines del mundo.

---

<sup>11</sup> La comparación de Merton es muy prosaica, muy americana. Establece un paralelismo entre el amor y el funcionamiento de un coche. Y es que él era un monje americano enamorado. Merton vive el Génesis en la autopista, no en una arcadia pastoral o en un paraíso de algún pasado romántico.

## VI

Me sirvo un poco de ron  
Con dos hielos  
Y comienzo otra carta.  
Me pregunto  
Si tú todavía percibes  
El aroma de la piel del limón  
Sobre la hoja.

Escribirte  
Es como escribir a mi corazón  
Tú eres yo mismo  
Esta soledad  
(Este silencio, el limón y el ron  
Trópico polar de luciérnagas  
Ausencia de música)  
Me posee  
Como si fuese tu misma soledad  
Explorando mi oscuro bosque  
Y mi casa olvidada  
Para reencontrarse también ella.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Un encuentro entre dos soledades en la Soledad del Uno que también canta hermosamente San Juan de la Cruz en su Cántico: “*En soledad vivía/ y en soledad ha puesto ya su nido/ y en soledad la guía/a sólo su querido/ también en soledad de amor herido.*” La soledad es para Merton condición necesaria para alcanzar el conocimiento de uno mismo, de eso que somos en realidad: “*One who is not alone has not discovered his identity*”, escribe en su ensayo “Rain and the Rhinoceros” (Thomas Merton *Raids on the Unspeakable*, op.cit., p.10) Descubrir nuestra identidad implica en muchas ocasiones soportar los rigores de un camino solitario y silencioso, gracias al cual sin embargo, somos capaces de despertar de la ficción de la caverna platónica y recuperar la alegría y la paz para una relación verdadera con el Tu. Sin embargo, es preciso mencionar, que como tuvimos ocasión de observar a lo largo de esta investigación, Merton experimentó un conflicto profundo y latente entre esta necesidad de soledad por un lado y de compañía y presencia por otro. Según Dom John Eudes, “*Father Louis was one of the most sociable of men, who had an absolute need for human society*” (cit. por Mónica Furlong, *Merton: A Biography*, op. cit., p.287). Incluso una vez retirado en la ermita, Merton recibía asiduamente la visita de amigos budistas, monjes hindúes, maestros Zen, místicos sufíes, profesores de religión de la Universidad de Jerusalén, artistas y poetas europeos y americanos, etc.



## II. FOR M. IN OCTOBER

If you and I could meet up there  
In that cool cloud  
Like two sun  
Beams or birds  
Going straight to South America  
Or distracted spirits  
Flying together innocent  
In midair

Or if we could be  
Together like two barges in a string  
Or tight wandering rafts  
Heading downriver to St. Louis or New Orleans

If we could come together like two parts  
Of one love song  
Two chords going hand in hand  
A perfect arrangement  
And be two parts of the same secret  
(Oh if we could recover  
And tell again  
Our midsummer secret!)

If you and I could even start again as strangers  
Here in this forsaken field  
Where crickets rise up  
Around my feet like spray  
Out of a green ocean...

But I am alone  
Alone walking up and down

Leaning on the silly wind  
And talking out loud like a madman

“If only you and I  
Were possible”

Never mind:  
Tonight the moon is full  
And (you over buildings  
I over trees)  
We will watch it rise together.

## II. PARA M. EN OCTUBRE <sup>13</sup>

Si tú y yo pudiésemos coincidir en lo alto

De esa nube serena

Como dos rayos

De sol o como aves

Que emigran a Sudamérica

O distraídos espíritus

Que inocentemente vuelan juntos

En el aire.

O si pudiéramos estar

Unidos como dos barcas amarradas

O como sólidas balsas errantes

Que se deslizan río abajo hacia St. Louis o Nueva Orleans<sup>14</sup>

Si fuera posible fundirnos como los dos versos

De una canción de amor<sup>15</sup>

Dos acordes sonando al unísono

---

<sup>13</sup> Cuando Merton compone este poema, ya ha tomado la difícil decisión de continuar siendo monje y ermitaño. El 8 de Septiembre escribe: “*Yo hermano M<sup>a</sup> Louis Merton, monje profeso solemne de la Abadía de Nuestra Señora de Getsemaní, habiendo cumplido un año de prueba en la vida solitaria, por el presente escrito ratifico mi compromiso de pasar el resto de mi vida en soledad en tanto mi salud me lo permita*” (Jim Forest, *Vivir con Sabiduría*, op.cit., p.196). Desde entonces, sólo se volvieron a ver dos veces más en Octubre, si bien se comunicaron por teléfono ocasionalmente hasta pocos meses antes de la muerte de Merton en Bangkok. En Noviembre de ese mismo año, Merton, casi invalido y sin apenas poder moverse por sus problemas persistentes de huesos, dirige una carta a su amigo el poeta Robert Lax en un tono triste y melancólico: “*I just sit here looking at the snow and wishing hard for some whisky but there is none. I live a flawed existence*” (Thomas Merton to Robert Lax, Nov. 4, 1966, archivos del TMSC).

<sup>14</sup> Alusión al Mississippi que desemboca en el Sur de Estados Unidos y en su recorrido atraviesa St. Louis (Misuri) y New Orleans (Luisiana).

<sup>15</sup> En una carta del veintiuno de Septiembre dirigida a la teóloga católica Rosemary Radford Ruether en respuesta al envío de su artículo sobre teología de la sexualidad de San Agustín Merton coincide con su argumentación sobre la imposibilidad de unión perfecta entre hombre y mujer: “*the point you make about accepting the man-woman relation as a true acceptance of createdness is very necessary. That this is a relationship of limit and not a fusion*”. El verdadero éxtasis, según Merton ha leído en los textos agustinianos, no se produce en la fusión de dos cuerpos (esto pertenecería al nivel de la *cupíditas*) sino en el aprendizaje de la entrega absoluta, es decir la perfección de la *caritas* (*At Home in the World: the Letters of Thomas Merton & Rosemary Radford Ruether*, Mary Tardiff, OP (ed.), New York, Orbis Books, 1995, p.8, ó *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concerns*, op. cit., p. 498).

Un acompañamiento perfecto  
Y ser dos símbolos del mismo enigma  
(¡Oh, si se nos permitiera recuperar  
Y contar otra vez  
Nuestro sueño de verano!)<sup>16</sup>

Si incluso tú y yo pudiésemos comenzar de nuevo  
Como dos extraños en este campo abandonado  
Donde saltan los grillos  
Alrededor de mis pies como la espuma  
De un verde océano...

Pero estoy sólo<sup>17</sup>  
Sólo deambulando de arriba abajo  
Reclinado en el viento absurdo  
Y gritando como un loco

“Si solamente tú y yo  
Fuésemos posibles”

Pero no importa:  
Esta noche es luna llena  
Y (tú cimbreándose entre los edificios  
Yo sobre los árboles)  
La veremos salir juntos.

---

<sup>16</sup> Es posible que Merton considerase su pasión por Margie tan ciega e imposible como las relaciones un tanto cómicas que se establecen entre los personajes de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

<sup>17</sup> En su diario de 1966, Merton había escrito: “*Nunca podrá ser otra cosa más que un solitario(...) Mi soledad es mi clima ordinario. Lo que se me permitió tener en tantos momentos de completa identificación y armonía con otra persona, con ella, fue simplemente extraordinario*” (cit. por Jim Forest, *Vivir con Sabiduría*, op.cit., pp.193-194). Curiosamente una de las canciones favoritas de Merton que escucharon juntos Margie y él era “Silver Dagger” de Joan Baez cuya letra parece predecir el destino trágico que reflejan estos versos: “*I will sleep alone all my life*” (cit. por Mónica Furlong, *Merton: A Biography*, op.cit., p.297).

### III. FOR M. ON A COLD GREY MORNING

A grey good morning and rain  
And melting snow  
Far from any help  
Or love, I am warmer  
At least wanting you.

Sorry in the grey  
Weather without lights  
Far from any other center  
I nurse one inner lamp  
Our common need  
Which is our common presence.

It burns alone  
And still  
In the wet dark and for us,  
Lighting a dry place in me  
I do not know  
Because it is myself  
Love's inner cell  
Where I am glad to be a prisoner  
Since I am prisoner with you.

While you come back to life in distant rain  
Looking perhaps at the dark river  
With blurred eyes  
Still full of dreams  
And think of me in my hills,  
You wake in me, darling,  
We are nearer than we know  
Love has another  
Place of its own

Nearer to you than hill or city:  
Nearer than your own mirror  
You wake in another room  
And the bed where you slept  
Is a nest in my heart.

### III. PARA M. EN UNA FRÍA MAÑANA GRIS

Mañana dulce, gris y lluviosa  
La nieve se derrite  
Alejado de cualquier afecto  
Siento al menos el cálido deseo de ti.

Apenado por el día ceniciento  
Me alejo de todo pensamiento  
Y sólo contemplo  
Una íntima luz<sup>18</sup>  
El común anhelo  
De nuestra mutua presencia

Antorcha encendida  
Y sosegada para nosotros  
En la húmeda noche  
Que alumbra mi desconocido desierto<sup>19</sup>  
Yo mismo soy  
La celda interior del amor<sup>20</sup>  
Donde vivo feliz de ser un prisionero  
Desde que estoy contigo.

---

<sup>18</sup> “Sin otra luz y guía sino la que en el corazón ardía” (*San Juan de la Cruz: Obras Completas* (I), op.cit, p.66)

<sup>19</sup> La imagen del desierto, la sed y la sequedad es un tópico místico repetido por muchos autores. Baste con citar como ejemplo al renano Meister Eckhart cuando nos habla del desierto de la deidad: “*el entendimiento –señala- aprehende a Dios en su yermo y en su propio fondo*” (Meister Eckhart, *Tratados y Sermones*, Barcelona, Edhasa, 1983, p. 354). Y en relación con el alma escribe: “*Ella (la chispa) es una tierra extraña y un desierto, y antes que tener un nombre es innominada, y antes que ser conocida es desconocida*” (ibíd., p.511-512). Además, el desierto, lugar de carencia y soledad absolutas, ha sido fecundamente utilizado como representación de la ascesis pura y se correlaciona simbólicamente con el desapego y silencio que el alma debe alcanzar para llegar a experimentar la unión con Dios: “*the desert is...the logical dwelling place for the man who seeks to be nothing but himself -that is to say, a creature solitary and poor and dependent upon no one but God, with no great project standing between himself and his Creator*” (Thomas Merton, *Thoughts in Solitude*, Boston, Shambhala Pocket Classics, 1993, pp. 5-6).

<sup>20</sup> Si en *Cántico*, el encuentro de los amantes tiene lugar en la “*bodega interior*”, en “For Margie in a Grey Morning” la unión se produce en el hondón del alma, esa “*inner cell*” que guarda tesoros de luz escondidos como la tierra esconde en lo más profundo de su seno los minerales más preciosos.

Mientras, tú retornas del sueño en la lluvia distante  
Contemplando quizás el río oscuro  
Con una visión indefinida  
Todavía colmada de ilusiones  
Y piensas en mí y en mis colinas  
Y te despiertas en mí, mi vida,  
Estamos más cerca de lo que imaginamos  
El amor tiene su propio lugar  
Más inmediato a ti que la montaña o la ciudad  
Más que tu mismo espejo  
Amaneces en otra habitación  
Y el lecho donde dormiste  
Es un nido en mi corazón.



#### IV. EVENING: LONG DISTANCE CALL

Tonight at dusk  
Twenty warblers  
None of which I could name  
Glittered like jewels  
On the power line  
Now the moon is up  
And they are gone

But a wood thrush  
Still makes the cool shades twice lonely  
For I am without you  
And unable to forget it

You are two hundred miles away  
With people I am no able to imagine  
You might as well be gone  
Into another country where love's language  
Has never been spoken

Your voice in the night  
Trembles with sorrow  
But what can we do? True Love  
Is sometimes a celebration  
Of agony  
We are torn apart

The half moon stands in the sky  
We are separate in strange places  
Home is strange  
For the desolate

Never say we love  
Only because love is sweet  
What is sweet about this bitter  
Division? It is death  
It is the devil's kingdom  
We are two half-people wandering  
In two lost worlds

The half moon stands in the sky  
We put down our phones  
Love no longer  
Even dimly sings in the long wires  
To that impossible city

How desolate love seems  
Now that even our sobs  
Are silent.

#### IV. ATARDECER: CONFERENCIA TELEFÓNICA

Esta noche al oscurecer  
Veinte pájaros cantores  
Ninguno de los cuales podría nombrar  
Resplandecían como rubís  
Sobre el tendido eléctrico  
Ahora la luna está en lo alto  
Y ellos volaron<sup>21</sup>

Pero un pájaro carpintero<sup>22</sup>  
Todavía hace más solitaria la gélida oscuridad  
Puesto que estoy sin ti  
Y soy incapaz de olvidarlo

Te encuentras a doscientas millas de mí  
Con personas que apenas puedo imaginar

---

<sup>21</sup> En *La Divina Comedia*, Dante asocia su entrada en el Paraíso Terrenal (“Purgatorio”, canto XXVIII) con el canto de las aves en los árboles. Análogicamente, en este poema, Merton asocia la ausencia de los pájaros con el infierno que supone para él estar si su Amada.

<sup>22</sup> La figura del pájaro es uno de los universales místicos que más se repiten en tradiciones muy diferentes. Se pueden encontrar múltiples ejemplos en la mística sufí en la que tal motivo aparece en autores como Avicena, Algazel, Al Attar o Suhrawardi (v. Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México, Universidad de Puerto Rico, 1985, pp.269-271) y puede recordarse también aquí a San Juan de la Cruz, quien, en el comentario al *Cántico* enumera las propiedades del pájaro solitario, metáfora del alma que busca a Dios: 1) se instala siempre en lo más alto como el espíritu en alta contemplación, 2) vuelve el pico hacia donde viene el aire como el alma vuelve su afecto hacia Dios, 3) gusta de la soledad absoluta así como el alma desprecia todo lo que no es Dios, 4) canta muy suavemente como el alma alaba a Dios, y 5) no tiene color como el alma no tiene afecto sensual ni amor propio (v. Pablo Zambrano, *La mística de la noche oscura: Ecos de San Juan de la Cruz en T. S. Eliot*, Tesis Doctoral, Huelva 1994, p.87). Por otro lado, T. S. Eliot (escritor que como ya señalamos en la primera parte de esta tesis ejerció una notable influencia en la poesía de Merton) en la última sección de *The Waste Land* (“What the Thunder Said”) relaciona al “hermit thrush” con el agua, símbolo de salvación y en *Four Quartets* (“Burn Norton”), vuelve a asociar el pájaro con momentos de revelación mística o al menos espiritual. La alusión al “woodthrush calling through the fog” al final de “Marina” (*Ariel Poems*) podría interpretarse como símbolo de la unión con Dios por medio de la fe (v. T.S. Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*, op.cit., pp.77; 190; 116). También William Blake en sus visiones hace continuas alusiones al pájaro carpintero (v. Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992, pp. 81-105). Por su parte, Merton utiliza con asidua frecuencia la metáfora del pájaro como símbolo de contemplación y libertad, no sólo en *Eighteen Poems* sino a lo largo de sus diferentes etapas poéticas (recordemos su poema “Stranger” o “Eli as”: Variation on a Theme” dentro de su colección *The Strange Islands*). A diferencia de Eliot en “What the Thunder Said” en esta composición Merton asocia al “wood thrush” un estado profundo de dolor y agonía provocado por su separación de Margie.

Puedes incluso haberte marchado  
A otro país donde el lenguaje del amor  
Nunca ha sido pronunciado

Tu voz en la sombra  
Tiembla de pena  
¿Pero qué podemos hacer?  
Hemos sido escindidos  
Y el verdadero amor  
Algunas veces se convierte  
En celebración de la agonía

La media luna en el cielo se dibuja  
Vivimos exiliados en lugares ignotos  
Y extraña es la casa  
Para los desconsolados

Nunca digáis que amamos  
Sólo porque el amor es dulce  
¿Qué tiene de dulce esta amarga  
Separación? Es la muerte  
Es el reino infernal  
Somos dos mitades deambulando  
En dos mundos errantes<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Este poema está lleno de resonancias de *El Banquete* de Platón, uno de los grandes documentos de la cultura humana y de la filosofía griega. Era costumbre ya en Egipto y posteriormente en Grecia, celebrar reuniones de amigos que tras comer y beber vino en abundancia creaban un espacio para la reflexión y el diálogo sobre los temas más diversos. En este Symposium platónico, nos encontramos con seis bellos discursos pronunciados por Fedro, Pausanias, Erixímaco, Agaton, Aristófanes y Sócrates-Diotima, acerca de un tema común: el amor, Eros. Según Aristófanes, en un principio existían tres géneros de hombres: el sexo masculino, el sexo femenino y el andrógino. Pero por un pecado de soberbia, Zeus los dividió en dos mitades que desde entonces se buscan anhelo para completarse: “Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo como se divide una hoja en dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades (...) Tratemos pues de merecer la benevolencia y el favor de este Dios (Eros), y nos proporcionará la otra mitad de nosotros mismos, felicidad que alcanzan muy pocos” (*Platón: Diálogos*, trad. de Francisco Larroyo, México, Editorial Porrúa, 1978, pp.363-365). Es así que, heredero del platonismo por vía de transmisión cristiana, para Thomas Merton, los seres humanos somos una fractura, una mitad andante, y tenemos el recuerdo de ese sufrimiento de la partición que con tanto sentimiento refleja en estos versos. Sólo la fuerza del amor tendría el poder de unificar, de reconstruir la unidad perdida.

La media luna adorna la bóveda celeste  
Abandonamos el teléfono  
Ya ni siquiera el amor  
Susurra a través de los cables  
Que conectan con esa ciudad imposible.

Que triste parece el amor  
Cuando incluso nuestros sollozos  
Enmudecen.

## V. A LONG CALL IS MADE OUT OF WHEELS

This is a long call  
Built of heavy wheels  
In the undestroyed solemnity  
Of two powers

Industry and love  
Do not know each other personally  
But live together  
In the same town

With questions and quarters  
In a hot glass house  
I seek you humbly  
I throw no stones at trains

It is copper September  
A season of vows  
A covenant of beginnings  
The New Year of the Jews

A month or ripening  
As able as ever  
To enrich this country  
With bourbon and tobacco

O let September call you  
To the beating heart  
Of everlasting barns  
To the long heaviness  
Of rolling cars

To the cool sun's center  
Where I sing in a transparent bell  
Of green glass

Let the copper line wake  
With an instantaneous  
Loving charge

Princess of my world  
In your fabled river tower  
You run from room to room  
Til your sweet joy  
Is very near

And the boom of my freights  
Can crowd you with glory  
Though but yesterday  
I was in despair

Love is a sacred gamble  
Of quick seasons and rain  
Dryness and recovery  
There is no time  
Table for the unforeseen  
Connection

(O lumbering train  
"Must to thy motion lovers' seasons run?")

All the little buildings  
Come and go  
And do they criticize  
While I buy time

To hear the sun go down  
In Cincinnati?

No one can criticize  
Your silver smile  
At these dusty hedges  
Nameless unseen blooms

And the tune of my train  
Changes nothing  
The edge of this hot town  
Is still the edge of Eden.



## V. UNA LLAMADA SOBRE RUEDAS

Esta es una larga llamada  
Sobre sólidas ruedas que giran  
En la indestructible solemnidad  
De dos poderes.

La industria y el amor  
No se conocen personalmente  
Pero conviven  
En la misma ciudad.

Interrogante  
En un cálido aposento  
Te busco humildemente  
Sin pesares

Es un Septiembre dorado  
Una estación de promesas  
Un pacto en los comienzos  
El Año Nuevo para los judíos<sup>24</sup>

Un mes de cosecha  
Tan propicio como siempre  
Para enriquecer a este país  
Con whisky y tabaco<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> El ritmo íntimo de la vida del pueblo judío viene marcado por su calendario en el que la Naturaleza y la Historia conforman la sucesión de conmemoraciones religiosas y nacionales. Cada celebración es fruto de su impulso espiritual que lija al alma judía a las tradiciones ancestrales y la proyecta hacia las más altas aspiraciones humanas. Todo el ciclo anual culmina en las solemnidades de *Rosh Hashaná* (Año Nuevo) y *Yom Kippur* (Día de Expiación), ambas de origen bíblico. Los años se suelen contar a partir del primer mes de otoño que se conoce como *Tishry*. Según el cómputo tradicional, los judíos celebraron en Octubre de 1971 la entrada del año 5732 de la Creación. No obstante, la Biblia indica que el primer mes se situaría en el comienzo de la primavera (*Ex.*, XII,1-2) (v. *Gran Enciclopedia Rialp*, Tomo X, Madrid, Ediciones Rialp, 1984, pp. 95-96).

<sup>25</sup> El estado de Kentucky en Estados Unidos es famoso mundialmente por su industria tabacalera y su producción de whisky.

Oh, deja que Septiembre te convoque  
Al corazón latente  
De los eternos graneros  
Por el denso movimiento circular  
Hacia el inmutable centro del sol  
En donde mi voz resuena como una campanilla transparente  
De verde cristal

Permite que los cables eléctricos salten  
Con una instantánea  
Carga de amor.

Princesa de mi mundo  
En tu legendaria torre a orillas del río  
Correteas de habitación en habitación  
Hasta que tu dulce regocijo  
Se aproxima

Y la explosión de mis dones  
Pueden colmartte de gloria  
A pesar de que ayer  
Estaba desolado.

El amor es un juego sagrado  
De estaciones muy cambiantes y aguacero  
De sequedad y restablecimiento  
No hay horario fijo para la imprevisible  
Comunicación.

(Oh tren forestal,  
“¿Deben las estaciones de los amantes girar en torno a tu  
Capricho?”)

Todos los pequeños edificios

Van y vienen  
¿Emitirán su juicio  
Mientras yo me apresuro  
A contemplar la puesta de sol  
En Cincinnati?<sup>26</sup>

Nadie puede juzgar  
Tu sonrisa plateada  
En estos setos polvorientos  
Florece innombrable y anónima

Y la melodía de mi tren  
Nada transmuta  
La orilla de esta ciudad sofocante  
Representa todavía la frontera del Edén.

---

<sup>26</sup> Ciudad de los EE.UU, capital del condado de Hamilton, en el estado de Ohio. Frente a ella, y al otro lado del río Ohio se encuentran las ciudades de Covington y New Port pertenecientes ya al estado de Kentucky. Desde el Parque del Edén, en la parte oriental de la ciudad, se divisa un hermoso panorama de la ciudad al atardecer. Una colina se ofrece como lugar ideal para contemplar el paisaje urbano a vista de pájaro. Además Cincinnati es un importante centro comercial e industrial. Su comercio se hace sobre todo por el río y por el canal de Miami, así como por los ferrocarriles que unen la ciudad con otros puntos del territorio americano. (v. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*, Tomo XIII, Madrid, Espasa Calpe, 1912, p.265).

## VI. UNTITLED POEM

All theology is a kind of birthday  
Each one who is born  
Comes into the world as a question  
For which old answers  
Are not sufficient.

Birth is question and revelation.  
The ground of birth is paradise  
Yet we are born a thousand miles  
Away from our home.  
Paradise weeps in us  
And we wander further away.  
This is the theology  
Of our birthdays.

Obscure theology  
On the steps of Cincinnati Station:  
I am questioned by the cold December  
Of 1941. One small snowflake  
Melts on my eyelid like a guess  
And is forgotten.  
(Across the river my meaning has taken flesh  
Is warm, cries for care  
Across the river  
Heaven is weeping.)

Heaven weeps without cause  
Forever if I do not find  
The question that seeks me

All the gates are shut  
The monastery is cold

But everything here is certain:  
Fire smoulders however  
In the center.

Fort Thomas Kentucky  
In a year of war  
Is like Bethlehem, obscure  
But not so innocent.  
And I too am a prisoner  
In a theology of will  
While north of me a question  
Is weeping in the snow  
Because I am (for the time being)  
A man without doubts  
Renouncing the luxury of questions.

Wisdom grows like a flower  
Turns her innocent face  
In sweet compassion  
South and west  
Wondering about the seasons  
Sun rain and nuns  
Not knowing.

I am stubborn  
I build ten theories out of stone  
In a stone wall Eden  
An unknown flower loves me more  
I do not know it  
The fire in the center  
However is still there  
And smoulders.

Heaven grows to a bird  
With pretty wings  
Her flight is like a question  
Searching the south  
For somebody.

Theology is sometimes sickness  
A broken neck of questions  
A helpless doubt  
In a electric bed

The bird finds this doubt  
Broken in the fever  
And knows: "You are my glory  
And I your answer –  
If you have a question."

To sing is to begin a sentence  
Like "I want to get well."  
"I am not born for nothing  
And neither are you:  
Heaven never wept  
Over nothing."

"And the ground of loneliness  
Is love. The ground of doubt:  
Is it truth?"

So all theology  
Is a kind of birthday  
A way home to where we are  
Epiphany and Eden  
Where two lost questions  
Make one orbit

In the middle of nothing.

Is this the answer?

No one ever got born

All by himself: It takes more than one-

Every birthday

Has its own theology.

## VI. POEMA SIN TÍTULO

Toda teología tiene algo de celebración  
Cada ser que nace  
Viene al mundo como una pregunta  
En donde las viejas respuestas  
Ya no sirven<sup>27</sup>

El nacimiento es pregunta y revelación  
Sus raíces son el paraíso  
Y sin embargo nacemos a miles de kilómetros  
De nuestro verdadero hogar  
El Edén llora dentro de nosotros  
Errantes peregrinos  
Esta es la teología  
De nuestros orígenes<sup>28</sup>

Oscura teología  
En las escaleras de la estación de Cincinnati:  
El gélido Diciembre de 1941 me interroga<sup>29</sup>  
Un minúsculo copo de nieve  
Se derrite en mi párpado como una adivinanza  
Y se hunde en el olvido  
(Al otro lado del río el sentido de mi ser ha hecho carne  
Tierno y lloroso pide auxilio  
En la otra orilla  
El cielo gime)

---

<sup>27</sup> “As a matter of fact... a man is better known by his questions than by his answers” (Thomas Merton, *Conjectures of a Guilty Bystander*, op. cit., p.5)

<sup>28</sup> De nuevo ilumina el cantor persa Rumi, que relaciona el dolor del ser humano con el de la flauta que ha sido desprendida del cañaveral y llora amargamente su separación diciendo “Desde que fui arrancado de mis cañas/ mi llanto ha hecho llorar a hombre y mujer/ Yo quiero un pecho roto y fragmentado/ para contarle mi nostalgia y pena/ Todo el que mora lejos de su hogar/ añora siempre el día del regreso”(Masnawi, I-I “Beshno az nei”).

<sup>29</sup> Año en el que Merton entra en el Monasterio de Getsemaní y que coincide con la II Guerra Mundial.



La bóveda celeste se rebela  
Para siempre si yo no descubro  
La pregunta que me está buscando

Todas las cancelas están cerradas  
El monasterio está frío  
Sin embargo todo es aquí certidumbre  
El fuego arde  
En el centro.

El fuerte Thomas Kentucky<sup>30</sup>  
En el año de la guerra  
Es como Belén, oscuro  
Pero menos inocente.  
Yo también soy prisionero  
De una teología de la voluntad  
Y en mi horizonte una pregunta  
Solloza en la nieve  
Porque soy (por ahora)  
Un hombre sin dudas  
Que renuncia al lujo de interrogarse

La sabiduría germina como una flor  
Que orienta su rostro inocente  
En dulce compasión  
Tanto al sur como al oeste  
Ignorando los rigores de las estaciones

Soy testarudo  
Construyo diez teorías abiertas  
En un paraíso cerrado  
Una flor ignota me ama

---

<sup>30</sup> Alusión al Monasterio de Getsemaní que se compara con un recinto amurallado protegido de posibles ataques bélicos.

No lo reconozco  
Y sin embargo, el fuego en el centro  
Todavía se levanta.

El cielo se transforma en un pájaro  
De bellas alas  
Su vuelo es como una pregunta  
Que emigra al sur para buscar a alguien.

La teología es a veces una enfermedad  
Un cuello quebrado de preguntas  
Una duda inútil  
En una silla eléctrica.

El ave descubre esta duda  
Resquebrajada en la fiebre  
Y asiente: *“Tu eres mi gloria  
Y yo tu respuesta  
Si tienes algo que preguntar”*.

Cantar es comenzar una frase  
Tal como *“Deseo encontrarme bien”*.  
*“No nací para la nada  
ni tú tampoco:  
El cielo nunca lloró  
Sin causa.”*

*“Y si el jardín de la soledad  
es el amor, el de la duda:  
¿será la verdad?”*

Por tanto toda teología  
Es como un nacimiento  
El sendero de vuelta a casa, de donde procedemos

Epifanía y Edén

Allí donde dos preguntas extraviadas

Forman una órbita

En la mitad de la nada

¿Será ésta la respuesta?

Nadie ha nacido

Por sí mismo:

Se necesita de otro

Cada alumbramiento

Tiene su propia teología.

## VII. TWO SONGS FOR M.

### I

*L'amour avait pris chez eux la forme de l'obstination.*

Camus

Love is the non-stop body of believing

And fidelity to absurd

Need

There is no word

For the obstinacy of the deprived

It is their meaning.

The refusal to stop

Belonging to the absent

Present as loss

Need

Not to be cheated

Whose body is obstinate refusal

Of starvation:

A loyal void

Waits and is stubbornly

Obscure.

Another lonely day begins.

Love is the non-stop body of believing.

### II

Summer sermon. Take to grass

Shade is secure. Wine

O gentle blood of the sun!

The hill. All hills are love.  
Hills of wheat  
Songs of lilies

Death is not so strong  
Silk is stronger. The print  
Of your breasts  
In my heart.

Deep inside me  
Is your lovely hill

Deep inside me  
Your silken cry.

## VII. DOS CANCIONES PARA M.

*L'amour avaiç pris chez eux la forme de l'obstination.*

Camus

### I

El amor es el cuerpo  
Inagotable de la fe  
Y la fidelidad a una absurda necesidad  
No existen las palabras  
Para la obstinación de los que no lo poseen  
Para ellos conforma el único sentido

La negación de abstenerse de  
Esa pertenencia al ausente  
Presente como pérdida  
No necesita ocultarse  
Es fruto de un tenaz rechazo  
A morirse de inanición:

Un vacío fiel  
Espera y es tenazmente  
Oscuro

Otro día único comienza  
El amor es la encarnación incesante de la fe

### II

Sermón de verano. Reclínate en el césped  
Hay buena sombra  
Vino ¡Oh, amable sangre del sol!

La montaña. Todas las montañas son amor<sup>31</sup>

Colinas de trigo

Melodías de azucenas

La muerte no es tan poderosa

La seda lo es más. La huella

De tus pechos

En mi corazón.

En mis entrañas

Se halla tu montaña amorosa

En lo más profundo de mí

Tu suave llanto.

---

<sup>31</sup> Merton pudo inspirarse en los versos del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz: “*Mi amado las montañas/ los valles solitarios nemorosos/ las insulas extrañas/ los ríos sonoros/ el silbo de los aires amorosos*” (San Juan de la Cruz, *Obra Completa* (I), op.cit., p.61).

## VIII. CHEROKEE PARK

The elect are eating at long  
Sunlit tables  
Above our own trees  
On airy Zion

But half way down  
In the wooded hollow  
We rock and swim  
In love's wordless pain

No more doubts are left  
To drown in  
All is too plain and we hang  
On the hillside above  
The quiet woody gulf  
Where one by one the cars  
Float mutely down and sink  
Without protest in the green tide  
Of shadows

The wicked children  
Of the elect  
Pick up sticks  
Whispering together  
Run silently down  
Into the gloom

To return slow  
Climbing the hill in artful  
Nodding silences with looks



And when they grow  
To be business men they will know how  
To beat love to death

Meanwhile  
Half way between  
Heaven and hell  
Zion and the green river  
We rock together  
Is that lovely desperate grip  
Milled by the granite mountains  
Of eternal consent  
Deeper than the center of the earth  
Before it is too late  
Before you leave and go  
To that other city where the cosmic fires  
Are out and mills run smooth  
For a profit

Under the maples we obey  
The pure invisible machine  
Hour by hour  
Reduced to powdery  
Perfect sand

This is the great impartial industry  
The product of rocks  
In dissolution and geologic time  
For this we were destined  
In love's other wars

The dry rapture of hopelessness  
Purer than any joy  
The clean desert sand

Of stark love without a puddle  
Of consolation  
The wrestling match  
Of tender flesh with stone  
The marriage of belief  
With the unthinkable  
Long time to the end  
And the waking  
Even higher in light  
Than those elect tables  
And in sunrise

Love on this silent  
Hillside  
Wars with need aim and time  
And with humane summer  
With both images of  
Heaven and hell and high-low  
Belief and the incredible  
Yes and No

Contradicts everything  
Flesh blood heart reason custom  
Everything  
And we do not care  
In this unspeakable denial  
Is our peace  
We sit alone  
Tossing cherry stones  
On the bare places of the grass  
In the green shadows.

## VIII. PARQUE CHEROKEE <sup>32</sup>

Los elegidos están comiendo en largas  
Mesas iluminadas por el sol  
Sobre la bóveda de nuestros propios árboles  
En el Sión etéreo<sup>33</sup>

Pero camino abajo  
En la espesura del bosque  
Nos balanceamos y flotamos  
En el dolor inefable del amor

Ya no quedan más dudas  
En las que perdernos  
Todo es demasiado sencillo y permanecemos  
En la ladera enclavada sobre  
El apacible y frondoso golfo  
En donde uno a uno los autos  
Se deslizan silenciosamente y se hunden  
Obedientes en la verde marea  
De las sombras.

Los chiquillos traviosos  
De los elegidos  
Recogen palitos

---

<sup>32</sup> Este poema nace de un encuentro entre los dos amantes que tuvo lugar el dieciséis de Julio de 1966, cuando Merton se tuerce un tobillo y acude al doctor para su tratamiento. Ambos se reúnen tras la consulta y deciden conducir hasta Cherokee Park –uno de los numerosos enclaves naturales de la ciudad de Louisville– para disfrutar tranquilamente de unas cerezas que habían comprado. La composición refleja alegría y amargura al mismo tiempo por una eminente separación dado que Merton había decidido seguir los consejos de su Abad, Dom James Fox, y dejar de ver a Margie, y ésta tenía el proyecto de marcharse a trabajar a su ciudad natal (v. Jim Forest, *Vivir con Sabiduría*, op.cit., pp.194-195).

<sup>33</sup> La primera referencia a Sión aparece en *Samuel*, II, 5-7. La palabra proviene del hebreo Tsiyyon y probablemente su significado originario fuese el de “roca” o “lugar seco”. Su uso dentro del vocabulario de los israelitas aparece siempre relacionado con la monarquía del Rey David y su capital Jerusalén. En los relatos de Isaías, Jeremías, y en los Salmos., el término designa primero el templo de esta ciudad, luego el reino de Judea y finalmente la tierra prometida de Israel (v. Mircea Eliade, *The Encyclopedia of Religions*, op.cit., pp.570-571). El poema hace alusión a la Nueva Jerusalén, la ciudad celestial, aquella que será reinstaurada y que Blake canta en su poema “Jerusalén”.

Cuchicheando  
Bajan sigilosamente corriendo  
Hacia la penumbra

Para despacio regresar  
Escalando la montaña entre ingeniosos  
Y aprobatorios silencios

Y cuando se conviertan  
En hombres de negocios  
Aprenderán a erradicar el amor

Mientras tanto  
A mitad de camino entre  
El cielo y el infierno  
Sion y el verde río  
Juntos nos balanceamos  
En ese desesperado abrazo amoroso  
Ceñidos por las montañas de granito  
Del eterno consentimiento  
Más profundo que el corazón de la tierra  
Antes de que sea demasiado tarde  
Antes de que abandones y te marches  
A aquella ciudad donde los fuegos cósmicos  
Se han apagado y las fábricas funcionan  
Para la ganancia.

Debajo de los arcos obedecemos  
La pura maquinaria invisible  
Hora tras hora  
Reducidos a polvorienta  
Y perfecta arena

Esta es la gran industria imparcial  
El resultado de las rocas  
En disolución y del tiempo geológico  
A esto estábamos destinados  
En las otras guerras del amor

El rapto árido de la desesperanza  
Más puro que cualquier gozo  
La límpida arena del desierto  
Del amor absoluto sin una brizna  
De consuelo,  
El acople doloroso de la tierna carne con la piedra  
La alianza de la fe  
Con lo inconcebible  
Se demora  
Y el despertar al amanecer  
En una mayor claridad  
Que la de aquellas mesas elegidas.

El amor en esta sosegada ladera  
Lucha contra la necesidad, la finalidad, el tiempo  
Contra el verano humano de los hombres  
Contra las dos imágenes del cielo y el infierno  
Lo alto y lo bajo  
La creencia y lo inconcebible  
Si y No<sup>34</sup>

Contradice todo  
Cuerpo, sangre, corazón, razón, costumbre  
Todo

---

<sup>34</sup> El amor en su deseo de trascendencia intenta reunir a los opuestos, resolver la contradicción y lograr ese matrimonio del cielo y el infierno al que se refiere William Blake en sus poemas. Y sin embargo, como señala con acierto Jacob Böehme “*lo uno, el sí, son poder y vida, verdad del Dios mismo; pero sería en sí mismo incognoscible de no ser por el No, no existiendo en él alegría que trascendiere ni sentimientos*” (Jacob Böehme, *Las confesiones*, Barcelona, Abraxas, 2001, p.124).

Pero nosotros no nos preocupamos  
Esta negación infame  
Es nuestra paz  
Nos sentamos solos  
Jugando con nuestras cerezas  
En los claros que deja la hierba  
En las verdes sombras.

## **IX. GETHSEMANI**

MAY 19, 1966

Many have gone away injured  
From the house of God  
Sometimes one of them will  
Return in a dream

The Church that still contained  
Memories of their harm  
Is half destroyed  
The choir laid bare  
To too much light and air  
As though by a cyclone

If they once looked  
At that tin steeple  
When they were half blind  
With tears of despair  
They can take comfort now  
It will never be seen again  
Except on the old calendars

Judases  
We drove them out quietly  
With pity

They went away speechless  
With self-reproach  
Or indignation  
Sometimes to return again  
In the dreams of those who remain

I have a crucifix  
One of them made and gave to me  
(Father John of the Cross)  
A taut, embittered  
Young Christ  
Pierced by righteous insults  
He turns aside his head  
From an unbelievably  
Cruel death

Father John said to me  
In a dream  
“Now many priests will tell lies  
In order to marry”

He did not laugh  
(He never laughed much  
And now he was unhappy)  
But he meant his words  
To be funny

Of course it is funny  
To hear the local theology  
Reduced to a proverb  
By one who has met liars  
Everywhere  
But when did such knowledge  
Ever make anybody happy?



## IX. GETSEMANI <sup>35</sup>

19 de mayo de 1966

Muchos se han marchado mancillados  
De la casa de Dios  
De vez en cuando alguno de ellos  
Retornará en sueños

La Iglesia que todavía guardaba  
Recuerdos de su mal  
Está medio destruida  
El coro ha quedado expuesto  
A la intemperie  
Como derrumbado por un ciclón.

Si ellos alguna vez contemplaron  
Ese campanario de estaño  
Cuando se vieron cegados  
Por las lágrimas de la desesperación  
Ahora pueden tranquilizarse

---

<sup>35</sup> Abadía Trapense de Our Lady of Gethsemani, situada a unas doce millas al sur de la histórica ciudad de Bardstown en el estado de Kentucky (USA). Paraje de gran fervor monástico rodeado de frondosos bosques y doradas granjas de caballos, se convirtió en el hogar de Thomas Merton desde 1941 hasta 1968. Fue fundado en 1848 por un grupo de cuarenta y tres monjes de la Orden Cisterciense de la Estricta Observancia procedentes del monasterio de Melleray en Francia que, después de dos meses de viaje penoso a través del Atlántico, llegaron al puerto de Nueva Orleans y desde allí subieron por el Mississippi y el Ohio hasta Louisville. No muy lejos de esta ciudad, compraron quinientos acres de terreno para construir una abadía que sirviese de refugio en caso de que en Francia continuasen los disturbios políticos y los monjes se viesan obligados a exiliarse. El paraje en cuestión había pertenecido a los Dants, familia católica de Maryland que donó parte de su herencia a las hermanas de Loretto, rogándoles que bautizasen el lugar con el nombre de Gethsemani, lugar bíblico oscuro y maldito en donde Jesús fue traicionado por Judas (v. Walter H. Maloney, "Our Catholic Rotos", material de los archivos de la biblioteca de Getsemaní). Actualmente la comunidad, presidida por el Abad Timothy Kelly, cuenta con aproximadamente unos setenta y cinco miembros. Una tercera parte son sacerdotes y el resto hermanos. Todos llevan una vida de oración, silencio contemplativo y penitencia que compaginan con su trabajo manual en el cultivo del campo, el cuidado del ganado vacuno y la elaboración de deliciosos quesos, bizcochos de frutas y "Bourbon fudge". También siguiendo la regla de San Benito, los monjes acogen con hospitalidad a todas aquellas personas que quieran hacer retiros en la "guesthouse" y acompañarlos en sus cinco rezos y cantos diarios: Vigilia, Laudes, Sexta, Nona y Vísperas.

Nunca lo volverán a ver  
Excepto en los viejos calendarios.

A los Judas<sup>36</sup>  
Los expulsamos sigilosamente  
Con compasión

Se marcharon enmudecidos  
Llenos de reproches para sí mismos  
O indignación  
Algunas veces para regresar  
En los sueños de aquellos que se quedaron.

Poseo un crucifijo  
Uno de ellos lo hizo y me lo regaló  
(el Padre Juan de la Cruz)  
un enérgico y resentido  
Cristo joven  
Desgarrados por insultos de la justicia  
Que vuelve su rostro  
De una increíble  
Y cruel muerte.

El Padre Juan me dijo  
En sueños  
“Ahora muchos sacerdotes mentirán  
Con el propósito de contraer matrimonio”

---

<sup>36</sup> Apóstol de Jesús que entregó a su Maestro en manos de las autoridades judías, lo que trajo como consecuencia su condenación a muerte. El nombre de Judas era frecuente entre los judíos: Judas Macabeo, Judas de Santiago, Judas el Galileo, Judas Barsabás, son algunos de los ejemplos que encontramos en el Antiguo y Nuevo Testamento. El Judas al que se refiere el poema no es ninguno de estos, sino Judas Iscariote. La segunda parte del nombre ha dado lugar a diferentes interpretaciones: por un lado, “iscariote” podría significar “hombre de Qariot”, ciudad al sur de Judea; por otro, se ha estudiado que la palabra derive quizás de la raíz aramea Sqr, que port la idea de engaño, mentira, falsedad. Iscariote expresaría así el concepto de “el falso” (v. *Gran Enciclopedia Rialp*, Tomo X, op.cit., p. 619).

Él no reía  
(Nunca se reía demasiado  
Y ahora es desdichado)  
Pero pretendía dar a sus palabras un toque de humor.

Por supuesto que es ilógico  
Escuchar la teología local  
Reducida a una sentencia  
Por una persona que sólo ha conocido a farsantes  
En todas partes  
Pero ¿cuándo tal saber  
Ha hecho dichoso a alguien?<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Cuando Merton realiza esta composición, lleva ya un año viviendo fuera de la comunidad monástica en una ermita que se construyó él mismo con el fin de gozar de una mayor soledad y silencio. En su correspondencia con Rosemary Radford Ruether (March 9, 1967), expresa el mismo malestar que en este poema ante la degeneración de los monasterios, lugares que si bien en un principio nacieron con el propósito de denunciar una sociedad imperialista decadente (en la que la Iglesia se había convertido en una institución de poder) y el deseo de recuperar el estado primordial paradisiaco para el que el hombre fue creado (recordemos la tradición de los Padres del Desierto), posteriormente se han convertido en verdaderos infiernos, de los que los monjes terminan huyendo: “*monasticism has lost its soul*” *in so far as it has become committed to an ironbound institutionalism built on a perverse doctrine of authority-humility-obedience (...)* Then when renunciation of the world is fitted into this context by being a prohibition of any sight or sound of anything outside the walls, and so on, plus a Jansenistic repudiation of all pleasure, then you do get a real monastic hell: I don't deny that at all, I have lived in one” (Thomas Merton, *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concerns*, op.cit., pp.504-505). No es de extrañar, por tanto, que muchos monjes abandonasen Getsemaní y quisieran rehacer sus vidas contrayendo matrimonio. Merton no llegó a casarse con Margie pero sí que se dejó atrás cualquier rol impuesto para pasar a ser un ermitaño “laico” y “desinstitucionalizado” (ibíd, p.501). Su relación con ella supuso, según Anthony Padovano, una crisis a nivel de identidad: “*it was not a crisis about whether God or Christ fit into his life. It was a crisis about whether former definitions of monasticism and priesthood were perennially valid*” (Anthony Padovano, “Eighteen Poems: A commentary”, art.cit., p. 15).

## X. MAY SONG

It is May we are lost  
In sunlight and leaves  
Briars and moss

Your blue skirt  
Is wet with melted ice  
And Sauterne

The sun dries us  
You tell me last night's movie  
One I never saw. The woods  
Are sweet with the sound  
Of your voice  
And all birds sing  
That we are lost  
In this part of the wood  
Where no special scenery  
Deceives the eye  
And nothing can ever be  
Consistent

Lost, lost the words of poems sound  
And in your listening heart  
Are finally found  
In this heaven let me lie down  
Under the fragrant tent  
Of your black hair

Under those long lashes  
I am again found  
By your wise and lasting look  
As all the hair of the sky

Comes slowly down  
To bury me forever  
In warm love  
Here in the wood  
Where we eternally come home  
To taste the creation of life  
At that soft point  
Where the hearts somersaults  
And flutters against  
Your bird heart beating wings  
At the warm edge of lips

It is May we are lost  
In unexpected light  
We drown in each other  
Can you still breathe  
Darling in despair  
I cling to the round hull  
Of your hips and cry  
Lend me for God's love  
Your lifeboat  
Your saving body  
Save me body for I die  
In the ideal sun  
Cool me for I am destroyed  
By too much perfection

It is May  
We weep for love  
In the imperfect wood  
In the land of bodies

O lonely little boat  
Carry me away  
Across the sea of wine

O small strong boat  
Bring me  
My child.

## X. CANCIÓN DE MAYO <sup>38</sup>

Es Mayo, perdidos estamos  
Entre la luz del sol, las hojas  
El musgo y el espino

Tu falda azul  
Está húmeda por el hielo derretido  
Del Sauterne

El sol nos seca  
Me cuentas la película de anoche  
Una que nunca vi  
Los bosques son delicia  
Con el sonido de tu voz  
Y todos los pájaros bendicen  
Nuestro extravío  
En esta parte de la foresta  
Donde no existe el paisaje  
Que defraude nuestra mirada  
Y nada puede consolidarse.

Perdidas, perdidas las palabras del poema  
Son por fin acogidas  
En tu atento corazón  
Permíteme que descanse en este cielo  
Bajo el fragante cobijo  
De tu negro pelo.

---

<sup>38</sup> En este mes primaveral, Merton tiene varios encuentros con Margie en el campo. El siete de mayo de 1966 disfrutan junto con otros amigos de un picnic cerca del Lago Dom Frederic y el diecinueve pasean por los bosques próximos a Vineyard Knob, en los alrededores de Getsemani: "*the woods here are where I belong*" confiesa al poeta argentino Miguel Grimberg (Correspondencia del once de Marzo de 1966-archivos del Thomas Merton Studies Center). Durante estas entrevistas, ambos elucubran sobre la posibilidad de un futuro matrimonio, e incluso Merton reflexiona sobre la idea de buscar un trabajo en la ciudad y comprarse un coche (v. Jim Forest, *Vivir con sabiduría*, op.cit., pp.191-192).

Debajo de estas largas pestañas  
Una vez más te reconozco  
En tu sabia y eterna mirada  
Mientras toda la cabellera del cielo  
Desciende lentamente  
Y me sumerge para siempre  
En un sincero amor  
Aquí en el bosque  
Por donde siempre regresamos a casa  
Para saborear la creación de la vida  
En ese dulcísimo instante  
En el que da un vuelco el corazón  
Y se agita  
Contra tus alas palpitantes de pájaro  
En el borde cálido de tus labios.

Es Mayo y estamos perdidos  
En una luz inesperada  
Nos ahogamos el uno en el otro  
¿Puedes todavía respirar  
Amor mío? En esta desesperación  
Me aferro a tu redonda cintura  
Y sollozo  
Préstame por amor de Dios  
Tu bote salvavidas  
Tu cuerpo redentor  
Salva el mío porque muero  
En el maravilloso sol  
Sosiégame porque tanta perfección  
Me destruye.

Es Mayo  
Lloramos de amor  
En este bosque imperfecto



De la tierra de los cuerpos  
Oh pequeño barco solitario  
Llévame lejos  
A través del océano del vino

Oh diminuta nave  
Acércame  
A mi niña.

## XI. THE HARMONIES OF EXCESS

The hidden lovers in the soil  
Become green plants and the gardens tomorrow  
When they are ordered to re-appear  
In the wet sun's poem

Then they force the delighted  
Power of buds to laugh louder  
They scatter all the cries of light  
Like shadow rain and make their bed  
Over and over in the hollow flower  
The violet bonfire

They spin the senses of the mute morning  
In an abandoned river  
Love's wreckage is then left to lie  
All around the breathless shores  
Of my voice  
Which on the coasts of larking meadows  
Invented all these children and their mischievous noises

So the lovers teach April stars  
To riot rebel and follow faithless courses  
And it doesn't matter  
The seed is not afraid  
Of winter or the terrible sweetness  
Of spring's convivial nightmare  
Or the hot surprise and dizzy spark  
Of their electric promise

For the lovers in the sleeping nerve  
Are the hope and the address

Where I send you this burning garden  
My talkative morning-glory  
My climbing germ of poems.

## XI. LAS ARMONÍAS DEL EXCESO

Los amores ocultos en la tierra  
Mañana serán vergeles  
Cuando la lluvia y el sol  
En el poema los resucite

Ellos apremian el vigor  
Delicioso de los capullos a que ría más alto  
Derramando gritos de luz  
Como lluvia sombría y formando su lecho  
Una y otra vez en la concavidad de la flor  
La hoguera violeta

Ellos tejen el significado de la mañana silenciosa  
En un río desapacible  
Luego los restos del naufragio del amor son esparcidos  
Por las orillas sin aliento  
De mi voz  
Que en las playas de las divertidas praderas  
Imaginó a todos estos chiquillos juguetones

Así que los amantes enseñan a las estrellas de Abril  
A rebelarse y seguir el curso increíble de sus órbitas  
Y nada importa  
La semilla no se asusta  
Del invierno o de la terrible dulzura  
Del exceso alegre de la primavera  
O de la abrasadora sorpresa del rayo  
Con su descarga eléctrica.

Para los amantes durmientes  
Son la esperanza y el destino  
Al que te envió este jardín ardiente

Mi gloriosa súplica matutina  
Germen trepador de mis poemas.

## XII. AUBADE ON A CLOUDY MORNING

Today no sun shines  
Yet it is another morning  
When in a distant room  
Which I have never entered  
No one sees your eyes first open  
Only the dim light  
Which is now perhaps at this moment changed  
Into the light you look at  
And the day that is known to you  
Knows the moment of your return  
From the rivers of night  
From that nowhere  
That ocean of sightless quiet  
Inviolate unknowing where your heart  
Slept for me  
For me restored itself to life and to the love  
By which alone I keep alive  
For whose essential and direct messages  
I am waiting now pacing up and down  
In this uneasy lonely place  
Waiting once again to live  
And at war with my own heart  
Because I cannot be there  
To see your eyes reveal you  
Opening not only to the light of my day  
But to my own eyes and waiting heart  
So that I might declare  
As the one who knows best  
That you are truly present again  
That your identity  
Has really been restored to the world  
And your presence

The very necessary presence  
And even the person of Love  
Has been thank God granted us again  
For another day in which I can  
Again breathe, work a little,  
Write something  
(If I write for you  
I can write something)  
Try to exist  
(If I am yours  
I can exist)  
Even though I am at war with my own heart  
Because I am never by your side  
When those eyes first open  
To recognize the new day

But if this is at least a day  
That is known to you  
And now seen by your eyes  
Though without a sun  
Its dim light is enough  
I am satisfied with it  
I look for no other.

## XII. OPÚSCULO SOBRE UNA MAÑANA GRIS

Hoy no brilla el sol  
Y sin embargo es otra mañana  
En la que en una habitación lejana  
Que nunca he visitado  
Nadie contempla tu despertar  
Sólo una sombra tenue  
Que quizás en este momento se ha transformado  
En la luz que observas  
Y el día que se te presenta  
Conoce el momento en que regresas  
De los ríos de la noche  
De esa nada  
Ese océano de no saber quedo, invisible e  
Inmaculado donde tu corazón  
Durmió para mí  
Por mi retorno a la vida y al amor  
Que me mantiene vivo  
Y cuyos mensajes esenciales  
Espero ahora deambulando de un lado a otro  
En este lugar solitario y despacible  
Con el anhelo de revivir una vez más  
Y luchando con mi propio corazón  
Porque no puedo estar allí  
Para ver como tus ojos te descubren  
Naciendo no sólo a la luz de mi día  
Sino a mis mismos ojos y esperanzado corazón  
De tal forma que pueda afirmar  
Que soy el que mejor sabe  
Que estás de nuevo verdaderamente presente  
Que tu identidad  
Ha sido realmente devuelta al mundo  
Y que tu persona



Esa persona absolutamente necesaria  
E incluso la encarnación del Amor  
Nos ha sido concedida de nuevo mediante la gracia de Dios  
En un día en el que puedo  
Volver a respirar, trabajar un poco, escribir algo  
(Si escribo para ti  
Puedo escribir algo  
Intentar existir  
(Si soy tuyo  
Puedo existir)  
Incluso a pesar de estar en guerra con mi propio corazón  
Porque no estoy nunca a tu lado  
Cuando esos ojos se abren por primera vez  
Para saludar al nuevo día  
Pero si al menos en este día  
Que tú reconoces  
Y ahora contemplas,  
Aunque no brille el sol  
Su luz débil es suficiente  
Me satisface  
No busco otra.

### **XIII. CERTAIN PROVERBS ARISE OUT OF DREAMS**

Certain proverbs arise out of dreams which are not known to the analyst, when a sleeper wakes up with the cry that he has seen everything. But before the cry is silent he has already forgotten all that he saw.

What he saw was too good to remember. It showed that Only the impossible could be trusted. To most men happiness is impossible. They would rather put their confidence in a small prize.

Certain dreams reveal a day which is not on the calendar. On this day no harm can come to lovers. They can do each other no wrong. Only those who have dreamed it can live without harming those they love. The cruel do not come upon this day which is incredible. If they discovered it they might be forgiven. They could never bear it.

Nevertheless even cruel lovers dream what is contrary to their cruelty.

We have always known that we were winners but we did not know what we had won, and when you told me I did not believe it.

There is something better than winning all: it is the enormous need for another. There is one dream more solemn than judgement day in which the dreamer knows that without his Beloved he is lost. So lost that no trace of him will ever be found even in hell. My need for you is my judgement.

Who would have guessed this? No harm ever comes to the one who loses himself entirely in the love of another. A few sleepers recognize this proverb.

In my sleep I know that without you I am lost and in your sleep you know that without me you can no longer exist. In blackest misfortune this comfort comes to the very sorrowful whose pillow is wet with tears.

My sin was this: I wanted to understand my own problem. In punishment for which I was instantly given a problem to understand. All understanding then became impossible until, in my sleep, I turned again to you.

Who can trust? Only one who has dreamed. There is no assurance in daylight that has not been prepared by the dark. In the night when nothing can be seen I turn to my Beloved and her voice is my security.

When there is no time for any problem but only for you, I turn to you and see I have no problem. The winner is he who needs no problem. To him there can come no harm. He will never be cruel. The cruel lover needs a problem to excuse his cruelty.

In dreams there is only one great day to be celebrated. Its only reason is the other. You and I together make one holiday. Together we create the light of this one day for each other. This is love's Genesis, always beginning and never ending. We are at all times the first day of creation.

I will no longer burn your wounded body. We do not need to weary ourselves grasping anything, even love: still less the bloody jewel of desire.

Why has God created you to be in the center of my being?  
You are utterly holy to me, you have become a focus of  
inaccessible light. Suns explode from the light you spread  
through my guts and torn with love for you my cry becomes  
a hemorrhage of wild and cool stars. I wake with the  
knowledge of my whole meaning, which is you. Our luck is  
irreversible. We are the chosen winners of sleep, whose  
secret light is now clear to us after five or six adventures.

### **XIII. CIERTOS PROVERBIOS NACEN DE LOS SUEÑOS <sup>39</sup>**

Algunos proverbios surgen de los sueños que el psicoanalista desconoce, cuando un paciente se despierta profiriendo el grito de que lo ha visto todo. Pero antes de que éste haya enmudecido ya se ha olvidado de lo que observó.

Lo que contemplo es demasiado extraordinario para ser recordado. Demostraba que sólo se puede confiar en lo imposible para la mayoría de los hombres la felicidad es una utopía. Confiarían más en un premio insignificante.

Algunos sueños revelan un día furtivo en el calendario. En este día ningún daño puede acaecer a los amantes. Es imposible el quebranto. Únicamente aquellos que lo han soñado pueden vivir sin herir a sus seres queridos. Los hombres crueles no existen en ese día increíble. Si lo descubrieran quizás podrían ser perdonados. Nunca podrían resistirse.

No obstante, incluso los amantes despiadados sueñan con lo contrario a su perversidad.

Siempre hemos sabido que éramos vencedores pero desconocíamos la recompensa y cuando me lo dijiste no lo creí.

Existe algo mejor que conseguirlo todo: se trata del inconmensurable anhelo del otro. Hay un sueño más solemne que el día del Juicio Final en el que el soñador sabe que sin su Amado

---

<sup>39</sup> Como ya apuntamos en el estudio introductorio, en este poema Margie es identificada con el Proverbio o Hagia Sophia, la sabiduría sobre la que versan los libros sapienciales del Antiguo Testamento, El Eclesiastés, Libro de la Sabiduría y de los Proverbios y que ha dado origen a una sofología o saber acerca de la sabiduría como alguien que “retoza” delante de dios y que ha emanado de Él en su primera acción hacia el mundo. En Margie reconoce Merton la parte femenina del Universo como fuerza matriz generadora de vida.

está perdido. Tanto que no quedará vestigio de él ni siquiera en el infierno. Mi necesidad de ti es mi Sentencia.

¿Quién hubiera adivinado esto? Ningún peligro puede sobrevenir jamás a aquél que se pierde por completo en el amor de otro. Unos cuantos soñadores reconocen este proverbio.

En mi sueño sé que sin ti estoy trastornado y tú en tu sueño reconoces que sin mí ya no puedes vivir. En el peor de los casos este consuelo sirve al afligido que gime en un mar de lágrimas.

Mi pecado fue el siguiente: quise comprender mi propio enigma. Y como castigo a este deseo, se me otorgó de inmediato otro problema que entender. Entonces toda comprensión se hizo imposible hasta que, en mi sueño, volví otra vez a ti.

¿Quién puede esperar? Sólo el que ha soñado. No hay promesa de luz diurna que no haya sido gestada en la penumbra. En la noche oscura me dirijo a mi Amada y su voz es mi certeza.

Cuando no hay tiempo para problemas sino únicamente para ti, a ti acudo y estos se acaban. El que gana es el que puede prescindir de problemas. Él es invulnerable. Él nunca será cruel. El amante perverso necesita los problemas para justificar su maldad.

En sueños hay sólo un gran día que celebrar. Su único motivo es el otro. Tú y yo juntos conformamos la festividad. Juntos creamos la luz de este día para ambos. Este es el Génesis del amor, que siempre comienza y nunca finaliza. Somos en todo momento el primer día de la creación.

Ya no abrasaré más tu cuerpo malherido. No debemos fatigarnos por atrapar nada, ni siquiera el amor: y menos aún la joya maldita del deseo.

¿Por qué Dios te creó para estar en el centro de mi ser? Eres absolutamente sagrada para mí. Te has convertido en un foco de luz inaccesible. Los soles se forman con la luz de tus entrañas y, desgarrado de amor por ti, mi clamor se convierte en un derrame de fabulosas estrellas indómitas. Me despierto consciente de mi razón de ser, que eres tú. Nuestra suerte es irreversible. Hemos sido bendecidos en este sueño, cuya luz secreta se nos presenta después de varios intentos.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Margie significa para Merton esa llama de amor viva que San Juan de la Cruz refiere en la primera estrofa del libro que lleva el mismo nombre y que, según el místico de Fontiveros, arde en lo más profundo de su ser enamorado: “¡Oh llama de amor viva/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!” (v. San Juan de la Cruz: *Obras Completas* (I), op.cit., p.68). En este poema Merton canta el estado dichoso en que por fin se encuentra el alma. Compara a la amada con la luz al final del largo túnel de la noche oscura por la que su alma ha pasado. La celebración y el regocijo por la dicha y la unión alcanzada la realiza el alma en la intimidad más profunda.

#### **XIV. LOUISVILLE AIRPORT**

MAY 5, 1966

Here on the foolish grass  
Where the rich in small jets  
Land with their own hopes  
And their own kind

We with the gentle liturgy  
Of shy children have permitted God  
To make again His first world  
Here on the foolish grass  
After the spring rain has dried  
And all the loneliness  
Is for a moment lost in this simple  
Liturgy of children permitting God  
To make again that love  
Which is His alone

His alone and terribly obscure and rare  
Love walks gently as a deer  
To where we sit on this green grass  
In the marvel of this day's going down  
Celebrated only  
By all the poets since the world began.

This is God's own love He makes in us  
As all the foolish rich fly down  
Onto this paradise grass  
Where the world first began  
Where God began  
To make His love in man and woman



For the first time  
Here on the sky's shore  
Where the eternal sun goes down  
And all the millionaires in small jets  
Land with their own hopes  
And their own kind

We with the tender liturgy  
And tears  
Of the newborn  
Celebrate the first creation  
Of solemn love  
Now for the first time forever  
Made by God in these  
Four wet eyes and cool lips  
And worshipping hands  
When one voiceless beginning  
Of splendid fire  
Rises out of the heart  
And the evening becomes One Flame  
Which all the prophets  
Accurately foresaw  
Would make things plain  
And create the whole world  
Over again

There is only this one love  
Which is now our world  
Our foolish grass  
Celebrated by all the poets  
Since the first beginning  
Of any song.

#### XIV. AEROPUERTO DE LOUISVILLE

5 de Mayo de 1966<sup>41</sup>

Henos aquí sobre la ingenua hierba  
Donde los ricos en sus pequeños jets  
Aterrizan con sus propias esperanzas  
Y los de su propia estirpe

Nosotros con la apacible liturgia  
De niños tímidos hemos permitido que Dios  
Recree de nuevo su mundo originario  
Aquí sobre la inocente hierba  
Después de que la lluvia de primavera ha cesado  
Y toda la soledad  
Se pierde por un momento en esta sencilla  
Liturgia infantil dejando que Dios  
Renueve otra vez ese amor  
Que es sólo Suyo.  
Suyo sólo, terriblemente oscuro y extraordinario  
El amor se pasea suavemente como un cervatillo<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> En este día de primavera, Merton se reúne para cenar en el Luau Room del aeropuerto de Louisville con varios amigos: el editor de *New Directions*, James Laughlin, el poeta chileno Nicanor Parra y Margie. juntos darían un hermoso e inolvidable paseo por una explanada de césped cercana al lugar citado. En su diario Merton anotó algunas reflexiones sobre este día que merecen ser mencionadas pues son reveladoras de lo que realmente sintió por Margie: “y suponte que la clara luz de este atardecer fuera el amor, y suponte que nosotros somos esa luz, ese amor: como si la claridad radiante del atardecer, su belleza, y su significado, se encarna en nosotros...” (cit. por Jim Forest, *Vivir con sabiduría*, op.cit., p.191)

<sup>42</sup> Merton amaba la dulzura y vulnerabilidad de los cervatillos que habitaban en los alrededores del monasterio de Getsemaní, cuya belleza tuvo mayor oportunidad de contemplar una vez que decide pasar largas temporadas en la ermita. En su diario de 1964 describe con ternura y compasión varios de sus hermosos encuentros: “*They are my nearest dormitory neighbors... How wonderful!*” (Thomas Merton, *A Vow of Conversation: Journals 1964-1965*, op.cit., p.165). Dentro de la selección *Uncollected Poems*, encontramos un poema que Merton dedica a uno de esos cervatillos que tuvo la mala suerte de caer en la reserva de agua del monasterio y estuvo a punto de ahogarse pero que se salvó y pudo volver al bosque, su lugar de origen, para convertirse en un “*willing prisoner of trees and rain*” (*The Collected Poems of Thomas Merton*, op.cit. p.736). La composición se titula “Merlin and the Deer”, y el ciervo bien podría simbolizar al propio Merton que, abandonando el monasterio, se refugia en lo que el consideraba su verdadera casa: los bosques. Por otra parte, el ciervo podría identificarse con ese “tímido animal salvaje” al que Merton se refiere en sus reflexiones sobre el “true self”: “*The inner self is precisely that self which*

Hasta el lugar donde estamos sentados sobre la hierba  
En la maravilla del atardecer de este día  
Celebrado únicamente  
Por todos los poetas desde el comienzo de la creación

Este es el amor divino que habita en nosotros  
Mientras todos los necios ricos toman tierra  
En este paraíso de hierba  
Origen del mundo  
Donde Dios comenzó  
A inventar su amor entre hombre y mujer

Por primera vez  
Aquí en la orilla del cielo  
Donde el sempiterno sol desciende  
Y todos los millonarios en sus pequeños jets  
Aterrizan con sus esperanzas  
Y los de su estirpe.  
Nosotros con la tierna liturgia  
Y lágrimas  
De recién nacido  
Conmemoramos la creación  
Del amor solemne  
Ahora por primera vez y para siempre  
Gestado por Dios en estos  
Cuatro ojos llorosos y bellos labios  
Estas manos orantes

---

*cannot be tricked or manipulated by anyone, even by devil. He is like a very shy wild animal that never appears at all whenever an alien presence is a hand and comes out only when he is untroubled and alone*" (Thomas Merton, "The Inner Experience: Notes on Contemplation (I)" *Cistercian Studies*, Vol. 18, Nº 2, 1983, p.5) Esta metáfora es recurrente en otros poemas amorosos, como es el caso del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, en el que el Amado también aparece representado con el símbolo del ciervo que enamora y se enamora: "¿Adonde te escondiste /Amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste, habiéndome herido/ salí tras ti clamando y eras ido". A lo que el Esposo contesta: "Vuélvete paloma/ que el ciervo vulnerado/ por el otero asoma" (v. San Juan de la Cruz: *Obra Completa*, op.cit., p.59). San Juan a su vez toma el símbolo de *El Cantar de los Cantares*, en el que el esposo es descrito en boca de su amada como un "ágil cervatillo" (*Cant.*, II, 9).

Cuando un comienzo silencioso  
Del fuego espléndido  
Surge del corazón  
Y la tarde se convierte en Una Llama<sup>43</sup>  
Que según todos los profetas  
Anunciaron con exactitud  
Simplificaría las cosas  
Y recrearía el mundo entero.

Sólo existe este único amor  
Que corona en este momento todo nuestro mundo  
Nuestra hierba natural  
Celebrada por todos los poetas  
Desde el origen primigenio  
De cualquier canción.

---

<sup>43</sup> Referencia a lo dicho por el profeta Joel: “Y después de esto yo derramaré mi espíritu en toda carne, Vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán, vuestros ancianos tendrán sueños y vuestros jóvenes visiones. Y haré aparecer señales en el cielo y en la tierra: sangre, fuego y vapor de agua” (**Jl.**, III, I-3). La profecía se realizó en los primeros años del cristianismo (**He.**, II, 17-20) y reaparece en el Apocalipsis, es pasajes que tratan de las catástrofes finales y de la era mesiánica. Recordemos que tras el incendio de Babilonia, tiene lugar el restablecimiento del reino de Dios y las bodas del Cordero. Por otro lado, estos versos describen y ensalzan el matrimonio espiritual que llegaron a gozar Merton y Margie y hacen eco de la Llama del Amor Viva sanjuanista, libro que no describe ningún proceso espiritual como es caso de **Cántico, Noche Oscura o Subida al Monte Carmelo**, sino que ensalza el estado dichoso en el que por fin se encuentran los amantes.

## **XV. NEVER CALL A BABYSITTER IN A THUNDERSTORM**

Never call a babysitter in a thunderstorm you do  
not know  
How the baby strong as God started all the thunder  
In order to get attention  
It is therefore useless to call on the phone

Never call a babysitter in the summer rain  
When the baby has torn a hole in the ceiling  
And the house is full of water all the lights are fused  
You won't hear much on that phone

Tell her in vain to put the baby in the icebox  
To keep him cool and dry  
He will tear the icebox to pieces  
And destroy the telephone

It is therefore useless to express your love  
When the implacable baby strong as a tank  
Plows through the walls of the house and blocks  
the highway  
Yelling for shelter you can forget that phone

Never call a babysitter when the revolution  
Is in full swing  
Baby has hoisted the black flag and taken over  
The telephone company and everything

When baby is holding off the police  
With Molotov cocktails bazookas and hand grenades  
You can forget about calling a babysitter  
He has a stuck a bottle of milk in her mouth  
You'll never hear what she is saying

In short my boy be careful of love  
It fills the world with this destruction  
Millions of small pocket cyclones  
Have fouled up communication with  
Inexhaustible demanding rage

Rather than call her on the telephone  
Which would only be an act of war  
Go sell your car your golf clubs your tennis racket  
and your TV  
Try to raise a little money  
And pay the baby to set her free.

## XV. NUNCA AVISES A UN CANGURO DURANTE UNA TEMPESTAD <sup>44</sup>

Nunca avises a un canguro durante una tempestad, no te imaginas  
Cómo el bebé, tan poderoso como Dios, desencadenó la tormenta  
Para atraer la atención  
Por tanto es inútil telefonar.

Nunca solicites un canguro durante las lluvias de verano  
Cuando el bebé ha taladrado el techo  
Y la casa está inundada de agua y todas las luces están fundidas,  
No podrás oír nada en ese teléfono.

En vano le dirás que coloque al niño en el congelador  
Para mantenerle fresco y callado,  
Destrozará el frigorífico  
Y el teléfono.

De nada sirve expresar tu amor  
Cuando el bebé implacable, tan potente como un tanque

Estalla las paredes de la casa y bloquea  
La carretera  
Para pedir protección a gritos, puedes olvidarte de ese teléfono.

Nunca avises a un canguro cuando la revolución  
Está en su punto más álgido  
El bebé ha izado la bandera negra y ha conquistado  
La compañía telefónica y todo lo demás.

---

<sup>44</sup> Es probable que este poema fuese escrito tras una llamada telefónica que Merton deseó hacer a Margie en secreto el doce de junio y que, sin embargo, fue descubierta por un monje de la centralita del monasterio. La noticia llegó a oídos del Abad quien le aconsejó que abandonase la ermita por algún tiempo y volviese a la vida en comunidad. Además, le ordenó con severidad que acabase de forma inmediata su relación con la enfermera, algo que ambos temían que antes o después sucediera. Este incidente, no obstante, desalentó a Margie, víctima en cierto modo de una situación que cada vez se hacía más complicada e insostenible (v. Jim Forest, *Vivir con Sabiduría*, op.cit., pp.193-194).

Cuando el niño está poniendo a raya a la policía  
Con cócteles molotov, bazokas y granadas de mano  
Puedes abandonar la idea de llamar al canguro  
El ha entaponado su boca con una botella de leche  
Nunca oirás lo que ella dice.

Concluyendo, hijo mío, ten cuidado con el amor  
Arrasa el mundo con su destrucción  
Millones de pequeños ciclones de bolsillo  
Han imposibilitado la comunicación con  
Una ira inagotable y exigente.

Antes que llamarla por teléfono  
Lo que significaría una acción de guerra  
Ve y vende tu coche, tus clubs de golf, tu raqueta  
Y tu televisión  
Trata de ahorrar algo de dinero  
E indemniza al bebé para que libere al canguro<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> La continua perplejidad de este poema nos demuestra la especial inclinación de Merton hacia las interpolaciones: lo real y lo irreal que mutuamente se trascienden. Se filtra aquí la transgresión, el malentendido, la desmesura, dibujándose un especial humor lleno de ironía, desdén y resignación.



## **XVI. CANCER BLUES**

It's a long hot night for cancer blues I sing  
I listen to the tree frogs and rain while someplace  
Else my Baby grows to be a magic Indian healer  
My sweet Babe with special ways to fight a fever and cure  
The biting black root-idea  
With levelheaded advice and love for the hunted  
SOUL.

It is a long night of rain to pass my time  
with cancer of the heart  
but my Baby glows like medicine out there in the dark  
Growing to be a living healer and radium  
I grub these roots alone in the mud I thrash around  
In my solitary swamp amid the hot frog blues. But all  
the time  
She grows a little wiser and draws near  
With that sweet healing temperament and compassion  
Busy knocking out the Cannibal  
TRIBES.

All alone out here in a mess of wild  
Animals I kick my cancer bucket around  
And every move I make I sink a little deeper but my Baby  
Every minute knows another new way to get  
me out again  
For she knows how to heal  
She grows to be the punishment of dark sickness and sin  
She is a sweet relentless punishing  
INDIAN.

Busy knocking out the pioneer gold-hunting tribes  
She grows another day more perfect and wise

Cleaning this town of racetrack vampires  
and sham aristocrats  
For her fiery gentle healing light is half a mile  
WIDE.

I am alone this long side of the city roof-  
Tops and go down to my cellar blues  
O Honey love away my cancer  
With your distant radio-electric loving glance  
and your caressing thought  
For today they have hit me hard in the city  
They have beat me with their official chain  
They have hit the easy places of my head with the heel  
of a clerical shoe  
And I am now flying dead over the Town sending you  
The rush signals of emergency love and dread  
As I speed homeward full of cancer by the neutral  
Highways out of Town.

It is a long night out in the hot frog unintelligent country  
Where you listen to my faint cries of cancer fading out  
But hold on Baby and believe and be a healer  
Be an Indian photo-electric  
CURE  
And if you don't know any winner bet on the  
kind that runs  
And if you don't know any music listen to the one  
Who writes these cancer blues for you in the  
unlucky country  
Out by this STONE.

Honey bet on the kind that tries and leave the others  
Make it fast into hell with all the windows open  
Sights flying out and down the chemical lit up channels

Right through the front door of the Cannibal  
COMMAND.

It is a long time to forget how low we grow  
Another night older Baby and alone while I  
Am kicking that bitter cancer bucket out of my heart  
While you become a lucky Indian

STAR

And now while you draw closer you point silently down  
You never miss you point right down to the

ROOT CURE

All the way down in the sweet summer earth to clean  
The hunted heart of the hell-blues because you are grown  
Into a healer. You kicked the fever  
And you won me Honey for keeps you won me  
In the summer finals  
Complete with cancer of the heart.

## XVI. CANCER BLUES <sup>46</sup>

Larga y calurosa noche para cantar cáncer blues<sup>47</sup>  
Escucho entre la lluvia a los Ranas de San Antonio<sup>48</sup> mientras que en  
Algún otro lugar  
Mi pequeña se convierte en una mágica curandera india  
Mi dulce niña con especiales dotes para combatir la fiebre y sanar  
La funesta idea fundamental  
Con sensatos consejos y amor hacia el alma acongojada y sin esperanza.

Larga noche de lluvia para pasar el tiempo  
Con cáncer en el corazón.  
Mi niña resplandece como un bálsamo afuera en la penumbra  
Creciendo para convertirse en sanadora vivificante  
Arranco estas raíces huérfano en el lodo, me revuelco  
En mi pantanoso solitario entre los ardorosos blues de los Ranas  
Pero ella, cada vez más sabiamente, se aproxima  
Con ese dulce temperamento y compasión redentora  
Ocupada en suprimir las tribus caníbales.

Absolutamente solo aquí entre el alboroto  
De las fieras salvajes hago girar mi tocadiscos<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Son canciones que la raza negra ha cantado para hacer llevadero su camino: por lo general un blue es un lamento, a veces una risotada sarcástica y a veces un abierto grito de valor. Además de reflejar las dificultades y sueños de sus creadores, los blues reflejan su talento para la poesía. Los años veinte fueron la época en que los blues fueron más populares. Como resultado de la guerra de 1914 muchos ciudadanos de color abandonan los campos del sur para instalarse en las ciudades del norte. Tales inmigrantes tenían tantos problemas que se refugiaban en el blue para combatir su melancolía ("to chase the blues Hawaii) (v. Donal Myrus, *Baladas, Blues y el Big Beat*, México, Ed. Diana, 1970, p.88)

<sup>47</sup> Pensamos que Merton cautivado por la melodía y ritmo de los blues compone su propia letrilla aunando canciones, tensiones y significados con su experiencia sentimental y realzando así el efecto humorístico y a veces satírico de los blues.

<sup>48</sup> La música norteamericana campirana y del oeste viene de la antiquísima música de Escocia y Gales y fue desarrollada por los montañeses del Sur de los Estados Unidos y por los llaneros del Oeste. Evocan emociones dramáticas intensamente sentidas y su ejecución es sutil, vibrante y cálida tratando de aliviar en los sembradíos de algodón.

<sup>49</sup> Es de suponer que los discos a los cuales Merton se refiere, como corresponde a la época, eran de goma laca y se tocaban con una aguja de acero que pendían del pesado brazo de una Vitrola cuyo plato giraba a 78 rpm por medio de una cuerda que se accionaba a mano.

Y con cada movimiento me derrumbo un poco más pero mi  
Pequeña ofrece en cada momento una nueva forma de resurrección  
Porque sabe como sanar y se erige en el castigo  
Del mal oscuro y pecaminoso  
Es una dulce e implacable india castigadora.

Atareada en erradicar a las tribus pioneras buscadoras de oro  
Una vez más, se vuelve cada día más perfecta y prudente  
Y suprime los vampiros del hipódromo  
Y los falsos aristócratas  
Porque su ardiente y benévola luz sanadora lo abarca todo

Estoy solo en esta inmensa terraza alada de la ciudad  
Y desciendo a los blues de mi alma  
Oh, amor mío, termina dulcemente con mi cáncer  
Con tu distante y tierna sintonía  
Tu amoroso pensamiento  
Porque hoy me han sacudido en la ciudad  
Me han golpeado con su cadena oficial  
Lastimándome la cabeza con la suela de un zapato clerical  
Y moribundo sobrevuelo la ciudad enviándote  
Precipitadas señales de emergencia, amor y miedo  
Apresurándome hacia casa lleno de cáncer por las  
Impersonales autopistas de la ciudad.

Larga noche en el cálido y necio país de los Ranas  
En la que tú escuchas mis débiles sollozos que se diluyen  
Pero espera, pequeña, confía y haz de sanadora  
Y sé tú una cura india fotoeléctrica  
Y si desconoces al triunfador, apuesta por  
Aquel que gobierna  
Y si no sabes ninguna música escucha a éste  
Que escribe estos cáncer blues para ti  
en el funesto y derrotado país.

Cariño, apuesta por esa clase de personas que arriesgan  
Y abandona al resto  
Desciende al infierno sin miedo  
Escenas precipitándose por los canales iluminados artificialmente  
A través de la puerta principal del comando de Caníbal.

Es imposible olvidar cómo nos hacemos  
Otra noche más viejos y solitarios, mi pequeña,  
Mientras mi música nace del corazón  
Y te transformas en mi estrella india feliz  
Discretamente te aproximas  
Sin perder el secreto  
De tu remedio esencial  
Convertida en curandera  
Desciendes a lo profundo de esta tierra estival para purificar  
El alma desahuciada de infernales blues  
Combatiste la fiebre  
Y me conquistaste, cielo, para siempre jamás, me conquistaste  
En estos finales del verano  
Enteramente con cáncer en el corazón.

## **XVII. WITH THE WORLD IN MY BLOOD STREAM**

I lie on my hospital bed  
Water runs inside the walls  
And the musical machinery  
All around overhead  
Plays upon my metal system  
My invented back bone  
Lends to the universal tone  
A flat impersonal song  
All the planes in my mind  
Sing to my worried blood  
To my jet streams  
I swim in the world's genius  
The spring's plasm  
I wonder who the hell I am.

The world's machinery  
Expands in the walls  
Of the hot musical building  
Made in maybe twenty-four  
And my lost childhood remains  
One of the city's living cells  
Thanks to this city  
I am still living  
But whose life lies here  
And whose invented music sings?

All the freights in the night  
Swing my dark technical bed  
All around overhead  
And wake the questions in my blood  
My jet streams fly far above  
But my low gash is no good

Here below earth and bone  
Bleeding in a numbered bed  
Though all my veins run  
With Christ and with the stars' plasm.

Ancestors and Indians  
Zen Masters and Saints  
Parade in the incredible hotel  
And dark-eyed Negro mercy bends  
And uncertain fibres of the will  
Toward recovery and home.  
What recovery and what Home?  
I have no more sweet home  
I doubt the bed here and the road there  
And WKLO I most abhor  
My head rotten with the town's song.

Here below stars and light  
And the Chicago plane  
Slides up the rainy straits of night  
While in my maze I walk and sweat  
Wandering in the low bone system  
Or searching the impossible ceiling  
For the question and the meaning  
Till the machine rolls in again  
I grow hungry for invented air  
And for the technical community of men  
For my lost Zen breathing  
For the unmarried fancy  
And the wild gift I made in those days  
For all the compromising answers  
All the gambles and blue rhythms  
Of individual despair.



So the world's logic runs  
Up and down the doubting walls  
While the frights and the planes  
Swing my sleep out of the window  
All around, overhead  
In doubt and technical heat  
In oxygen and jet streams  
In the world's enormous space  
And in man's enormous want  
Until the want itself is gone  
Nameless bloodless and alone  
The Cross comes and Eckhart's scandal  
The Holy Supper and the precise wrong  
And the accurate little spark  
In emptiness in the jet stream  
Only the spark can understand  
All that burns flies upward  
Where the rainy jets have gone  
A sign of needs and possible homes  
An invented back bone  
A dull song of oxygen  
A lost spark in Eckhart's Castle.  
World's plasm and world's cell  
I bleed myself awake and well

Only the spark is now true  
Dancing in the empty room  
All around overhead  
While the frail body of Christ  
Sweats in a technical bed  
I am Christ's lost cell  
His childhood and desert age  
His descent into hell.

Love without need and without name

Bleeds in the empty problem

And the spark without identity

Circles the empty ceiling.

## XVII. EL MUNDO QUE FLUYE POR MI SANGRE <sup>50</sup>

Estoy tumbado en la cama del hospital<sup>51</sup>  
El agua se desliza por el dosel  
Y me envuelve la maquinaria musical  
Que interpreta mi sistema de metal  
Mi imaginaria columna vertebral  
Presta a la melodía universal  
Un monótono ritmo impersonal  
Todos los aviones en mi mente  
Cantan el sobreflujo de mi sangre inquieta  
Floto en el genio del mundo  
El plasma primaveral  
Y me pregunto quién demonios soy.

La máquina del mundo  
Se expande entre los muros  
Del cálido y musical edificio  
Construido quizás en el año veinticuatro  
Y mi infancia perdida permanece  
Como una de las células vivientes de la ciudad  
Gracias a la cual  
Todavía estoy vivo  
Pero ¿a quién pertenece esta vida que yace aquí,  
A quién esta música inédita que resuena?

---

<sup>50</sup> La versión definitiva de este poema data de Abril de 1966. En un principio, Merton pensó incluirla dentro de su colección de poemas *Cables to the Ace*, pues formalmente presenta muchos de los rasgos antipoéticos de su última etapa lírica. Finalmente no sucedió así y el poema aparece en uno de los apéndices de *The Collected Poems* (v. Appendix I, *Sensation Time at the Home, and Other New Poems*, p. 615). Se trata de la primera composición que Merton escribe para Margie, posiblemente inspirado por la soledad que sintió cuando Margie abandonó el hospital durante un fin de semana. Según relata la biografía de Jim Forest, ella recibió el poema en un encuentro que tuvieron exactamente el 26 de abril en un restaurante de Louisville, en el que Merton la confesó que estaba plenamente enamorado de ella y que podían aspirar a un amor casto, exento de relaciones íntimas (v. Jim Forest, *Vivir con sabiduría*, op.cit., p.181).

<sup>51</sup> Referencia a St. Joseph's Hospital de Louisville, en donde Merton fue ingresado el 23 de marzo de 1966 para ser intervenido quirúrgicamente de un problema de columna. Atormentado, Merton yace en su lecho y en su soledad no deja de pensar en Margie y en la idea de que ya no podría vivir sin ella.

Todas las expediciones de la noche  
Hacen vibrar mi oscura cama artificial  
Por encima de mi cabeza  
Y despiertan preguntas en mi sangre  
Mis flujos vuelan muy lejos  
Pero mi profunda herida no se cicatriza  
Y supura en una cama numerada  
A pesar de lo cual todas mis venas palpitan  
Con Cristo y con el plasma de las estrellas

Ancestros e Indios  
Maestros Zen<sup>52</sup> y Santos  
Desfilan en el gran hotel  
Un Negro de ojos oscuros inspira piedad  
Y algunas fibras inciertas del deseo  
De recuperación y vuelta a casa.  
¿Qué clase de restablecimiento y de casa?  
Ya no tengo un dulce hogar  
Dudo de mi lecho aquí y de la carretera allí  
Y lo que más odio es WKLO  
Mi cerebro está atenazado por el ritmo de la ciudad.

En este lugar bajo las estrellas y la luz  
Y el avión de Chicago<sup>53</sup>  
Se deslizan los húmedos trances de la noche  
Mientras sufro en mi tortuoso camino  
Deambulando en la parte inferior de mi esqueleto  
O indagando la respuesta imposible  
A la pregunta y al sentido

---

<sup>52</sup> Merton estuvo fascinado por el Zen. Así lo atestiguan sus numerosos estudios sobre el mismo. Entre ellos, *Mystics and Zen Masters, o Zen and the Birds of Appetites*, con sus interesantes comentarios sobre la experiencia Zen y su diálogo conmovedor con el maestro D.T. Suzuki. Todo ello hace de Merton un exponente ineludible del diálogo interconfesional entre Oriente y Occidente.

<sup>53</sup> Merton está pensando en el avión en el que volaba Margie rumbo a Chicago para pasar un fin de semana (v. Jim Forest, *Vivir con Sabiduría*, op.cit., p.189).

Hasta que la máquina se restablece.  
Aumenta mi necesidad del aire imaginario  
Y de la comunidad técnica de los hombres  
De mi aliento de Zen perdido  
De mi predisposición al celibato  
Y la entrega difícil que hice en aquellos días<sup>54</sup>  
De todas las respuestas requeridas  
Todas las apuestas y ritmos blue  
De la propia desesperación.

Así la lógica del mundo discurre  
Dudosamente entre los muros  
Mientras los fletes y los aviones,  
Sobrevolando la ventana, mecen mi sueño  
Entre la duda, el calor  
El oxígeno y el flujo de mi sangre  
En el inconmensurable espacio de la creación  
En el deseo insaciable del hombre  
Hasta que este deseo mismo se apague  
Sin nombre sin sangre y solitario  
La Cruz llega y el escándalo de Eckhart<sup>55</sup>  
La Última Cena y el exacto error

---

<sup>54</sup> Alusión a su renuncia, como monje trapense, de los placeres mundanos y del amor humano, opción y compromiso que en el momento de escribir el poema considera un tanto dura y exigente. En su autobiografía *The Seven Storey Mountain*, Merton relata pormenorizadamente algunos capítulos de su vida disipada antes de su conversión al catolicismo y su entrada en Getsemaní.

<sup>55</sup> Referencia a Meister Eckhart (1260-1327), conocido místico renano, deudor de San Agustín y Santo Tomás de Aquino, del neoplatonismo de Plotino y de la tradición mística especulativa de Proclo, Dionisio Aeropagita y Escoto Erigena (v. Maestro Eckhart, *Tratados y Sermones*, op.cit., pp.9-10). Merton se refiere al “escándalo” de Eckhart en relación al hecho de que al final de su vida se le acusó de haber caído en la heterodoxia, entre otros motivos por querer transmitir con un lenguaje vibrante, atronador, nuevo y directo, una profunda vivencia de Dios, que asustó tremendamente a la jerarquía de la Iglesia, la cual no supo interpretar el mensaje de este dominico cuando escribe frases tan discutidas como: “*De que Dios sea Dios, yo soy la causa, si yo no existiera, Dios no existiría*”. Afirmación un tanto controvertida que más tarde, en el siglo XVI repetiría Angel Silesius, y dejó aturridos y perplejos a las autoridades eclesiásticas.

Y la diminuta chispa<sup>56</sup>  
En el vacío de mis flujos  
Sólo ella puede comprender  
Que todo lo que arde vuela hacia arriba  
Allí donde se fueron los jets en la lluvia  
Todo un símbolo de necesidades y hogares posibles  
Una columna vertebral imaginaria  
Una melodía aburrida de oxígeno  
Una chispa perdida en el Castillo de Eckhart  
El plasma del mundo y su célula  
Yo mismo me desangro despierto y recuperado.

Ahora únicamente la chispa es auténtica  
Y danza en la habitación desalojada  
Sobre mi cabeza  
Mientras el frágil cuerpo de Cristo  
Sufre en una cama artificial  
Soy una célula extraviada de Cristo  
Su infancia y su estancia en el desierto  
Su descenso a los infiernos.

Amor anónimo y desinteresado  
Hierre en la duda desierta  
Y la chispa desconocida  
Gira alrededor del techo vacío.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Merton se está refiriendo a lo que Eckhart llama “scintilla animae”, o centella del alma, “arca mentis”, fondo del alma, allí donde Dios verdea y florece: “*la chispita del alma, que fue creada por Dios y es una luz impresa desde arriba y una imagen de la naturaleza divina*” escribe en su Sermón XX, a lo que añade: “*Dice San Agustín que la chispita está más adentrada en la verdad que todo cuanto el hombre pueda aprender*”. En otro de estos sermones (L), la da el nombre de “boca del alma”: “*La boca del alma es la parte suprema del alma, a este hecho se refiere el alma y dice: ‘Ha puesto su palabra en mi boca’ (Jer., I, 9) ... este es el beso del alma... ahí el Padre engendra a su Hijo en el alma, y ahí le habla a ella*” (Meister Eckhart, *Tratados y Sermones*, op. cit, p.438; 699) Este ápice del alma se convierte así en una celestial morada de la deidad eterna, en ella Dios nace y al nacer me nace: “*El hablar del Padre es su ‘engendrar’, el ‘escuchar’ del Hijo es su ‘nacer’*” (ibíd., p.504). Pero para que este nacimiento se produzca, nos dice Eckhart, es necesario el vaciamiento, la pobreza espiritual, la desnudez absoluta y el silencio. De ahí que en la última estrofa del poema, Merton aluda a la chispa como “empty spark”, porque está vacía de todo cuanto no sea Dios.

## XVIII. I ALWAYS OBEY MY NURSE

I always obey my nurse  
I always care  
For wound and fracture  
Because I am always broken  
I obey my nurse

And God did not make death  
He did not make pain  
But the little blind fire  
That leaps from one wound into another  
Knitting the broken bones  
And fixing sins so they can be forgotten

I will obey my nurse who keeps this fire  
Deep in her wounded breast  
For God did not make death

He did not make pain  
Or the arrogant wound  
That smells under the official bandage

Because I am always broken I obey my nurse  
Who in her grey eyes and her mortal breast  
Holds an immortal love the wise have fractured  
Because we have both been broken we can tell  
That God did not make death

I will obey the little spark  
That flies from fracture to fracture

---

<sup>57</sup> Una versión anterior de este poema es más breve y presenta una modificación de la última estrofa que reza así: “*and love need without name/ without answer without problem/ Love is the way and love is the way and love is the home*” (Sister Therese Lentfoehr, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, op.cit., p.69).

And the explosion  
Where God did not make death  
But only vision

I will obey my nurse's broken heart  
Where all fires come from  
And the abyss of flame  
Knitting pain to pain  
And the abyss of light  
Made of pardoned sin  
For God did not make death

I always obey the spark that smacks like lightning  
In the giant night  
I obey without question  
The outlaw reasons  
The cries in the abyss  
From this world's body that the wise have fractured  
For God did not make death  
He did not make prisons  
Or stalking canonical ravens  
The dirt in the incision

I will obey my nurse  
I will always take care  
Of my fractured religion

*And God did not make death.*



## **XVIII. SIEMPRE OBEDEZCO A MI ENFERMERA**

Siempre obedezco a mi enfermera

Siempre debo curarme

Heridas y fracturas

Porque siempre estoy lesionado

Obedezco a mi enfermera

Y Dios no creó la muerte

No hizo el dolor

Sino ese pequeño fuego ciego

Que se derrama entre herida y herida

Uniendo los huesos rotos

Y reparando los pecados de tal modo que puedan olvidarse

Obedeceré a mi enfermera que mantiene viva esta llama

En lo profundo de su pecho dolorido

Porque Dios no creó la muerte

No instauró el dolor

O la herida arrogante

Que rezuma bajo la venda oficial

Puesto que siempre estoy lesionado, obedezco a mi enfermera

Que en sus ojos grises y su pecho mortal

Guarda un amor imperecedero que los sabios han truncado

Ya que los dos hemos sido escindidos podemos decir

Que Dios no hizo la muerte

Obedeceré a la chispa diminuta

Que revolotea de fractura en fractura

Y la explosión

En la que Dios no creó la muerte

Sino sólo la visión

Obedeceré al corazón roto de mi enfermera  
En donde se originan todos los fuegos  
Y el abismo de la llama  
Que une dolor con dolor  
Y el abismo de la luz  
Nacida del pecado redimido  
Porque Dios no creó la muerte

Siempre obedezco a la chispa que golpea como el relámpago  
En la noche oscura  
Obedezco sin dudar  
Los preceptos ilegales  
Los gritos en el abismo  
De este cuerpo terrenal que los sabios han truncado

Porque Dios no hizo la muerte  
No creó prisiones  
Cuervos canónicos acechantes  
El lodo en la incisión

Siempre obedeceré a mi enfermera  
Siempre cuidaré  
De mi religión fracturada

*Y Dios no creó la muerte.*

\*\*\*\*\*

## ENTREVISTA CON EL HERMANO PAUL QUENON, OCSO, MONJE TRAPENSE DE GETSEMANI.

### Abadía Trapense de Our Lady of Gethsemani (Kentucky)

Your question to me was how has Thomas Merton's poetry influenced my own poetry? This is Brother Paul Quenon at the Abbey of Gethsemani. It has not influenced it greatly in a formal sense except that I do write in the kind of loose form and there are times when I have tried to imitate theme in Merton. My poetry is about solitude sometimes, although not nearly to the extent as it is in Merton, except for haiku. When I am writing haiku, my intention is to evoke a feeling of solitude more than an explicit description or discussion about solitude. I think the significant connection was not so much on the level of form, as it was on the level of attitude; and this attitude is basically a monastic attitude, where **poetry is a part of the contemplative life**<sup>1</sup>. In the contemplative life, the life of meditation and prayer, there needs to be moments when you bring your consciousness to a peak, and a concentration of imagination and of spiritual awareness of which takes the poem in a poet. The poem is an expression of an integration within the mind of feeling, of sensation, of association, and to do that is a subtle form of discipline. You need to do that spiritually, that is part of being a whole monk, it is to be able to create a good poem, to bring the mind to a focus in which it works by itself in a poem. It is also an effort at integrating culture and religion, that was one of Merton's chief concerns, and I admire him very much for that, and in my own small and uncultured way I am trying to do something of the same.

Just to sing well or to write a good poem is a kind of work and to apply yourself to that does honour to God. Not every monk does it, in fact I would say most monks do not write poetry, but they live in a very poetic context and there has to be somebody on sight which can give voice to that. And in doing that you are not only giving voice to your own experience, but also to other people's experience. I cannot speak for other people in the community, but I live the same kind of live as they do, and so, when I am writing, I've absorbed the community into myself, so the community comes out in what

---

<sup>1</sup> El énfasis es nuestro.

I am writing. I think that takes place in Merton's own poetry. He doesn't always... he would rarely say so but I think it is there. Poetry is a kind of a center place for the intellectual life. In Merton, there is a very rich intellectual life, very multi-faceted and diverse intellectual life he is engaged in, but at the center of that it is poetry. People really have not appreciated that, it has not been discovered adequately yet, but I feel that as soon as his poetry brings together so many of his other concerns and insights and realizations, and I myself have the same kind of structure of mind. Perhaps you can say that I feel that I am doing my best work, intellectually, when I am writing a poem. I need to, as it were, give completion to my intellectual life by writing poetry. At times I've even tried to write what I think of as "philosophical poems", that was an effort I was making for a while and I don't think I was all that successful, but Merton was often trying to give expression to certain metaphysical perceptions like in his poem on Duns Scotus for instance and a number of others... There is the intellectual life on the one side and then there is the prayer life on the other side, and between both you have a big poetic life. And the poetry is the meeting place of the two. I think that was the case with Merton and, I would say, that is the case with me.

So it is mostly a matter of discipline, of monastic discipline, a way of life... That is where the real influence has come. Some people have told me I write like Merton, I don't see it except on occasion, I don't particularly see it in my own poetry, but may be it is there.

Sonia Petisco: You have just mentioned that poetry is very related to contemplation. Merton has written several essays about that topic: "Poetry and the Contemplative Life", "Notes on Sacred and Profane Art", and "Poetry and Contemplation: a Reappraisal", etc. However, at the very beginning, he thought poetry (and art in general) was an obstacle for contemplation. Could you explain a little bit further where poetry stands in relation with the mystical/contemplative experience?

Brother Paul Quenon: Well, to put it in very factual terms, when I am meditating I cannot let my imagination start trying to play with words and formulating sentences and doing the hard work of formulating a poem. Now, in the process of meditation I might come upon phrases or I might develop obscure insights. Later on I can come back to

those and articulate those obscure insights in words. I might pull together some interesting phrases that crossed my mind as I was meditating (more likely I have forgotten those interesting phrases)... but sometimes they find their place, they find a setting within a poem later on. So, it is a matter of doing one thing or the other.... Practically speaking I either have to sit down and write a poem about spiritual experience or I have to simply focus on keeping that emptiness and singleness of heart which is meditation and delaying writing a poem or giving an aesthetic expression. The two of them can come together, they certainly do in the liturgy when you are reciting songs, the heart must be in accord with the lips. When I have completed writing a poem, it should be something that should be in accord with my heart, and if I am reciting it, I should be able to recite it with my heart as well as my lips. But there are different faces ...I think each one has its own spirit and, while you can integrate the two, you can't confuse the two.

Sonia Petisco: Before you said that poetry was between intellectuality and prayer. Don't you think that poetry itself is a kind of prayer, it is prayer itself?

Paul Quenon: Yes, it is. But that presupposes that you have given separate attention to each component. First you have to purify your mind so that the content of the mind becomes pure, and that's the poem. So it is a matter of getting rid of the junk, and getting rid of junk words, and double talk, and clichés and religious formulas that are stereotypes and over familiar and discover first language, new language. You are free to use the old language but you will also be using new language with a new vitality. I have written a lot of hymns. In fact, when I started writing poetry I began with hymns. The hymns are like stained glass windows. Either they are very good or they are bad. The hymns that we had were not to my taste. So I started writing my own. And in the process of writing them I had to write in a very disciplined form because it has to be metrical, each line has to have the same number of syllables, and accents have to be in a certain order, and then you have to have the rhymes in the old formal poetic scheme, and that takes a lot of sweat! And you have to work hard at that. But that was a good discipline, I am glad I did that.

So in using a traditional form like that, I had to... The discipline was to do it in such a way that I wasn't just filling out meters but I was really saying something substantial. And to do that you have to really think, you have to go into distinguishing what is really pertinent in here, what is of value, what is worth saying. And that is the only way it is going to be fresh. Wendell Berry, a great Kentucky poet, earlier on he is in the Whitman tradition of a sort of free verse, loose lines, long lines. But as he developed in his later period (which is, say, within the nineties), his lines have become shorter, more concise, almost like hymns. He is calling these poems "Sabbaths", they have a religious flavour... It is almost as if as he deepened his spirituality, his form became traditional, or at least geared towards the traditional. I am not saying that has to happen necessarily that way, but the point is that once you clear your mind with the discipline of meditation, then you find the suitable form for that. If you have an empty mind with meditation, you also have to work on form. Not just bring more junk into the mind, but be selective, learn how to work with the mind, the senses, to shape them to this spiritual consciousness. So it is really a part of prayer, therefore, it is a part of shaping yourself into a man or a woman of prayer, how you use your mind, or how you work, are you going to work carefully, or are you going to work sloppy?

Sonia Petisco: Why hasn't Merton's poetry been appreciated as much as it should deserve?. Why hasn't been discovered yet? Why is he not in any anthology of American poetry? Is it because his poetry has not been understood?

Paul Quenon: Well, it is hard to say. Perhaps his poetry may not be as good as his prose is. He is a very good poet, but I am not sure whether he is a major poet. But that doesn't mean that his poetry is not important to his own thought. In fact, his poetry stands at the center of his thought. So to understand his thought, I think you have to understand his poetry. It helps certainly to connect the two. And I don't think that scholars who research his prose do not research in his poetry, show how he is putting a lot of things together in his poetry. He presents similar experiences in both his prose and his poetry; the difference is that in his prose he may discuss an experience, but in the poetry he is presenting you with the experience. And he is an intuitive thinker, so that he starts with an insight and then explicates it. The poetry is an unfolding of an intuition. The prose is a further unfolding of it. And analytical thinkers start with parts, and bring them

together in a synthesis, in a systematical logical way. But I don't think Merton is that kind of a thinker. So as an intuitive thinker, as somebody who goes from a single-minded perception to an explication, poetry is very important because poetry is closer to that single-minded focus.

Sonia Petisco: Do you think that the Word, the Word who was incarnated as it is stated in the Bible, that Word was the poetic word?

Paul Quenon: As God enters into our life in the form of a gift, we become a Word ourselves. And what we are and we speak in human words, that is also a revelation. We are all Christ, we embody the Spirit. And the poet is able to embody that in a particular way, in words.

Sonia Petisco: But the poetry doesn't belong to the poet.

Paul Quenon: No, I think a good poet, he doesn't own the poetry, even his own poetry. We are all living in this vast sea of creativity, and most of us have all the channels shut off. What I have to do is turn on the channels, and it comes pouring through, it is not your own. Some of the best poems, you cannot cease wondering did I write that? It comes up, out of where? You do not know. It is not a construction of the ego. So, it is not your own. The world is bigger than yourself and you have to lose yourself... There is a kind of selflessness in the creative process, humility of the self. The self has to serve the Word. And yet at the same time you are expanded by it.

## I. FUENTES PRIMARIAS

### 1) EDICIONES DE LA OBRA POÉTICA DE THOMAS MERTON

La edición de la obra poética de Thomas Merton manejada es *The Collected Poems of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1977. Para el estudio de su último poema hemos empleado *The Geography of Lograire*, New York, New Directions, 1969.

- MERTON, Thomas. *Thirty Poems*, New York, New Directions, 1944.
- . *A Man in the Divided Sea*, New York, New Directions, 1946.
- . *Figures for an Apocalypse*, New York, New Directions, 1948.
- . *The Tears of the Blind Lions*, New York, New Directions, 1949.
- . *Selected Poems*, Great Britain, Hollis & Carter, 1950.
- . *The Strange Islands*, New York, New Directions, 1957.
- . *The Tower of Babel*, New York, New Directions, 1957.
- . *Selected Poems of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1959.
- . *Original Child Bomb*, New York, New Directions, 1962.
- . *Hagia Sophia*, (ed. limitada -- 69 y 50 copias), Stamperia del Santuccio, 1962/1978.
- . *Emblems of a Season of Fury*, New York, New Directions, 1963.
- . *Selected Poems of Thomas Merton*, (ed. ampliada), New York, ND, 1967.
- . *Cables to the Ace*, New York, New Directions, 1968.
- . "Landscape, Prophet, and Wild Dog, (ed.limitada--25 copias), Black Bird Press, 1969.



- . *Eighteen Poems*, (ed.limitada--250 copias), New York, New Directions, 1986.
- . *The Geography of Lograire*, New York, New Directions, 1968.

## 2) OBRA EN PROSA DE THOMAS MERTON.

MERTON, Thomas, "Poetry and the Contemplative Life", *Commonweal*, 44, July 1948.

- . *Exile Ends in Glory*, Milwaukee, Bruce, 1948.
- . *Seeds of Contemplation*, Norfolk, New Directions, 1949.
- . *The Waters of Siloe*, New York, Harcourt, Brace, 1949.
- . *The Last of the Fathers*, Harcourt Brace Jovanovich, 1954.
- . "In Silentio", en *Silence in Heaven: A Book of the Monastic Life*, New York Studio Publications, 1956.
- . "Notes on Sacred and Profane Art", *Jubilee*, 4, Nov.1956.
- . *The Living Bread*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1956.
- . *Praying the Salms* , Collegeville, Minn, Liturgical Press, 1956.
- . *The Silent Life*, New York, Farrar Straus & Cudahy, 1957.
- . *Disputed Questions*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1960.
- . *The Way of Chuang Tzu*, New York, New Directions, 1965.
- . *Season of Celebration*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1965.
- . *Raids on the Unspeakable*, 14<sup>th</sup> ed., New York, New Directions, 1966.
- . *Conjectures of a Guilty Bystander*, New York, Doubleday and Co., 1966.
- . "Blake and the New Theology", *The Sewanee Review*, Vol. 76, No.4, Fall 1968.

- . *Faith and Violence*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1968.
- . *Zen and the Birds of Appetite*, 17<sup>th</sup> ed., New York, New Directions, 1968.
- . *The Climate of Monastic Prayer*, Spencer, Mass, Cistercian, 1969.
- . *Early Poems* (1940-1942), ed. de Victor A. Hammer, Lexington (Ky), Peter House, 1971.
- . *New Seeds of Contemplation*, 23<sup>rd</sup> ed., New York, New Directions, 1972.
- . *Contemplation in a World of Action*, New York, Image Books, 1973.
- . *The Asian Journal of Thomas Merton*, 14<sup>th</sup> ed., New York, New Directions, 1975.
- . *Spiritual Direction and Meditation and What is Contemplation?*, Hertfordshire, Anthony Clarke, 1975.
- . *Ishi Means Man*, Greensboro, N.C., Unicorn Press, 1976.
- . *The Seven Storey Mountain*, New York, Harcourt Brace & Company, 1976.
- . *The Monastic Journey*, London, Sheldon Press, 1977.
- . *The Secular Journal of Thomas Merton*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977.
- . *Love and Living*, New York, Bantam Books, 1980.
- . *Seeds of Destruction*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1980.
- . *Thomas Merton on Saint Bernard*, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications, 1980.
- . *Day of a Stranger*, Chicago, Peregrine Smith, 1981.
- . *The Literary Essays of Thomas Merton*, , New York, New Directions, 1981.
- . *The Sign of Jonas*, New York, Harcourt, Brace, 1981.

- . "The Inner Experience: Notes on Contemplation (I)", *Cistercian Studies*, Vol.XVIII, No.2, 1983.
- . "The Inner Experience: Notes on Contemplation (VIII)", *Cistercian Studies*, Vol.XIX, No.3, 1984.
- . *Opening the Bible*, Philadelphia, Fortress Press, 1986.
- . *The Nonviolent Alternative*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1987.
- . *A Vow of Conversation*, Naomi Burton Stone (ed.), New York, Farrar, Straus, & Giroux, 1988.
- . *Reflections on my Work*, London, Fount Paperbacks, 1989.
- . *The Road to Joy*, Robert E. Daggy (ed.), New York: Farrar Straus, Giroux, 1989.
- . *The New Man*, New York, The Noonday Press, 1990.
- . *The Hidden Ground of Love: Letters on Religious Experience and Social Concerns*, William Shannon (ed.), Great Britain, Collins Flame, 1990.
- . *No Man is an Island*, Great Britain, Burns & Oates, 1993.
- . *Thoughts in Solitude*, Boston, Shambhala Pocket Classics, 1993.
- . *The Ascent to Truth*, Great Britain, Burn & Oates, 1994.
- . *A Catch of Anti-Letters*, Kansas City, MO, Sheed & Ward, 1994.
- . *Faith and Violence*, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1994.
- . *The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, Christine E.Bochen, (ed.), New York, Harcourt Brace, 1994.
- . *The Wisdom of the Desert*, London, Shambhala Pocket Classics, 1994.
- . *At Home in the World: The Letters of Thomas Merton & Rosemary Radford Ruether*, Mary Tardiff, OP (ed.), New York, Orbis Books, 1995.

- . *Passion for Peace: The Social Essays*, William H.Shannon (ed.), New York, Crossroad Publishing Company, 1995.
- . *Run to the Mountain: The Journals of Thomas Merton*, Patrick Hart (ed.), OCSO (ed.), Vol.I, New York, HarperCollins Publishers, 1995.
- . *Witness to Freedom: Letters in Times of Crisis*, William H.Shannon (ed.), New York, Harcourt Brace & Co., 1995.
- . *Contemplative Prayer*, New York, Image Books, 1996.
- . *A Thomas Merton Reader*, Thomas P. McDonell (ed.), New York, Image Books Doubleday, 1996.
- . *Thoughts on the East*, London, Burst and Oates, 1996.
- . *Bread in the Wilderness*, New York, New Directions Classics, 1997.
- . *Mystics and Zen Masters*, New York, The Noonday Press, 1997.
- . *Entering the Silence: The Journals of Thomas Merton*, Jonathan Montaldo (ed.), Vol.II, New York, HarperCollins Publishers, 1997.
- . *A Search for Solitude: The Journals of Thomas Merton*, Lawrence Cunningham (ed.), Vol.III, HarperCollins Publishers, 1997.
- . *Selected Letters: Thomas Merton and James Laughlin*, David Cooper (ed.), New York, Norton, 1997.
- . *Turning toward the World: The Journals of Thomas Merton*, Victor A. Kramer (ed.), Vol.IV, New York, HarperCollins Publishers, 1997.
- . *Dancing in the Water of Life: The Journals of Thomas Merton*, Robert E. Daggy (ed.), Vol.V, San Francisco, Harper San Francisco, 1997.
- . *Learning to Love: The Journals of Thomas Merton*, Christine M.Bochen (ed.), Vol VI, New York, HarperCollins Publishers, 1998.

-----. *The ABCs of Robert Lax*, David Miller and Nicholas Zurbrugg (eds.), New York: Stride Books, 1998.

-----. *The Other Side of the Mountain: The Journals of Thomas Merton*, Patrick Hart, oco (ed.), Vol.VII, San Francisco, HarperSan Francisco, 1998.

-----. *The Intimate Merton: His Life from His Journals*, Patrick Hart and Jonathan Montaldo (ed.), Oxford, England, Lion Publishing PLC, 2000.

### 3) GRABACIONES

Selección de grabaciones de las lecciones y conferencias que Merton impartía en su monasterio para los novicios y toda su comunidad y que fueron sacadas a la luz pública por Credence Cassetes, Kansas City, Missouri, desde 1988.

*AA2076 Poetry and Imagination.*

*AA2077 Natural Contemplation.*

*AA2078 Love and the Search for God.*

*AA2133 Silence.*

*AA2134 Love Casts Out Fear.*

*AA2136 Pure Love.*

*AA2368 Poetry of Paradise (Blake and Auden).*

*AA2369 Poetry of Revelation. (Blake).*

*AA2460 Lyric Poetry.*

*AA2619 Created for Love (Mystical Theology of St.Bernard).*

*AA2804 Poetry and the Religious Experience.*

*AA2808 T.S.Eliot and Prayer.*

*AA2905 Poetry and Scripture.*

## II. FUENTES SECUNDARIAS

### 1) PUBLICACIONES SOBRE LA OBRA DE THOMAS MERTON

ALTANY, Alan, "Thomas Merton's Poetry: Emblems of a Sacred Season", *Research on Contemplative Life: An Electronic Quarterly*, Vol 2, No. 1, December 1995.

BAIRD, Mary J., "Blake, Hopkins and Thomas Merton", *The Catholic World*, 183, April 1956.

BADARACCO, Claire, "The Influence of "Beat" Generation Poetry on the Work of Thomas Merton", *The Merton Annual*, 15, 2002.

BEHARA, Charan, "Thomas Merton's *The Geography of Lograire*: A Poem of Psychotherapy", *The Merton Seasonal*, Vol.19, No.2, Spring 1994.

BELTRÁN, Fernando, *La Contemplación en la Acción: Thomas Merton*, Madrid, San Pablo, 1996.

----- "Brother Silence, Sister Word": Merton's Conversion and Conversation in Solitude and in Society", *Your Heart is my Hermitage*, Papers from the 1<sup>st</sup> General Meeting of the Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland, Southampton, England, 1996.

----- "Apertura e Intimidad: Directrices Espirituales de Thomas Merton para el Siglo XXI", *Cistercium*, No.222, Enero-Marzo 2001.

BELTRÁN, Fernando y PETISCO, Sonia "Thomas Merton's World Discourse: Economic Globalization versus Religious Experience", *The World in my Bloodstream*,

Fourth General Meeting of the Thomas Merton Society of Great Britain & Ireland, Oakham School, England, April 2002 (pendiente de publicación).

BOWMAN, Bonnie-Lila, *Flowers of Contemplation: The Later Poetry of Thomas Merton*, Ph.D, Virginia, University of Virginia , 1979.

BOCHEN, Christine et al (ed.), *The Thomas Merton Encyclopedia*, Orbis Books, Maryknoll, New York, 2002.

BOYD, John D., S.J., “Christian Imaginative Patterns and the Poetry of Thomas Merton”, *Greyfriar*, 13, 1972.

BURNE, Martin J., O.S.B., “Some Thoughts on the Early Poetry of Thomas Merton”, Vol 14, No.9, Winter 1989.

COOPER, David, *Thomas Merton’s Art of Denial: The Evolution of a Radical Humanist*, Athens, The University of Georgia Press, 1989.

CUNNINGHAM, Lawrence, “Thomas Merton: Firewatcher”, *The Merton Seasonal*, Vol.15, No.2, Spring 1990.

COOK, Andrea C., “The Experience of Romantic Transcendence in Thomas Merton’s Eighteen Poems”, *The Merton Annual*, Vol.14, 2001.

DAGGY, Robert, “Deep Conflict: Thomas Merton and William Carlos Williams”, *The Merton Seasonal*, Vol.25, No.3, Fall 2000.

DE WAAL, Esther, *Un viaje de Siete Días con Thomas Merton*, Buenos Aires, Lumen, 1992.

DEL PRETE, Thomas, *Thomas Merton and the Education of The Whole Person*, Birmingham, Alabama, Religious Education Press, 1990.

----- . “The Contemplative as Teacher”, Papers from the 1<sup>st</sup> General Meeting of the Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland, Southampton, England, May 1996.

DOUD, Robert. E., "Emptiness as Transparency in the late poetry of Thomas Merton", *Horizons*, Vol.21, No.2, Fall 1994, p.254.

FINLEY, James, *Merton's Palace of Nowhere*, Notre Dame, Indiana, Ave María Press, 1978.

FLAHERTY, Luke, *Mystery and Unit as Anagogical Vision in Thomas Merton's Cables to the Ace: A Critical Explanation*, Dep. of English, University of Louisville, KY, 1969.

-----, "Thomas Merton's Cables to the Ace: A Critical Study", *Renascence*, 24, no.1, Autumn 1971, pp. 2-32.

FOREST, Jim, *Vivir con sabiduría*, trad. Francisco R. de Pascual, Madrid, Ediciones PPC, 1997.

FOURNIER, Richard, "The Eyes to See: The Poetic and Prophetic Vision of Thomas Merton", Papers from the 4<sup>th</sup> General Meeting of the ITMS, Saint Bonaventure University, June 1995. (Electronic Publications).

FURLONG, Mónica, *Merton: A Biography*, San Francisco, Harper & Row, 1980.

GAIANI, Giuseppe, *Thomas Merton: An Introduction to his Poetic Word*, Università Degli Studi di Venezia, 1977-78.

GRAHAM, Terry, "Telling the Untold Story", *The Merton Seasonal*, Vol. 24, No. 4, Winter 1999.

GRIFFIN, Ernest, "Wallace Stevens and Thomas Merton: A Study of the Religious Imagination", *Thomas Merton: Pilgrim in Process*, Donald Grayston and M. Higgins (eds.), Toronto, Griffin House, 1983.

HEMPSTEAD M, Sheila, T, "Emblems of Birds: Birds as Symbols of Grace in Three Poems of Thomas Merton", *The Merton Seasonal*, Vol. 18, No. 1, Winter 1993.



HENKEN, Ted, "Henry Thoreau and Thomas Merton: Transformation of Individual Experience into Universal Myth", *The Merton Seasonal*, Vol.22, No.2, Summer 1997.

----- "The Logic of Mass Destruction: Modern Knowledge, Kafka, and Thomas Merton Poetry", *The Merton Seasonal*, Vol. 19, no. 4. Autumn 1994.

HIGGINS, Michael W., *Thomas Merton, The Silent Speaking Visionary: A Study of his Poetry*, Ph.D, Toronto, York University, 1979.

----- "The Laboratory of the Spirit: Pastoral Vision in the Age of Technology", *Cistercian Studies* 16: 2, 1981.

----- "Window, Tower and Circle: the Wandering Monk and the Quest for Integration", *Thomas Merton: Pilgrim in Process*, Donald Grayston and M. Higgins (eds.), Papers from the 1978 Symposium, Toronto, Griffin House, 1983.

----- "Monasticism as Rebellion: Blakean Roots of Merton thought", *American Review* 39:2, June 1988, p.179.

----- *Heretic Blood: The Spiritual Geography of Thomas Merton*, Toronto, Stoddart Publishing, 1998.

HOWARD, John, *Follow the Ecstasy: Thomas Merton, The Hermitage Years*, New York, Orbis Books, 1993.

INCHAUSTI, Robert, *Thomas Merton's American Prophecy*, State University of New York Press, 1998.

IMPERATO, Robert, *Merton and Walsh on the Person*, Wisconsin, Liturgical Publications, 1987.

JULIE, Sister Rosemarie, "Influences Shaping the Poetic Imagery of Merton", *Renascence* 9, Summer 1957.

KILCOURSE, *George, Incarnation as the Integrating Principle in Thomas Merton's Poetry and Spirituality*, Michigan, University Microfilms International, 1990.

----- . *Ace of Freedoms*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1993.

----- . "Grace Unfolded in Thomas Merton's Contemplative Experience and Poetry", *The Merton Annual*, 15, 2002.

KITTO, Gloria, "Thomas Merton: Strategies of a Master Teacher of Poetry", *The Merton Seasonal*, Vol. 22, No.3, Autumn 1997.

KOCKA, David, "Poetic Anguish", *The Merton Seasonal*, Vol. 17, No. 2. Spring 1992.

KOCH, Bill, "Thomas Merton & Walt Whitman, Seekers of the Passage to India" *The Merton Seasonal*, Vol. 16, No. 2, Spring 1991.

KRAMMER, A.Victor, "Thomas Merton, The Geography of Lograire: An Introspective Journey", *Exploration*, Vol. 5, n°1, 1977.

----- . *Thomas Merton, Monk & Artist*, Michigan, Cistercian Publications, 1984.

LABRIE, Ross, *The Art of Thomas Merton*, Fort Worth, Texas, The Texas Christian University Press, 1979.

LEAX, Jean, "Poetry and Contemplation: The Inner War of Thomas Merton", *Christianity Today*, 19, May 23, 1975.

LE CLEZIO, J.M, "Las Profecías de Chilam Balam", *Revista Vuelta* N°34, vol.3, Septiembre de 1979.

LECLERCQ, Jean, *Thomas Merton on Saint Bernard*, Michigan, Cistercian Publications, 1980.

LENTFOEHR, Therese, *Words and Silence: On the Poetry of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1979.

----- . “The Zen –Mystical Poetry of Thomas Merton”, *Thomas Merton: Pilgrim in Process*, Grayston and Higgins (eds.), Papers from the 1978 Merton Symposium, Toronto, Griffin House 1983.

LOPEZ, M<sup>a</sup> Luisa, *Thomas Merton, un Místico de Nuestro Tiempo*, Madrid, Praxis 2000. 1997.

----- . *Thomas Merton, Una Vida con Horizonte*, Madrid, Ediciones San Pío, 1998.

MATTHEWS, Gray, “The Healing Silence: Thomas Merton’s Contemplative Approach to Communication”, *The Merton Annual*, 15, 2002.

McCASLIN, Susan, “Merton and Blake: the Heretic Within and the Heretic Without”, *The Merton Annual*, Vol.14, 2001.

MOTT, Michael, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1984.

NOFFSINGER, John, “New Seeds of Contemplation and John Keats”, *The Merton Seasonal*, Vol. 24, No. 3, Fall 1999.

O’CONNELL, Patrick, “Sunken Islands: Two and One-Fifth Unpublished Merton Poems”, *The Merton Seasonal*, Vol.12, No.2, Spring 1987.

----- . “The Geography of Solitude: Thomas Merton’s *Elias-Variation on a Theme*” en *The Merton Annual*, ed. de Victor A. Kramer, Vol. 1, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 1988.

----- . “Thirty Poems after Fifty Years”, *The Merton Seasonal*, Vol. 19, No. 3, Summer 1994.

----- . “Remembering Lorca: Merton’s Tribute to a Poetic Master”, *The Merton Seasonal*, Vol.21, No.2, Summer 1996.

PADOVANO, Anthony, *The Human Journey, Thomas Merton: Symbol of a Century*, Garden City, New York, Image Books, 1984.

----- . "Eighteen Poems: A Commentary", *The Merton Seasonal*, Vol.11, No.4, Autumn 1986.

PAGUIO, Erlinda G., "Blazing in the Spark of God: Thomas Merton References to Meister Eckhart", *The Merton Annual*, Vol. 5. 1992.

----- . Thomas Merton and the Saints of Carmel, *Spiritual Life*, Summer 1996.

----- . "Islamic Themes in Merton's Poetry", *Merton & Sufism*, Rob Baker and Gray Henry (eds.), Louisville, KY, Fons Vitae, 1999.

PEARSON, Paul, "The Geography Of Lograire: Merton's Final Prophetic Vision", Papers from 1998 Oakham Conference of the Thomas Merton Society of Great Britain and Ireland, Great Britain, Three Peaks Press, 1998.

----- . "Inseeing and Outgazing: The Shared Vision of Thomas Merton and Rilke", *The Merton Seasonal*, Vol. 24, No. 2, Summer 1999.

PETISCO, Sonia, "Recovering our Innocence: the Influence of William Blake on the Poetry of Thomas Merton", Papers from 1998 Oakham Conference, Great Britain, Three Peaks Press, 1998.

----- . "Thomas Merton's Antipoetry: A Revolution in Language and Thought", *The Merton Journal*, Vol.8, No.1, Easter 2001.

POCKS, Malgorzata, "Thomas Merton's Poetry of Endless Inscription, *The Merton Annual*, Vol.14, 2001.

RAMSHAW, Gail, *The Poetry of Thomas Merton: An Introduction*, Michigan, Xerox University Microfilms, 1977.

RANDALL, Virginia, "The Mandala as Structure in Thomas Merton's *The Geography of Lograire*", *Notre Dame English Journal* 11, No.1.

RODRIGUEZ, María Dolores, "Zen y Cristianismo en Thomas Merton", *Cistercium*, No.222, Enero-Marzo 2001.

RYAN, Patrick, "Two Poems", *Thomas Merton, monk: A Monastic Tribute*, Patrick Hart (ed.), Kalamazoo, Michigan, Cistercian Publications, 1983.

RYAN, J. Gregory, Thomas Merton on Death, *The Merton Seasonal*, Vol. 18, núms. 3 & 4.

SHANNON, H. William, *The Silent Lamp: The Thomas Merton Story*, New York, Crossroad, 1992.

-----, *Something of a Rebel, Thomas Merton his Life and Works*, Cincinnati, Ohio, St. Anthony Messenger Press, 1997.

SHORT, Brent, "The Hidden Paradise: Thomas Merton and the Wisdom of Genesis", *The Merton Seasonal*, Vol.20. No.1, Winter 1995.

SMOCK, Frederick, "Pax Intransigentibus: The search for Peace in the Poetry of Thomas Merton", *The Merton Seasonal*, Vol.27, No.4, Winter 2002.

SUSSMAN, Irving, "The Geography of Thomas Merton: A view from Lograire", *Living Prayer* 4, Nov-Dec 1988.

SUTTON, Walter, "Thomas Merton and the American Epic Tradition: The Last Poems", *Contemporary Literature*, 14, No.1, Winter 1973.

SZABO, Lynn, "Hiding the Ace of Freedoms: Discovering the Way (s) of Peace in Thomas Merton's *Cables to the Ace*", *The Merton Annual*, 15, 2002.

THURSTON, Bonnie, "The Tradition of Wisdom and Spirit: Wisdom in Thomas Merton's Mature Thought", *The Merton Seasonal*, Vol.20, No.1, 1995.

----- . “Epiphany and Eden: Human Love and the Love of God in Thomas Merton’s Eighteen Poems”, *Monos*, Vol. 12, nº1, January 2000.

YORK GLIMM, James, “Thomas Merton’s Last Poem: The Geography of Lograire”, *Renascence*, 26, Winter 1974.

WALDRON, Robert G., “Merton’s Bells: A Clarion Call to Wholeness”, *The Merton Seasonal*, Vol. 18, No.1, Winter 1993.

----- . *Thomas Merton in Search of His Soul*, Notre Dame, Indiana, Ave María Press, 1994.

----- . *Poetry as Prayer*, Boston, Pauline Books & Media, 2000.

WOODCOCK, George, *Thomas Merton: Monk and Poet*, British Columbia, Douglas & McIntyre Ltd., 1978.

## 2) OTROS TEXTOS LITERARIOS

ABAD, Pilar, *La Unidad en la Obra de Gerard Manley Hopkins: Su Literatura Epistolar*, Universidad de Valladolid, 1983.

ABBOT, Charles (ed.) *The Letters of Gerard M. Hopkins to Robert Bridges*, London, OUP, 1970.

San AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, México, Editorial Porrúa, 2000.

ALAIX, Ramón, *En Pos de Milenio*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, ed. de Giorgio Petrocchi, Trad. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1988.

- ALONSO, Dámaso, *La Poesía de Vicente Gaos*, Institución Alfonso el Magnánimo, Dip. Prov. De Valencia, 1982.
- BACHELARD, Gastón, *La Poética del Espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BARTHES, Roland, *Writing Degree Zero*, trad. Annete Lavers and Colin Smith, New York, Noonday Press, 1968.
- BENET, Juan, *La Construcción de la Torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Theories of Translation*, Chicago Press, R. Schulte & Biguenet, 1992.
- BLAKE, William, *Selected Poems*, Harmondsworth, Penguin Books, 1996.
- BLOOM, Harold, *Poesía y Creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.
- BONHOEFFER, Dietrich, *Ethics*, New York, Macmillan, 1963.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1978.
- BURRIDGE, Kenelm, *Mambu, A Milanese Millennium*, London, Methuen & Co, Ltd. 1960.
- CAMUS, Albert, "The Wager of Our Generation", *Resistance, Rebellion, and Death*, New York, The Modern Library, 1963.
- CAÑAS, Dionisio, *Poesía y Percepción*, Madrid, Hiperión, 1984.
- CARDENAL, Ernesto, *Vida perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- COHN, Norman, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary, Millenarius and Mystical anarchists of the Middle Ages*, New York, Oxford University Press, 1957.
- COMTE, Fernand, *Las Grandes Figuras de la Biblia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CONEJERO, Manuel Angel, *La Escena, la Palabra, el Sueño: Apunte Shakespeariano*, Valencia, Instituto Shakespeariano, 1983.
- CHARDIN, Teilhard, *El Medio Divino*, Madrid, Taurus, 1970.

DANIELOU, J. y H.I.Marrou en *Nueva Historia de la Iglesia*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.

DE AUSEJO, Serafín, OFM, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987.

DE GOITIA, Fr.José, O.F.M., “La Torre de Babel: Valor simbólico de la narración de *Gén.*, 11, 1-9”, *Verdad y Vida: Rev.Trimestral de Investigación Científica y Alta Cultura publicada por padres franciscanos*, N° 67, julio-septiembre 1959.

DEL RIO, Emilio, *Antología de la poesía católica del s.XX*, Madrid, ed. Vasallo, 1964, p.28.

DENNIS, Nigel, *Entrevista con George Steiner*, Revista de Occidente, nº13, 1982.

DONNE, John, *Poesía Completa*, ed. bilingüe E.Caracciolo-Trejo, Barcelona, Ediciones 29, 1988.

----- *Poemas*, versión de William Shand y Alberto Girri, Venezuela, Fundarte, 1979.

DYLAN, Thomas, *Poemas Completos*, trad. de Elisabeth Azcona, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1981.

ECKHART, Maestro, *Tratados y Sermones*, trad. de Ilse M. de Brugger, Barcelona, Edhasa, 1983.

----- *Meister Eckhart, A Modern Translation*, trad. de Raymond Blakney, New York, Harper Torchbooks, 1941.

ELIADE, Mircea, *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan Press, 1993.

ELIOT, T.S. *The Complete Poems and Plays*, London, Faber & Faber, 1969.

----- *Collected Poems* (1909-1962), London, Faber & Faber, 1974.

----- *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1977.

----- *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1979.



- . “Fundación de la poesía y fundación de la crítica”, *El Pie de la Letra*, Barcelona, Edición Grijalbo, 1980.
- FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry*, Princeton, Princeton University Press, 1947.
- . *The Great Code: The Bible and Literature*, Great Britain, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1982.
- FROMM, Erich, *The Sane Society*, New York, Rinehart, 1955.
- FROST, Robert, *Poemas*, trad. de Enrique Revolt, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1979.
- GAOS, Vicente, *Antología del Grupo Poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1983.
- GARDNER, W.H. & N.H. Mackenzie, *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1967.
- GIMFERRER, Pere, “Prólogo”, en William Shakespeare, *El Cuento de Invierno y La Tempestad*, Barcelona, Planeta, 1999.
- GRABNER-HAIDER, Antón, *Vocabulario Práctico de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1975.
- HANH, Thich Nhat, *Interbeing*, Berkeley, Parallax Press, 1987.
- HEIDEGGER, Martín, *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- . *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- . *Discourse on Thinking*, New York, Harper & Row, 1966.
- HOPKINS, Gerard M., *Further Letters*, Oxford, Oxford University Press, 1970.
- . *Sermons and Devotional Writing*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- . *Poemas Completos*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988.
- HUBERT, Jedin, *Manual de Historia de la Iglesia*, Tomo II, Barcelona, Herder, 1986.

JOHNSON, Mary Lynn, *Blake's Poetry and Designs*, London, W.W. Norton & Company, 1979.

San JUAN DE LA CRUZ, *Obras Escogidas*, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Madrid, Espasa Calpe, 1977.

----- . *Obra Completa*, ed. Luce López-Baralt y Eugenio Pacho, Madrid, Alianza, 1994.

----- . *Dichos de Luz y Amor*, Barcelona, Editorial Regina, 1993.

KEATS, John, *Odas y Sonetos*, ed. bilingüe de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1995.

KEYNES, Edward G. (ed.), *The Writings of William Blake*, London, Nonesuch Press, 1974.

LE CLECIO, JM, Las Profecías de Chilam Balam, *Revista Vuelta*, nº 34, vol.3, Septiembre 1979.

LENZENWEGER, Josef et al. (eds.), *Historia de la Iglesia Católica*, trad. de Abelardo Martínez de Lopera, Barcelona, Herder, 1989.

LEON-DUFOUR, Xavier, *Vocabulario de Teología Bíblica*, trad. de Alejandro Esteban Lator, Barcelona, Herder, 1996.

LINARES MEJIAS, Manuel, *Gerard Manley Hopkins: Poemas Completos*, Universidad de Deusto, ed. Mensajero, 1988.

LURKER, Manfred., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994.

LLEDÓ, Emilio, *La Memoria del Logos*, Madrid, Taurus, 1996.

LÓPEZ-BARALT, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de Mexico, Universidad de Puerto Rico, 1985.

- . *El Sol a medianoche, La Experiencia Mística: Tradición y Actualidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- . *Asedios a lo Indecible*, Madrid, Trotta, 1998.
- LAWRENCE, Peter, *Road Belong Cargo, A Study of the Cargo Movement in the Southern Madang District*, New Guinea, Manchester, Melbourne University Press & Manchester University Press, 1964.
- LOWEL, Amy, *Tendencies in Modern American Poetry*, New York, Macmillan, 1917.
- LLULL, Ramón, *Proverbis de Ramón*, ed. de S.García Palau , Madrid, 1978.
- MACHADO, Antonio, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- MAILLARD, Chantal, *El Monte Lu en Lluvia y Niebla: María Zambrano y lo Divino*, Dip. Prov. Málaga, 1990.
- . *La Creación por la Metáfora*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MANRIQUE, Jorge, *Cancionero y Coplas a la Muerte de su Padre*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Bruguera, 1983.
- MARITAIN, Jacques, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Pantheon, 1953.
- MARÍAS, Julián, *Historia de la Filosofía*, 32ªed., Madrid, Revista de Occidente S.A., 1980.
- MASOLIVER, Alejandro, *Historia del Monacato Cristiano*, trad. de M. Sira Carrasquer, Madrid, Encuentro, 1994.
- MERWIN, W.S., "Urbanity and Grace", *New York Times*, May 26, 1957.
- MILTON, John, *El Paraíso Perdido*, ed. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1986.
- MORATIEL, José F., *Conversando desde el Silencio*, Madrid, San Pablo, 1994.
- MUIR, Edwin, *The State of Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

- . *Essays on Literature and Society*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- MÚGICA, Hugo, *La Palabra Inicial*, Madrid, Trotta, 1995.
- MYRUS, Donald, *Baladas, Blues y el Big Beat*, México, Diana, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Biblioteca Edaf 14, 1976.
- . *Sobre Verdad y Mentira*, Madrid, Tecnos, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La Rebelión de las Masas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969.
- OUSBY, Ian, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- PARRA, Nicanor, *Antipoemas*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- PAZ, Octavio, *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- PEREZ GALLEGO, Cándido, *Literatura Norteamericana: Una Visión Crítica*, Madrid, Palas Atenea, 1992.
- PHILLIPS, Rachel, *Las Estaciones Poéticas de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- PLATON, *Diálogos*, trad. de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1978.
- RILKE, Rainer María, *Elegías del Duino*, Madrid, Cátedra, 2001.
- . *Antología Poética*, Trad. Jaime Ferrero, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- RULAND, Vernon, *Horizons of Criticisms*, Chicago, American Library Association, 1975.
- RUMI, Jalalud-Din, *El Masnavi*, Barcelona, Edicomunicación, 1990.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, ed. de Peter Alexander, London & Glasgow, Collins, 1951.

- SCHÖKEL, Luis A., *Meditaciones Bíblicas sobre la Eucaristía*, Santander, Sal Terrae, 1986.
- SCHLÜTER, Ana M<sup>a</sup> (ed.), *La Nube del No-Saber y el Libro de la Orientación Particular*, Anónimo inglés, S.XIV, Madrid, San Pablo, 1995.
- SERNA, Dom Clemente, “La Regla de San Benito: Un programa de vida de ayer y para hoy”, *Actas del I Congreso sobre Mística Cisterciense*, Avila, 9-12 de octubre 1998, ed. de Francisco R. de Pascual, OCSO, Crescenta Mateo, CCSB y Fernando Beltrán Llavador, Zamora, Ed. Monte Casino, 1999.
- STEINER, George, *Después de Babel: Aspectos de Language y la Traducción*, Madrid, FCE, 1980.
- THOMAS, Dylan, *Poemas Completos*, trad. de Elisabeth Azcona, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1981.
- UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- URDANOZ, Teófilo, O.P, *Historia de la Filosofía*, Vol. IV, Madrid, Editorial Católica, S.A, 1984.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass and Selected Prose*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1949.
- WORSLEY, Peter, *The Trumpet Shall Sound: A Study of “Cargo” Cults in Melanesia*, New York, MacGibbon & Kee, London & Schocken Books, 1968.
- ZAMBRANO, María, *Delirio y Destino*, Madrid, Mondadori, 1989.
- , *El Sueño Creador*, Madrid, Turner, 1986.
- , *Claros del Bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- ZAMBRANO, Pablo, *La mística de la noche oscura: Ecos de San Juan de la Cruz en T. S. Eliot*, Tesis doctoral, Universidad de Huelva, 1994.