

EL MITO CINÉTICO
Y LA ENCARNACIÓN DE LA PALABRA:
EL DESCUBRIMIENTO DE LO MITOLÓGICO
EN LO MUNDANO EN LA OBRA DE
GWENDOLYN MAC EWEN

MARÍA LUZ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

Gwendolyn MacEwen, one of the most important writers of the sixties in Canada, demonstrates in her work that myth is not merely a system or a literary device by which we escape worldly events, but that it can be found emanating from any daily situation. Myth enriches our existence and provides a way of communication between the real and the oniric, the authentic and the fantastic. In her attempt to discover the universal language of the cosmos, MacEwen tries continually to find the relationship between these two worlds. The result is the achievement of a unifying perception of life and the world by her continuous discovery of the mythological in the mundane.

El mito es el juego del espíritu al que la humanidad se ha entregado desde tiempos remotos para crear distintas representaciones de seres, objetos e ideas con el fin de explicar no sólo el mundo circundante, sino también ese otro mundo que se escapa de lo racional. Es, además, una de las primeras manifestaciones de la inteligencia humana, la primera proyección poética del hombre. Su valor no estriba simplemente en el hecho que narra, sino en la idea contenida en él.

Escritores de todos los tiempos han hecho uso del mito con el fin de articular la dualidad de la experiencia humana. No obstante, muchos lo han utilizado como un mero capricho intelectual, un recurso estilístico, y no el esfuerzo sintetizador de un artista. Gwendolyn MacEwen (1941-1987), sin embargo, ha sido capaz de responder al mito de forma enigmática, de tal manera que el lenguaje y el mito

forman un todo unido a través del instinto. MacEwen forma parte fundamental de los escritores canadienses que salieron a la palestra durante los años sesenta. Este periodo fue muy propicio para la escritora, pues coincidió con un crecimiento de popularidad y calidad en la literatura canadiense.

MacEwen fue ante todo poeta, aunque también cultivó otros géneros como la novela, el teatro, y la literatura juvenil. Durante más de veinte años, dedicó su tiempo a la formación de un mito, y a la exposición de una visión muy particular de la literatura. Al igual que Blake o Yeats, MacEwen se inspira en lo oculto y místico más que en una mitología tradicional. Es decir, tiende más hacia lo mitológico y ritualista contenido en las experiencias cotidianas. No se aleja, por tanto, de lo contemporáneo para refugiarse solamente en un mundo onírico y de fantasía, sino que muestra un mundo cotidiano en el que es mito se halla inmerso. Esta misma opinión es compartida por Jan Bartley cuando afirma que: «It is important to realize that MacEwen is not refuting the validity of the myth but stressing her personal involvement in a complex world in which the myth is inherent»¹.

El mito es, por tanto, el método utilizado para visualizar y percibir no sólo la realidad literaria, sino también la circundante. Es el puente existente entre el mundo real y el mundo de los sueños. En su obra, estos dos mundos no están tan separados como pudiera parecer, y precisamente su objetivo como escritora era encontrar la relación existente entre los dos:

In my poetry I am concerned with finding the relationships between what we call the «real» world and that other world which consists of dream, fantasy and myth. I've never felt that these «two worlds» are as separate as one might think, and in fact my poetry as well as my life seems to occupy a place —you might call it a kind of noman's land— between the two².

Consecuentemente, las experiencias cotidianas adquieren, para la autora, un carácter universal, pues se revisten del misterio y de la magia existentes en la naturaleza del mito. Su objetivo es describir un mundo cotidiano que es mágico, pero también terrible. MacEwen no busca comunicar solamente el lado alegre de la vida, sino también la pena, la tristeza, la muerte. Sólo así puede alcanzar una percepción total de la realidad. Así lo afirma: «I write basically to communicate joy, mystery, passion...not the joy that naively exists without knowledge of pain, but that joy which arises out of and conquers pain»³.

1. Jan Bartley, *Invocations. The Poetry and Prose of Gwendolyn MacEwen*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1983, p. 8.
2. Gwendolyn MacEwen, en John Robert Colombo, *How Do I Love Thee*, Edmonton: M. G. Hurting, 1971, p. 64.
3. Gwendolyn MacEwen, en Gary Geddes y Phyllis Bruce (eds.), *15 Canadian Poets + 5*, Toronto: Oxford University Press, 1978, p. 396.

En su deseo de describir con autenticidad este mundo la autora hace, por tanto, un uso constante del mito, la metáfora y el símbolo. Estos tres recursos se convierten en herramientas indispensables para la elaboración de sus obras.

El mito, sin embargo, no sólo es utilizado desde una perspectiva artística, sino también personal. Define los límites de su percepción y describe la otra cara de la realidad, es decir, su lado mágico e interior. De hecho, éste es, en su obra, la puerta secreta que conduce hacia las eternas energías del cosmos, frecuentemente expresadas a través de los sueños, pero también en las distintas artes, sobre todo en la pintura y en la literatura. Desde un punto de vista formal, MacEwen presenta el mito a través de la totalidad de la paradoja, de la lógica invertida y de la yuxtaposición de lo profundo y profano en su intento de describir fielmente la naturaleza del ser.

Durante los años cuarenta y cincuenta, los poetas canadienses hacían un uso prioritariamente ornamental y literario del mito, y esto hizo que un crítico como Louis Dudek aconsejara a escritores más jóvenes que abandonaran el mito como recurso estilístico. Sin embargo, MacEwen ha sido una de las escritoras que mejor ha sabido restaurar el valor auténtico del mito. Y el matiz particular que ha dado a éste ha proporcionado una nueva visión y percepción a la literatura canadiense:

The work of MacEwen, more than that of any other writer has restored the value of mythology to Canadian poetry. She has demonstrated that it need not be merely a system by which one escapes worldly events, but in fact can be found emanating from those events and providing understanding of our very real, sensual and Heraclitean world. For Canadian writers, the most salutary union of opposites MacEwen has achieved is this one in which the mythological and the experiential become inseparable faces of one living reality⁴.

Sin embargo, MacEwen siente, sobre todo al comienzo de su carrera literaria, una inmensa fascinación por la historia y el mundo antiguo. Su imaginación crea, en esas ocasiones, un mundo compacto entre lo real y lo ficticio, partiendo de una apreciación contemporánea que hace que la mente del lector lo acepte como verdadero. Pero tanto si sitúa la escena en el antiguo Egipto o en las calles de Toronto, lo cierto es que MacEwen las dota de una intensidad y pasión tales que éstas adquieren, a su vez, un valor universal.

Al intentar ver el lado mítico de la realidad, o dicho en otras palabras, al aplicar lo mitológico a nuestra vida cotidiana, MacEwen convierte el mito en algo vivo. Su objetivo es, entonces, adquirir la encarnación de lo mitológico y transformar lo mágico en algo más palpable y próximo al mundo circundante. Desde este punto de vista parte Davey para afirmar que MacEwen no utiliza el mito como un

4. Frank Davey, *From There to Here: a Guide to English-Canadian Literature since 1960*, vol. 2, Erin, Ontario: Porcépic, 1974, p. 178.

recurso ornamental, sino de forma cinética, es decir, como un proceso en movimiento que se expande y desarrolla a lo largo de toda su obra. Consecuentemente, los personajes de MacEwen se descubren a sí mismos reviviendo el mito de forma prácticamente involuntaria, casi arrastrados por un destino invisible. Al estudiar las obras *Julian the Magician* (1963), *King of Egypt, King of Dreams* (1971), y *Noman* (1972), Davey deduce que: «The artistic effect is not one of stories contrived to parallel myths, but of characters who discover themselves reliving myth involuntarily and often unprofitably. Rather than the artifactual sense of myth...one finds here kinetic myth _myth alive and re-enacted in the spontaneous actions of real people»⁵.

Asimismo, Davey matiza que todas esas significaciones mitológicas que aparecen de forma implícita en la narrativa de MacEwen están ahí, no porque la escritora haya querido que estén, sino porque las acciones que ella presenta las han requerido. La principal diferencia entre el mito utilizado como recurso ornamental y el mito cinético es que el primero presenta una estructura rígida en la que los personajes aparecen encasillados; es decir, son elegidos de acuerdo con el mito que se quiera exponer. El mito cinético, en cambio, expresa precisamente lo contrario, el movimiento y el fluir de lo mítico en lo mundano, de lo fantástico en lo real:

If ornamental myth involves a superimposed structure, an inflexible pattern into which characters and situations are slotted, kinetic myth involves an opposite flow of movement in which the mythical emanate from the real — mythical patterns are relived and renewed, often unconsciously and irresistibly⁶.

Sin embargo, lo más importante del mito cinético es el concepto de proceso en el que se ve envuelto; un proceso en el que tiene lugar la desintegración y renovación constantes. MacEwen convierte la palabra en carne, es decir, el lenguaje y su mensaje en algo palpable y asequible. El carácter que la escritora da al mito es, como ya dijimos, universal, pues el dolor, el gozo, la felicidad, la angustia, lo individual humano, lo perdurable y común a todos los hombres en todas las épocas desembocan irremediablemente en un mundo complejo en el que lo particular, lo individual y lo trascendental se convierten en algo general y universal: «myth unites a particular story to a universal story and asserts their integrated wholeness»⁷.

Desde este punto de vista, MacEwen pertenecería a ese grupo de escritores que abandonan las limitaciones de una cultura determinada y exclusiva para

5. Frank Davey, «Gwendolyn MacEwen: the Secret of Alchemy», *Open Letter*, n° 4 (Primavera 1973), p. 19.
6. Jan Bartley, *Invocations: The Poetry and Prose of Gwendolyn MacEwen*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1983, p. 10.
7. Shirley Newman y Robert Wilson, *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*, Edmonton: NeWest, 1982, p. 129.

adentrarse en un bosque desconocido, en el que no se experimenta un sentido mayor de alienación, sino de comunidad y vitalidad. El mito en este sentido poseería un carácter social. Sin embargo, ese tono universal del que antes hablábamos está mucho más relacionado, en el caso de MacEwen, con la comunicación de lo arcano. Por eso consideramos que la definición que Andrew von Hendy da al mito es la más aplicable a esta escritora:

Myth is seen as both the vehicle and the repository of permanent truth unavailable to mere rationality: a repository, if considered as a record of past imaginative acts, a vehicle, if considered as the mythopoeic act itself. Myth becomes the other of Western secularism, a route to religious transcendence, a grounding of the substantive self as synthesizer of truth⁸.

Efectivamente, el mito en MacEwen tiene un carácter religioso y es portador de la verdad y revelador del arcano. Y nuevamente, al igual que Blake y Yeats, MacEwen crea su propia mitología del mito, y piensa que éste muestra el retorno y el renacer de la experiencia universal. Por tanto, más que en una mitología en sentido estricto, la autora «represents an amalgam of mythologies in which a private ‘myth of mythologie’ as an organized structure of idea develops»⁹.

MacEwen, entonces, se inspira en lo místico y oculto de las cosas. Sus paisajes e imágenes parecen pertenecer a un mundo de sueños en el que no existen los lazos y las convenciones del espacio y del tiempo. Los personajes que crea son, por tanto, simbólicos y sus movimientos ritualistas. Sin embargo, ese carácter universal que busca la autora retorna finalmente a lo individual. El proceso va, por tanto, del macrocosmos al microcosmos, del mundo a sí misma. Así lo vemos en las últimas tres estrofas de su poema «The Breakfast»:

seek simplicities; the fingerprints of the sun only
and the fingernail of the moon duplicating you in your body,
the cosmos bits your measures; has no ending;

place one hand before the sun and make it smaller,
hold the spoon in your hand up to the sky
and marvel at its relative size; comfort yourself
with the measures of a momentary breakfast table.

8. Andrew von Hendy, «The Modernist Contribution to the Construction of Myth», en *Modern Myths*, David Bevan (ed.), Amsterdam: Editions Rodopi, 1993, pp. 149-150.
9. Gilliam Harding-Russell, *Open Forms of Mythopoeia in Three Postmodern Canadian Poets: Gwendolyn MacEwen, George Bowering, and Michael Ondaatje*, (Tesis), Toronto: University of Toronto Press, 1985, p. 15.

ah lord sun
 ah terrible atomic breakfast
 ah twilight of purple fallout
 ah last deck of evening cards
 deal, infidel, the night is indeed difficult¹⁰.

Debido a esta doble naturaleza de la que parte, MacEwen crea un mundo que es hermoso y a la vez violento, mágico y a su vez familiar, penoso, pero también extático. Su interés por las antiguas culturas y civilizaciones la convierte en una de las pocas escritoras canadienses que ha mostrado poseer un gran conocimiento no sólo de la mitología clásica, sino también de la universal. Afirmaciones y convicciones tan directas acerca del arte y de la cultura han alejado a MacEwen, por otra parte, de una identificación con las corrientes literarias principales dentro de la literatura anglocanadiense, pero a su vez inducen a que la relacionemos con la búsqueda de una visión universal en la que, sino todas, la mayoría de las manifestaciones y permutaciones de la vida, pueden ser repentinamente integradas y comprendidas, y así poder afirmar que «all worlds, all times, all loves are one»¹¹.

En su poema «The Letter», incluido en su última obra poética *Afterworlds* (1987), MacEwen describe al lector el momento epifánico de la creación; cuando la escritora penetra en un mundo, que ella denomina «Worldmind», y que parece pertenecer a otra dimensión. Se trata de un mundo en el que no existen los límites del tiempo. No hay pasado ni futuro, sino tiempo en su sentido más universal. Este poema describe, además, una visión del mito muy personal. El texto dice así:

The light is wandering around inventing everything, / and I've entered once again this thing I call / Worldmind. Let me explain. Under these easy trees I / catch sight of an indifferent and wonderfully intelligent world; I think it is the planet itself / considering its own existence; its own destiny. But it /doesn't matter what I think. What matters is the / beauty of this place - a beauty existing within / *indifference*, if you can imagine, the beauty of a / lover never quite possessed, the beauty of a god who /distances himself and demands to be adored with reason / as well as passion. Here, within Worldmind, I have / access to the past and the future as fluid parts of a / conscious whole, a mind that is the planet itself lost / in thought. The city becomes all cities, the streets / are all streets everywhere; I eavesdrop on a thousand / secrets, share a thousand lives. The past and the / future are now; nothing is ever lost, and everything / exists in a quiet, passionate rightness¹².

10. Este poema pertenece a su colección *The Rising Fire* (1963). Cito, no obstante, de Margaret Atwood y Bally Callaghan (eds.), *The Poetry of Gwendolyn MacEwen. The Early Years*, vol. 1, Toronto: Exile, 1993, p. 39.

11. Gwendolyn MacEwen, *The Shadow-maker*, Toronto: Carswell, 1969, p. 68.

12. Gwendolyn MacEwen, *Afterworlds*, Vancouver: McClelland and Stewart, 1987, p. 104.

Efectivamente, como vemos en esta «carta» al lector, MacEwen, mediante la inspiración o quizá la dedicación constante a la escritura, penetra en la psique del mundo, y sólo desde esa perspectiva puede percibir la totalidad de la existencia; tener acceso tanto al pasado como al futuro; en resumidas cuentas, tener una visión universal de la vida y de la muerte, solamente adquirida a través del total equilibrio entre los opuestos.

En su obra poética *A Breakfast for Barbarians* (1966), MacEwen introduce la imagen del «apetito». El apetito del hombre por el mundo externo, por los avances tecnológicos que lo engrandecen en su entorno social, pero lo empobrecen en su ámbito personal. Sin embargo, la autora habla, a su vez, de una voracidad o ansia del hombre hacia la restauración de la personalidad. Esto supone, obviamente, una expansión de la conciencia que recrea no sólo el mundo que le circunda, sino que también contribuye a la consolidación del yo. En su poema «The Self Assumes», la poeta intenta definir esa ansia voluntariosa del alma que, aunque sufre, lucha constantemente por la integridad. Una integridad que, una vez adquirida, no conoce cambios, sino un estado permanente y eterno:

not love, lean and frequent,
but the accurate earth,
a naked landscape, green
yet free of seasons
is a name the violate self assumes
after its violent beginnings

(...)

O not this double dance which burns the night to morning
and cracks the latitudes of time and sleep
whose lean and frequent fires in their burning
break apart the landscapes of a dream,
but the accurate self which burns, and burning assumes green¹³.

Tanto los poemas como las novelas de MacEwen logran darle sustancia al mito, mostrando una escritora que vive de lleno los aspectos mundanos y domésticos de la vida. Y aunque ya desde sus primeros libros presentaba el mito de forma convincente su obra constituye un proceso mitológico en formación. De esta forma, MacEwen introduce en cada una de sus obras, ya sea poética o narrativa, uno o varios elementos nuevos que ayudan a que este proceso continúe desa-

13. Gwendolyn MacEwen, *A Breakfast for Barbarians*, Toronto: The Ryerson Press, 1966, p. 20.

rollándose. Sin embargo, aunque el objetivo primordial de la escritora es llegar a la integración, el uso constante de sistemas mitológicos distintos sin vincularse a uno fijo hace que esta integración no sea la mayoría de las veces alcanzada:

Although MacEwen's mythmaking seems intentional, and the meaning of certain fixed symbols and metaphors is directly related to a surrounding mythology, an interchangeability or an overlap in other variable symbols and metaphors confuses this basic poetic pattern. As in a mirror of art and another shattered mirror whose shards reflect a fragmented reality, MacEwen presents us with a myth, which she complements with an anti-myth¹⁴.

Por tanto, aunque sus símbolos hagan continua referencia a una unidad mitológica central, la creación simultánea de un anti-mito, nos informa de la relatividad de esa verdad tan ansiada. Vemos de nuevo la importancia que tiene la paradoja en la obra de MacEwen. La paradoja es la causante de que los opuestos se mantengan en tensión, una tensión que provee un punto estático del cual surge la trascendencia creativa.

El mito, entonces, es el medio que MacEwen utiliza para transmitir sus inquietudes cotidianas, pero también para expresar y adquirir la totalidad. Y como en el proceso hacia la totalidad se llega a un encuentro con lo divino éste es posiblemente el medio más adecuado para transmitirlo. Así lo afirma Kilpatrick: «Since wholeness is the ultimate consequence of man's encounter with the Divine, the use of myth to express this state is most appropriate»¹⁵.

MacEwen quiso sentir el mito, percibirlo, y por esta razón sus primeras obras se desarrollan en países que se han caracterizado por poseer una visión mitológica de la realidad. Bucea en culturas lejanas indagando y actualizando el mundo de los mitos, y desplazándolos al mundo cotidiano. Su preocupación por mantener una visión exótica, sin embargo, es a veces trasladada a su país, como podemos ver en algunos poemas incluidos en *The Shadow-maker* o en sus dos colecciones de historias *Noman* (1972) y *Noman's Land* (1985). En estos casos, la autora describe un mundo lleno de nuevas posibilidades y horizontes, donde de nuevo el pasado y el presente se unen: «This is Magic Canada, a world of mystery and possibility. It is an open world with no final certainties or symmetries»¹⁶. El ejem-

14. Gilliam Harding-Russell, *Opens Forms of Mythopoeia in Three Postmodern Canadian Poets: Gwendolyn MacEwen, George Bowering and Michael Ondaatje*, (Tesis), Toronto: University of Toronto Press, 1985, p. 32.
15. Jane Kilpatrick, *The Conscious Gods: A Critical Study of the Novels of Gwendolyn MacEwen*, (Memoria de Licenciatura), Windsor: University of Windsor Press, 1972, p. 6.
16. Tom Marshall, «Arcana Canadiana», en *The Harsh and Lovely Land: the Major Canadian Poets & the Making of a Tradition*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1979, p. 152.

plo más claro de esto lo encontramos en el relato titulado «Kingsmere», incluido en *Noman*. En esta historia MacEwen realza la tensión entre el pasado y el futuro impuesta por unas ruinas importadas por MacKenzie King, implantando así un entorno europeo en un contexto totalmente canadiense. Sin embargo, el desenlace de estas historias parece esperanzador, pues la autora sugiere que los canadienses atravesarán esas ruinas y recrearán sus propios símbolos. Desde esta perspectiva, MacEwen no necesita inspirarse en paisajes exóticos fuera del ámbito canadiense, pues su país se convierte así en el más exótico de todos.

MacEwen, entonces, hace volar su imaginación libremente a través del espacio y del tiempo. Confiesa poseer una imaginación mitológica. De hecho, ésta es, en su opinión, la única existente: ««Myth»», dice, «is a word we use to describe a sort of bridge between the so-called «real» world and the world of the *psyche*. And of course, for the poet, the two are one»¹⁷.

En su obra, la autora se involucra en una exploración profunda de la vida y viaja hacia un paisaje que, al final, no pertenece ni a Toronto ni a Egipto, ni a América ni a África, sino a un continente universal del que no se tienen mapas, pero al que todos tenemos acceso. En su poema «Finally Left in the Landscape» MacEwen escribe:

Life, your trillions people me,
I am a continent, a violated geography,
Yet still I journey to this naked country
to seek a form which dances in the sand.
This is my chosen landscape
Hear my dark speech, deity.

Si hay veces en que la escritora se deja arrastrar demasiado por ese «paisaje elegido», que la asemeja a una pitonisa délfica o a una Madame Blavatsky, su prudencia la hace regresar de nuevo a la autenticidad. Y si la vida y el arte son percibidos como un proceso por MacEwen, y no como una síntesis final, la verdadera naturaleza del mito, es parte a su vez de ese proceso de percepción y articulación.

El tema principal de su obra es la transmutación de lo cotidiano en lo etéreo o sublime, y lo arcano o secreto en lo encarnado. Esto lo logra a través de una percepción unificadora basada en el descubrimiento de lo mitológico en lo mundano. Haciendo uso de su instinto y muchas veces alejándose de lo que normalmente interpretamos como real, MacEwen intenta descubrir una forma mítica y artística definitiva que delimite los contornos de dicha realidad y traduzca los códi-

17. Jon Pearce, «The Fourth Dimension: Gwendolyn MacEwen», en *Twelve Voices. Interviews with Canadian Poets*, Ottawa: Borealis Press, 1980, p. 67.

gos del lenguaje universal. Por tanto, aspectos particulares tomados de distintas mitologías se amalgaman en una estructura acumulativa y propia de la escritora.

Como una alquimista, MacEwen añade en cada una de sus obras una o varias piezas del rompecabezas que conforma su realidad. Las dimensiones que va adquiriendo su visión pueden o no ser compartidas, eso queda en manos del lector, y aunque como apunta Harding-Russell, la escritora no siempre puede «cocinar» «the basic dish that will feed body and soul»¹⁸, lo que es indudable es que sus imágenes nos proporcionan siempre información sobre esa realidad en la que vivimos y de la que, muchas veces, se nos escapan cosas, por no poder explicarlas a través de la razón.

18. Gilliam Harding-Russell, *Open Forms of Mythopoeia in Three Postmodern Canadian Poets: Gwendolyn MacEwen, George Bowering and Michael Ondaatje*, (Tesis), Toronto: University of Toronto Press, 1985, pp. 354-355.