

Elementos cristianos en la poesía de Stevie Smith

El propósito de este trabajo es profundizar en la obra poética de Stevie Smith, una prolífica autora inglesa de este siglo que no ha recibido la atención crítica de otros poetas de su misma generación. Su obra adquirió gran predicamento durante su vida, pero tras su fallecimiento pareció eclipsarse y caer en un estado de semiolvido del que antiguos amigos han intentado rescatarla a través de homenajes y de la poca obra crítica existente en torno a su producción literaria. Sin embargo, Stevie Smith refleja en la temática de su poesía las contradicciones de la clase media a la que pertenecía, como pocos poetas de su generación. En este trabajo centraremos nuestra atención en los elementos cristianos que se repiten en su obra. Nuestro objetivo es analizar hasta qué punto dichos elementos han dado forma a su poesía y para ello partimos de un verso que escribió en su último poema a modo de epitafio: «Come death, carry me away»¹, un deseo que parece contradecir una vida que se caracterizó por la tranquilidad y la ausencia de episodios relevantes². Sin embargo, tres sucesos pudieron haber marcado

(1) S. Smith, *The Collected Poems of Stevie Smith*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 571.

(2) En efecto, Stevie Smith vivió en un estado de semi-reclusión. Ella misma definió su vida en estas escuetas palabras: «Born in Hull, but moved to London at the

la vida de la joven autora: la ausencia de un padre y la entrega de las mujeres de la casa a la fe anglicana, el fallecimiento de su madre cuando ella tenía dieciséis años y, finalmente, la larga enfermedad de su hermana. Ésta evolucionaría hacia el catolicismo, mientras que Stevie Smith comenzó a alejarse paulatinamente de la Iglesia de Inglaterra. El Dios que le habían presentado se desvanecería entre las pequeñas tragedias familiares, lo que finalmente afectaría a su carácter, tal y como expresaría F. Spalding:

Much of the pain that she herself experienced came through cruelty or indifference, inflicted at times unconsciously, by other people and by friends. But then she could be fairly cruel too to friends in return. In the novel [*Novel on Yellow Paper*] there is a rather ungenerous portrait of people who had been very generous towards her socially, particularly Jewish friends. It is hard to understand how serious these portraits could be, not just Jewish friends, but later in her life she wrote several short stories of her intimate glimpse into marital disagreement. And she put these insights into short stories with very little disguise as to whom the characters are based on. And it is hard to understand because truth overrode the importance of sentimental attachment. I think she felt it was justified, but her friends did not think so³.

Sin embargo, una primera lectura de la obra de Stevie Smith nos muestra una visión de las creencias cristianas mucho más compleja que el simple rechazo, más contradictoria. Como escribe Spalding: «She was intensely aware that Christianity involved a commingling of sweetness and cruelty»⁴. De esta forma, tres son los objetivos que nos planteamos para este trabajo: en primer lugar explorar dicha relación para poder aseverar finalmente la existencia de un claro rechazo a la tradición cristiana o si, por el contrario, existen elementos contradictorios en su utili-

age of three and have lived in that house ever since» (F. Spalding, *Stevie Smith: A Biography*, Faber, Londres, 1988, p. 1). Otra biografía de interés sobre la autora es la obra de J. Barbera & W. McBrien *Stevie: A Biography of Stevie Smith*, Heinemann, Londres, 1985.

(3) En una entrevista concedida a la BBC en 1992.

(4) Spalding, 1988, p. 234.

zación de la temática cristiana. Si esto fuera así, nuestro segundo objetivo debería consistir en definir explícitamente qué aspectos utiliza la poetisa en su obra como base de su crítica a la tradición cristiana para, en un tercer paso, establecer un contraste con los elementos del cristianismo que reciben un tratamiento positivo. Para ello se estudiará la relación entre sus poemas de tema cristiano y se relacionarán con los textos bíblicos, salmos y otros escritos cristianos que la autora conocía para analizar la evolución de dicha temática en su obra. Comenzaremos con su primer libro de poemas con la intención de establecer un primer punto de contacto con su lírica para, a continuación, intercalar aquellos poemas de otros libros posteriores directamente relacionados con los aspectos que hemos señalado.

En su primer libro de poemas, *A Good Time Was Had By All*, Stevie Smith recurre al tema del cristianismo en poemas como «Spanish School», en el que celebra la creatividad del arte español, o toma a Dios como punto de referencia en poemas íntimos. Son en total siete, si incluimos el breve «Never Again». En estos siete poemas la aproximación al tema es pesimista, cuando no abiertamente crítica. En «Never Again» la autora lanza un grito de desesperación y se aleja del mensaje de esperanza cristiano al rechazar la presencia de Dios como fuente de salvación. Las dos palabras con las que abre el poema repiten el título y continúa «Never again will I weep/And wring my hands/And beat my head against the wall» en un grito de desesperación que concluye tres versos más tarde con la referencia a Dios, no como salvación, sino como ser al que rebelarse por el sufrimiento: «When I have had enough/I will arise/And go unto my Father/And I will say to Him:/Father, I have had enough»⁵. Así pues, surge el Dios cruel y responsable al que dirigirse en el momento final de desesperación, no para obtener consuelo y esperanza, sino para expresar un grito final de dolor y desconsuelo.

(5) Smith, p. 60.

Este desconsuelo se repite en «The Reason», otro poema breve, que comienza con un explícito «My life is vile/I hate it so/I'll wait awhile/And then I'll go»⁶. Para expresar esta desesperación recurre a palabras monosilábicas y contracciones, al tiempo que subraya la importancia del «yo» del poeta con la utilización de un pronombre o un adjetivo, «my» o «I», en cada uno de los cuatro versos. El único aspecto positivo se presenta bajo la forma de un posible suicidio, que aparece encubierto en el último verso. En la segunda estrofa incorpora una clara carga irónica al preguntarse «Why wait at all?», que tiene su continuación en la respuesta: «Hope springs alive,/Good may befall/I yet may thrive». De ella se desprende que no existe una razón para sospechar que el calificativo «vile», que había aplicado con anterioridad a su vida, pueda desaparecer si no es por mera casualidad, lo que se enfatiza mediante la utilización del auxiliar «may» frente al uso del futuro «'ll» de la primera estrofa. De esta forma la estructura podría resumirse de la siguiente manera:

Presente+Presente+Futuro+Futuro
Presente+Presente+Auxiliar «May»+Auxiliar «May»

A través de dicha estructura la autora expresa su duda sobre la esperanza que podría asumirse en los primeros versos y la certeza de que, en realidad, sólo el suicidio es tangible. El poema concluye con una última estrofa en el que el poder de Dios se pone en duda. Para ello se utiliza la única palabra latina de todo el poema: «It is because I can't make up my mind/If God is good, impotent or unkind».

La misma duda sobre la bondad de Dios se repite en «Egocentric», en el que se centra en su propio ser frente a la influencia que Dios pueda ejercer sobre ella. El título ya proclama cuál va a ser el tema central del poema: su «yo» en relación con Dios y el mundo. Stevie vuelve a centrar dicha relación en la supuesta bondad de Dios, en esta ocasión el Dios creador, como

(6) *Ibíd.*, p. 52.

también hará en «Nature and Free Animals»⁷. La voz de la poeta señala una a una las maravillas de la creación que rodean al hombre: diversos animales, el Sol, las estrellas, la Tierra... para acabar mencionando la desgracia del ser que ha creado a su imagen y semejanza, y al que ha abandonado en su desgracia. No se trata del hombre rey de la creación, sino el hombre que sufre, el hombre desprotegido. La ruptura se lleva a cabo sin transición, por lo que el efecto resulta drástico, incluso brutal, pasando de la creación como elemento positivo a la desprotección del hombre y su servilismo para con el creador: «He made the ruby-orbed Pelican,/He made all silent inhumanity/Nescient and quiescent to his will»⁸. Una vez más la selección de palabras permite a la creadora obtener una sensación de rechazo, de rebelión hacia el ser que debería protegerla y su voz representa al de la olvidada humanidad. Por ello, concluye su poema con los dos mismos versos con los que lo abrió: «What care I if good God be/If he be not good to me?» en los que, una vez más, utiliza inglés directo y simple para mostrar su dolor ante un Dios que ha olvidado al ser humano y especialmente a la voz que proclama su abandono: no puede hacerse eco de las enseñanzas de una iglesia que no puede dar respuesta a su sensación de soledad.

Este mismo sentimiento de dolor ante la fragilidad del hombre aparece en otros poemas sin referencia religiosa, aunque podría adivinarse en el fondo. Así, por ejemplo, Stevie Smith convierte Alexander the Great, el personaje histórico, en «Alfred the Great», el ser humano sólo y aislado de la historia y resume su vida en cuatro significativos versos:

Honour and magnify this man of men
Who keeps a wife and seven children on £2.10
Paid weekly in an envelope
And yet he never has abandoned hope⁹.

(7) *Ibid.*, p. 42.

(8) *Ibid.*, p. 18.

(9) *Ibid.*, p. 19.

En los que honra al hombre y adapta el apelativo «dios de dioses» para definir al hombre de hombres, «man of men», es decir este representante del sufrimiento humano, que se define en torno a la contradicción que supone su estado, abocado a vivir entre la penuria por una sociedad irreflexiva y egoísta, y su esperanza. La poetisa encuentra esta contradicción digna de ser honrada, quizás atónita ante la visión del hombre perdido y, sin embargo, esperanzado: «he never has abandoned hope»¹⁰. Al igual que había sucedido anteriormente, en esta ocasión utiliza palabras de resonancia religiosa para definir una situación humana, palabras menos próximas al hombre corriente, palabras de origen latino, «honour», «magnify» y «abandoned», con la intención de dignificarle.

Frente a estos poemas de decepción y rechazo, su primer libro incluye otros tres poemas en los que podemos apreciar un tratamiento, sino diametralmente opuesto, sí, al menos, disonante de las voces anteriores. Son tres poemas en los que la visión del mundo cristiano es histórica, puesto que homenajea tres aspectos diferentes del cristianismo. Ya habíamos mencionado con anterioridad «Spanish School», en la que la autora se adentra en el arte español a través de su pintura y de su literatura, y celebra a sus artistas y autores. Sin embargo, en este caso, recrea el tema religioso de las obras de aquellos en torno al sufrimiento que el hombre produce en el mundo y el dolor que esto produce en María y en Jesús. Se trata ahora de una visión católica, alejada de la frialdad del mundo anglicano. El poema refleja claramente la culpabilidad del hombre en el mundo: «Mary emaciated cries:/Are men not satiated?/Must the blood of my son/For ever run?»¹¹. El poema repite la temática de las obras españolas, sin que Stevie Smith parezca llevar a cabo una reflexión sobre las mismas, salvo en el toque irónico final, aunque éste no incluya referencia religiosa alguna. Esta

(10) *Ibíd.*, p. 19.

(11) *Ibíd.*, p. 27.

misma falta de reflexión, que caracteriza a los poemas anteriores, se repite en «Breughel», un homenaje al pintor flamenco que se materializa en seis breves estrofas en las que se define al hombre en términos medievales, como pecadores necesitados de ayuda y redención divina. En conjunto se utilizan palabras con connotaciones claramente negativas: «blaspheme», «weak», «evilly», «sinful», «sad», «bad», «sicken», «slaughter», «funeral bells», que recuerdan la concepción medieval del hombre y que se resumen en la estrofa central: «The people oh Lord/Are sinful and sad/Prenatally biassed/Grow worsen born bad»¹². Sin embargo, aunque en estos versos parece resumirse la condición irrevocable del hombre al pecado, la voz de la poetisa surge para añadir un tono de indefensión ante dicha condición, que no se debe enteramente al ser humano. Por esta razón utiliza el adjetivo «sinful» junto a «sad», el primero para anunciar el fatal destino del hombre y el segundo para enfatizar el hecho de que esa condición es involuntaria y, en consecuencia, causa de dolor. Por ello, la voz de la autora se alza para pedir la ayuda del Dios generoso que puede ayudar al hombre a superar ese destino: «They sicken oh Lord/They have no strength in them/Oh rouse up my God/And against their will win them».

Ese grito esperanzado anticipa la lucha constante entre el dolor y la esperanza truncada de una poetisa que siente traicionada su fe en un Dios de bondad que parece haber abandonado al hombre en su devenir. De este primer libro de poemas, debemos destacar finalmente «Sunt Leones», una revisión de los inicios del cristianismo en la antigua Roma a través de la celebración, a caballo entre la seriedad y la ironía, de los sacrificios de cristianos. La versión de Stevie Smith se aleja del heroísmo con que presentan la literatura y la historia cristianas a sus mártires: los primeros cristianos no surgen como héroes sino como iniciadores, como víctimas necesarias del primer estadio de una

(12) Smith, p. 84.

religión abocada a dominar Europa en siglos posteriores¹³. Estos cristianos lograron ser la avanzadilla de un movimiento religioso, que sería finalmente tolerado antes de convertirse en oficial, y aparecen retratados aquí de forma inusual en un poema denso con claras connotaciones irónicas, cuando no abiertamente cínicas: «And if the Christians felt a little blue/Well people being eaten often do»¹⁴. Con estos dos versos se consigue un doble efecto, por un lado se minimiza la importancia del episodio en la historia del cristianismo al utilizar una expresión coloquial tras unos versos que, aunque con cierta carga irónica, rezumaban formalidad en la selección de palabras («Early Christian Church», «Coliseum», «Liturgically sacrificial»). En este verso, en cambio, se refiere al sentimiento de los cristianos que formaban parte del ritual de sacrificio como «a little blue», un poco deprimidos, para concluir con un segundo golpe de efecto de brutal ironía, al justificar dicho sentimiento de una forma imprevista: «people being eaten often do», una vez más enfatizado por el uso coloquial de «well», con el que resta importancia a la situación. Y, sin embargo, esta cruel ironía con la que Stevie Smith retrata a los primeros cristianos debe entenderse como un intento de subrayar la importancia de la condición humana en general: seres humanos han sido asesinados o masacrados a lo largo de la historia y merecen la misma atención. Concluye el poema con un verso en el que, frente al papel de los cristianos, la poetisa subraya la importancia de los leones en la historia del cristianismo: «And our debt to Lionhood must never be forgotten», en la que crea una palabra para referirse a los leones, «Lionhood», frente a los hombres, «Manhood». Ésta es probablemente una de las razones por las que Rankin escribió:

(13) En este sentido resulta significativo el hecho de que la visión que ofrece Stevie Smith del cristianismo se asemeja al análisis marxista de la aparición y desarrollo de las religiones: perseguidas, toleradas, oficiales y perseguidoras.

(14) *Ibid.*, p. 56.

Stevie confessed herself torn, as time passed, because the beauties of Christianity were so apparent and so dear to her and so woven into her identity as a child of Europe (...) Eventually she came to the conclusion that Christianity is immoral, although she admitted that her certainty of this was not sustained and that often she hovered between belief and unbelief¹⁵.

El mismo tipo de ironía vuelve a aparecer en su cuarto libro en el poema titulado «The Roman Road», cuyo subtítulo es «A Christian speaks to a Lion in the Arena». En tan sólo cuatro versos, el cristiano del poema invoca al león y le agradece el hecho de que, gracias a él, el cristiano (o cristiana, pues acompaña al poema un dibujo de una mujer y un león¹⁶) va a alcanzar su meta, el Paraíso. La poetisa le da un tono de plegaria, mediante una combinación de lenguaje informal y la utilización inesperada del arcaico «thy»: «Come eat me up, I'll pay thy toll/With all my flesh, and keep my soul»¹⁷.

Reflexión sobre la muerte como aliada

De este primer libro de poemas no se desprende, pues, la idea de un rechazo de Dios, sino más bien una serie de contradicciones que afloran en la obra de Stevie Smith. Existe una alternancia entre la ironía cruel y despiadada, de un lado, y una cierta esperanza, de otro. Sin embargo, el lector aprecia una clara asociación de la muerte como liberación, como ya había ocurrido en su poema «The Reason». En «Tender Only to One» repite la sencillez de aquel poema en cuatro estrofas en las que la autora recurre al uso de presentes simples y palabras monosilábicas que otorgan simplicidad y claridad al poema, en el que tan sólo aparecen tres palabras latinas, una de las cuales,

(15) Rankin, A. *The Poetry of Stevie Smith*. C. Smythe, Gerrards Cros, 1988, p. 213.

(16) Como en el caso de Lorca, Stevie Smith también dedicó parte de sus esfuerzos artísticos a complementar su obra literaria con dibujos. Rankin señala: «The drawings do not alter one's reading experience, but reinforce it in another way, adding a 'thickness' to the text», p. 213.

(17) Smith, p. 227.

«tender», sirve para definir el tema que se celebra, la muerte, y que se reserva para la última palabra de la última estrofa: «His name, his name is Death»¹⁸. Stevie Smith desvía la atención del que será su tema en las tres estrofas anteriores al presentar una etérea figura que se define mediante palabras como «tender», «true» o «love»: «Tender only to one/This petal holds a clue/The face it shows/But too well knows/Who I am tender to» para concluir con una cuarta estrofa en la que aparecen palabras que expresan dolor («latest breath», «cries out aloud» y «icy shroud») para, finalmente, golpear al lector con el nombre de ese dulce amigo: «Death».

Frente al tratamiento de la muerte en «Tender Only to One», en «Come, Death (I)» no existe duda, desde el mismo título, de la reflexión que inicia la poetisa. En sus cuatro desiguales estrofas, Stevie recrea el lenguaje religioso de la versión clásica de la biblia anglicana (la denominada versión autorizada o «King James Version») para ofrecer un lamento desesperado en el que la muerte representa la liberación del dolor en medio de la desolación de la vida. La utilización de un inglés que recuerda a la biblia anglicana así como a los salmos no hace sino subrayar la contradicción existente entre la forma que adquiere su poema y el mensaje que transmite, que no pretende ofrecer la esperanza de la vida después de la muerte sino la esperanza de la muerte como salvación a la amargura y a la sinrazón de la vida. De esta forma, tras dos estrofas de largos y barrocos versos («Why dost thou dally, and tarry on the way...»¹⁹) en los que se suceden formas del inglés antiguo («dost», «thou», «wilt»), el verso sexto de la tercera estrofa retoma la simplicidad de otros poemas al anunciar:

How vain the work of Christianity
To teach humanity
Courage in its mortality.

(18) *Ibid.*, p. 93.

(19) *Ibid.*, p. 108.

Who would not rather die
And quiet lie
Beneath the sod
With or without a god?

La voz de la poetisa habla al lector de la tranquilidad de la muerte, interpreta el mensaje del cristianismo de la necesidad de afrontarla con valor, ante la existencia de una segunda vida, como una cruel burla: la verdadera paz consiste en la conclusión de la vida, y en ese final no otorga ningún valor a la existencia de Dios. Concluye el poema con una estrofa de dos versos en los que resumen su mensaje: el temor a la muerte debería ser mucho menor que el temor a la vida. Este mismo mensaje vuelve a repetirse en «Upon a Grave», aunque en esta ocasión se concretiza en un caso concreto: la muerte de un hijo de la voz del poema, que idealiza la llegada de ésta a través de un ángel anunciador. Éste le recuerda la paz alcanzada por su hijo frente a la crueldad de la vida, al relacionar el hecho de la muerte con un verbo que expresa alegría: «He singeth far away,/In Death is sorrow shed»²⁰. La voz en primera persona del poema no se opone al mensaje del ángel y acepta finalmente su palabra al concluir «In life is sorrow known».

Otros poemas en los que la muerte aparece como solución son «The Bottle of Aspirins», «My Heart Goes Out», «Why do I...» y «The Light of Life». En los cinco versos del primero de ellos, Stevie presenta una celebración del suicidio a través del objeto que da título al poema. En él combina el inglés con el francés, a través del cual consigue el toque existencialista que caracteriza a sus poemas sobre la muerte. Al mismo tiempo, este idioma posibilita la expresión del sentimiento de alivio que supone el suicidio como liberación: «'C'est une ressource contre tout', ajouta-t-il»²¹ hasta el punto de crear un imaginario «pays des suicides», del que procede la voz del poema. Stevie recurre

(20) *Ibid.*, p. 143.

(21) *Ibid.*, p. 197.

a su característico juego de contrastes para referirse a la voz masculina: «la sombre gaité», en el que hay que entender «sombre» como adjetivo que define la consideración del suicidio en la sociedad occidental, y «gaité» para referirse a esa posibilidad de suicidio como recurso permanente. El poema concluye con el brutal sarcasmo y frialdad tan típico de su obra: «two hundred and I am freed, / He said, 'from anxiety'».

En «Suicide's Epitaph» vuelve a retomar la idea del suicidio, aunque en este poema el tono es claramente sarcástico, una vez más en francés y en inglés. Se trata de dos estrofas, la primera en inglés, en la que claramente se burla de la idea de suicidio como pecado, al dirigirse a Dios y solicitar su perdón antes de cometer el suicidio: «Oh Lord have mercy on my soul / As I had none upon my body»²². Y concluye el poema dirigiéndose al lector en un tono igualmente sarcástico, que pretende restar importancia al suicidio, al solicitar su opinión. La respuesta aparece en francés, idioma que utiliza irónicamente con un supuesto tono de gravedad, aunque el contenido de la misma resulte socarrón: «Sois punie par où tu as tant péchéé, / dit-il, en me regardant d'une / manière froide et énigmatique». En «Death in the Rose Garden», y a través de dos únicos versos, pide el perdón divino por su muerte, tras confesar indirectamente que se trata de un suicidio:

God in Heaven, forgive my death, it lies
Not on any hand, but mine, but mine!²³

La idea de la muerte como liberación es recurrente en los seis versos de «My Heart Goes Out», en esta ocasión no como suicidio, sino como alternativa a la vida y como objetivo último de la existencia. La muerte aparece conectada con Dios, aquí «My Creator», quien ha concedido al hombre y a todos los seres vivos una salida: la muerte, en este poema equiparada a Dios a

(22) *Ibíd.*, p. 155.

(23) *Ibíd.*, p. 212.

través de la utilización de mayúsculas en ambos casos. El tono pesimista se repite en los dos últimos versos: «And give them nothing, which is what they want although/When they are living they do not think so»²⁴, al negar la existencia de una salvación u otra vida que no sea aquella que la muerte les arrebató. A ello añade la poetisa un sentimiento de conmiseración hacia los seres humanos, que se engañan en vanas ilusiones inexistentes. Stevie volverá a identificar a la muerte, una vez más con mayúscula, con un dios, en este caso con minúscula, en «Why do I...». Se trata, quizá, del poema más descorazonador de cuantos Stevie Smith haya escrito en torno a la muerte como liberación:

Why do I think of Death as a friend?
 (...)

He scatters the human frame

The nerviness and the great pain

Throws it on the fresh fresh air

And now it is nowhere

Only sweet Death does this

Sweet Death, kind Death,

Of all the gods you are the best²⁵.

A través de este poema, el lector aprecia una sensación de pesimismo agonizante, puesto que la poetisa ha recurrido a una personificación de la muerte para poder aplicarle adjetivos que nunca se asociarían con la misma: «sweet» y «kind». Éstas son las únicas palabras positivas de todo el poema, paradójicamente unidas a un nombre que posee tradicionalmente connotaciones negativas, mientras que palabras como «pain» y «nerviness» van directamente asociadas al concepto de vida, que aquí ni tan siquiera se menciona. El poema concluye subrayando el rango de la muerte entre los dioses, cuando ni en las mitologías clásicas, ni en las iglesias cristianas nacionales (aunque sí en algunas denominaciones minoritarias como las iglesias pente-

(24) *Ibid.*, p. 368.

(25) *Ibid.*, p. 508.

costales) aparece con rasgos positivos. El mismo deseo de alcanzar ese objetivo último se repite en un brevísimo poema de veintidós palabras germánicas y monosilábicas, o compuestas por una palabra de una sílaba y un sufijo, en el que utiliza la metáfora de la luz que desaparece al final del día. El deseo se expresa, en este caso, a través de cuatro imperativos escuetos, que lo convierten en una orden, en una necesidad: «Let darkness fall./Put out that Day»²⁶. Es igualmente significativo el uso de la partícula interrogativa «why», ya que no es único en su obra: ya la hemos visto o veremos en «Oh Christianity, Christianity, / Why do you not answer our difficulties?» y en «Why do you rage?».

Muy distinto es el tono del poema «The Hostage», que refleja la última conversación de una condenada a morir y el sacerdote que la confiesa. El poema retoma el tema de la muerte desde la perspectiva de una mujer que va a morir, aunque no a consecuencia de un crimen, sino porque su final ha llegado. Una voz anticipa que morirá al día siguiente aunque no existe razón para ello, por lo que un sacerdote va a asistirle en sus últimas horas. No se incluyen nombres: el sacerdote aparece como «Father Whatshisname» y a la mujer se refiere éste como «Daughter». La conversación aparece desprovista de referencias religiosas, a solicitud de la mujer: «I should like to talk to you, if you'll allow, nothing more»²⁷ y se convierte en una reflexión sobre la vida, en la que la condenada combina las referencias a la belleza de la naturaleza («Have you ever seen the sun getting up in the greenery»), las sensaciones de la vida («You can hear the clank of the cans») con los sentimientos existencialistas más exacerbados («Even as a child, said the lady, I recall in my pram/Wishing it was over and done with»). La poetisa pone en boca de la mujer palabras y expresiones coloquiales para acercarla al lector, tales como «Oh the scenery», «Oh it's

(26) *Ibid.*, p. 372.

(27) *Ibid.*, pp. 325-327.

busy», y recurre a otras que difícilmente se encontrarían fuera de una conversación, tales como «you know», con lo que evita la pretensión de ofrecer una posición intelectualmente elevada. El poema pierde lirismo en favor de un asumido tono narrativo que le aporta toda la fría dureza necesaria para construir un texto que sirve de himno a la muerte como único objetivo de la vida, al mismo tiempo que sirve como punto de reflexión sobre el deseo de morir y sus implicaciones morales: «But will the Lord forgive me? Is it wrong?/Will He forgive do you think for not minding being hung?». El poema finaliza con la intervención del sacerdote, quien es incapaz de encontrar palabras de consuelo en las obras religiosas y concluye que «since you want to die and have to, you may go on/feeling elated».

No obstante, no podemos concluir que toda la poesía de Stevie Smith ofrezca esta visión positiva de la muerte. En «Proud Death with Swelling Port» la voz de la poetisa se transforma para invocar a la muerte y expresar su lamento ante la desaparición de tantos hombres buenos, mientras que «the foolish men»²⁸ permanecen vivos. Llama la atención esta postura, incongruente, en principio, con el resto de sus poemas sobre el mismo tema. En este poema, aunque se personifica a la muerte y se la dignifica una vez más mediante las mayúsculas, las palabras a las que va asociadas son fundamentalmente negativas: «The shadow of the Death», «the Death's blow». Tras la invocación a la muerte en la primera estrofa, la poetisa invoca a Dios en las tres siguientes para expresar su incompreensión ante su pasividad, puesto que permite que esto ocurra. Se dirige a Dios utilizando las mismas formas arcaicas de la traducción clásica de la Biblia: «Thou wilt not do it, Lord, still wilt thou take/First fruits of our integrity and strength», otorgando a sus versos la ampulosidad y severidad de aquella. Sorprende en estas tres estrofas la dureza con la que se refiere a aquellos que sobreviven pese a su ruindad: «O spare them Lord, take toll of

(28) *Ibíd.*, p. 127.

lesser men,/For it is certain *they* will come again» mientras que su lamento por los hombres buenos es igualmente apasionado: «O Father, let them live/Throughout life's day». Es, sin duda, un poema singular dentro de su producción, tanto más por cuanto su forma es la de una plegaria anómala en la que se aboga por los buenos, pero igualmente se destruye verbalmente a los malos. Stevie Smith muestra una actitud que, aunque para muchos no representa el verdadero espíritu del cristianismo, lo cierto es que retoma la actitud de muchos de los salmos hacia el mal, hacia los enemigos: el deseo de su destrucción para posibilitar la supervivencia del bien:

Men of great moral stature are not born
So easily as men of lesser worth.

La lucha con el Dios de su infancia

Este sentimiento pesimista ante la vida, de claro resabio existencialista, se lleva a su límite en la expresión de dolor de vivir en «Little Boy Sick», en la que la primera persona del poema se repite incesantemente en un intento de definir el dolor a través de una personalidad cambiante que se transforma para ofrecer los diferentes rostros del dolor. Por esta razón, se abre el poema con una negación de la imagen bíblica que se asocia en la relación entre el hombre y Dios, la imagen del cordero: «I am not God's little lamb»²⁹, para, a continuación, reafirmarse mediante una imagen nueva y desconocida: «I am God's sick tiger». Estas dos imágenes aparecen modificadas por dos adjetivos: el primero puede asociarse directamente con el nombre: «little» puede adecuarse perfectamente a «lamb», mientras que el adjetivo «sick» no se corresponde con el nombre «tiger», que para el lector conlleva connotaciones de valor, fuerza y agresividad. Esta contradicción se define dos versos más adelante con un nuevo contraste: «And what most I love I bite» y de nuevo en el verso

(29) *Ibid.*, p. 157.

seis: «Snuff the aroma of my mental stink». De esta forma, la poetisa explicita la propia contradicción del ser humano que encierra su debilidad dentro de su aparente fortaleza y valor. En el verso cuatro se expresa el dolor al causar daño a sus semejantes mientras que en el verso seis el dolor lo produce la consciencia de la propia indefensión. La poetisa utiliza seis nuevas imágenes para expresar ese contraste:

Then I a temple, now a charnel house.
 Then I a high hozannah, now a dirge.
 Then I a recompense of God's endeavour,
 Now a reproach and earnest of lost soil.

En esta ocasión reproduce expresiones religiosas, a las que se recurre con frecuencia en los servicios religiosos, para ofrecer el contraste entre el pasado y el presente, entre la supuesta creación divina y la realidad diaria de un ser indefenso que pierde la proximidad con su Dios, que supuestamente otorga la perfección. De esta forma queda establecido el contraste entre los deseos de la voz y la dolorosa e ineludible realidad, y concluye con el contraste directo entre la primera persona del poema y Dios: «Thy countenance is full of light/and mine is dreary».

Quizás el poema en el que mejor se refleje esta ambigüedad entre su deseo de creer y la dificultad que encuentra en aceptar el dudoso Dios de la iglesia anglicana sea «A Dream of Comparison», en el que recurre a dos personajes bíblicos, Eva y la Virgen María, y las otorga un gran lirismo para hacer de ellas sus heroínas. Stevie Smith concibe el poema como un diálogo entre las dos mujeres, tan distantes en el tiempo y, al mismo tiempo, tan simbólicas en la historia del cristianismo. La autora parte del Libro Diez del *Paradise Lost* de Milton. Eva solicita lo que denomina the «cessation of consciousness»³⁰, una llamada

(30) *Ibid.*, p. 314. Stevie Smith conocía la obra *The Religion of the Church. As Presented in the Church of England* del obispo Gore, Mowbray & Co., Londres, 1916, p. 91, y recoge esta expresión que el obispo había utilizado de forma negativa como consecuencia de la depravación moral. La poetisa le otorga aquí connotaciones ciertamente mucho más positivas.

que al lector le resultará más dramática que la llamada de la muerte. Eva desea alcanzar la libertad que sus experiencias en la vida le han negado al desafiar el poder de Dios. De otro lado, la Virgen María expresa sus deseos de vivir, incluso si esto implica una lucha continua por sobrevivir, por lo que la poetisa expresa este deseo mediante dos elementos opuestos: «Mary laughed: I love Life,/I would fight to death for it». Existe, pues, una diferencia radical en la postura de las dos mujeres: mientras que Eva lucharía no sólo por la muerte, sino por el olvido, debido a un sentimiento de culpabilidad que la lleva a alejarse de Dios, María necesita vivir para obtener la gloria, hasta el punto de que está dispuesta a morir por ello. La referencia a la consciencia dolida también aparece en «My Soul», en el que la voz se siente dolida por «the eye of eternal consciousness»³¹, lo que la lleva a proclamar: «to the Lord my soul».

Consciente o inconscientemente, el sentimiento que transmiten estos poemas es un sentimiento de infelicidad, tal y como expresó un crítico anónimo en 1967 en *The Times Literary Supplement*: «The sense of a refined, ironic unhappiness underlying the poems»³², o como la propia Stevie Smith recogió en la famosa conferencia impartida en Cambridge en 1957³³, en la que se define la contradicción en su atracción por los ritos de la iglesia y el rechazo de sus dogmas:

I enjoy religion, I enjoy the services, I like psalms very much, specially the despairing ones (...). I like the hymns too, specially the morbid ones. (...) Here is the effort of Christianity, here are the harsh bones beneath the soft sweet skin. Is this cruelty surprising? Is this something the Christian of today can separate themselves from? No, if he is honest, he cannot. For the gentle Christ was more cruel than this, for the worst cruelties of man end with death and hell is eternal and Christ makes him-

(31) *Ibíd.*, p. 128.

(32) *The Times Literary Supplement*, 19 enero 1967, p. 48.

(33) Intentó, sin éxito, que la BBC la emitiese a través de la radio, pero fue rechazada por considerarla demasiado «inocente», como aparece posteriormente en el programa *Immortal Diamonds*, BBC, 1992.

self the King of Hell and the judge of torments. How could a God of love condemn anyone at all, even a person as wicked as the most wicked person could be, even an angel so rebellious as Lucifer, to eternal fiery punishment. I began to think that our God of love should rather slay altogether a creature irremediably wrong than to keep him alive to torment him forever. I read my Bible and I read that the gentle Christ believed too in hell, but never at any a time at all did he utter one protest against this monstrous crime of hell. This became for me the first fault.³⁴

El tema de esta conferencia refleja la incongruencia de una iglesia que promete la salvación eterna, pero en realidad amenaza con la condena eterna. Ésta es la razón por la que se rechaza el Dios de una iglesia caracterizada por una fe ciega desprovista de humanidad y esperanza. La conferencia se tituló «The Necessity of not-believing» y puede considerarse la más dura aseveración de lo que se ha denominado su batalla continuada contra el cristianismo.

Poemas críticos de rituales, personas y dogmas del cristianismo

Las altas jerarquías de la Iglesia. Sin embargo, y aunque su obra refleje contradicciones en el tratamiento del cristianismo y de los sentimientos a los que da lugar, existen muchos aspectos del mismo que sirven de fuente de inspiración para crear poemas caracterizados por una crítica demoledora de la religiosidad imperante en la Inglaterra de mediados de siglo. El primero de ellos es, sin duda, la propia Iglesia de Inglaterra. En «The Bishops of the Church of England», Stevie Smith centra su atención en la alta jerarquía de su iglesia, y recrea en dieciocho versos cargados de ironía la labor de los obispos. El poema comienza con un poco convincente «I admire the Bishops of the Church of England»³⁵, y el ampuloso título se repetirá otras tres

(34) Tal y como fue emitida por la BBC en 1992.

(35) S. Smith, p. 96. La crítica reacción de los estamentos de la iglesia a estos poemas aparecen recogidas en Spalding, pp. 236 y ss. Tanto estos datos como la lectura del poema contradicen la opinión de Rankin, para quien «At a time when old stabilities seemed threatened by extremes of Right and Left, the church of England was one sym-

veces en este breve poema. Para crear el efecto irónico, la poeta no sólo utiliza las palabras sino que además consigue un sorprendente golpe de efecto visual al reservar los versos más largos de la primera parte del poema para llamar la atención del lector hacia el título:

I admire the Bishops of the Church of England
 No man can be a Bishop of the Church of England
 And a fool.
 A man can be a Bishop of the Church of England
 And a knave.
 But
 Fortunately
 Few if any of the Bishops of the Church of England
 Are men of ill will.

En estos nueve versos el lector se ve asaltado por el tema del poema, que se repite entre versos pequeños, algunos compuestos por una única palabra, a través de los cuales se asocian las ideas: personajes con títulos ampulosos que ocupan todo el verso frente a pequeñas palabras claramente negativas que se asocian con dichos personajes: «a fool», «a knave» y «men of ill will». Una lectura más detenida permite comprobar que se pretende disociar a aquellos de la primera y tercera, aunque, paradójicamente, sí que se expresa una relación entre ser «Bishop of the Church of England» y «knave». La explicación sigue en los versos siguientes, en los que progresivamente se va definiendo el papel de los obispos dentro de la sociedad, y se utilizan los verbos «resolve» and «govern», verbos que expresan una posición social, un estatus, frente a la mediocridad del hombre normal que permite la manipulación de las ideas para fines particulares y, en definitiva, el proselitismo. Una vez más resurge la

bol of stability to her and in Tender Only to One (...) defended it in her poem 'The Bishops of the Church of England', p. 123. Spalding no deja dudas al respecto: «'Oh Christianity, Christianity' aroused such controversy that the following Saturday the entire letter page was entirely given to it. The printed letters represented only a tiny proportion of the total response», p. 240.

crítica con un toque abierta, aunque quizás inconscientemente, marxista para definir a aquellos que sufren la opresión de estos obispos, que no son locos, sino bribones porque conocen la forma de beneficiarse de su posición: «the Oppressed Members of the Lower Middle Classes», y, aunque evita la utilización de la palabra «working», esto se debe fundamentalmente a la necesidad de crear un título igualmente ampuloso para oponerse al de sus opresores: «Bishops of the Church of England» frente a «Oppressed Members of the Lower Middle Classes», otorgándoles además el honor de utilizar mayúsculas para equipararlos.

Los funerales. Igualmente crítica se muestra Stevie Smith de ciertos rituales del cristianismo, que esconden los sentimientos del ser humano bajo la parafernalia de las formas y las palabras vacías. En «Silence and Tears», irónicamente subtítulo «A priestly garment, eminently suitable for conducting funeral services in inclement weather (From a church outfitter's catalogue)», la poetisa recrea en cinco estrofas el funeral de un militar, oficiado por un miembro de la iglesia anglicana, al que asisten sus familiares. De estas cinco estrofas de rima asonántica dedica la segunda a uno de sus temas preferidos, el alivio que supone la muerte para el militar («And the poor dead man was at last free from all his pain»³⁶), y el resto a hacer una crítica de los hábitos sociales de los personajes que rodean al fallecido. En la estrofa introductoria, Stevie Smith hace uso de una de las expresiones más repetidas en las iglesias cristianas («Dust to dust») para establecer el tema, aunque el mismo verso continúa con una exclamación irónica de la actitud de los asistentes: «...Oh how frightful sighed the mourners as the rain began». La tercera estrofa recrea la ceremonia a través de sus aspectos más tangibles. Para ello utiliza adjetivos que, aunque la caracterizan físicamente, la dejan desprovista de su contenido cristiano: el

(36) *Ibid.*, pp. 110-111. El poema va acompañado de una ilustración de la propia autora.

momento aparece modificado por el adjetivo «solemn», costumbre por «priestly», el ataúd por «expensive» y «lined with lead». Pero quizá la palabra que otorga mayor carga crítica es el verbo «dispose» en «dispose our dead». En la cuarta estrofa la autora vuelve a recurrir a una expresión religiosa «May he rest in peace», aunque la recrea para otorgarle un contenido social y no religioso: «And may the widow woman's tears make a good show/And may the suitable priestly garment not let the breath of scandal through», cuya ambigüedad se regocija en un escándalo social, aún por descubrir, que se define en la última estrofa: «if they knew how the story went». Finalmente la voz de la poetisa resta importancia a la situación y recuerda, con gran sarcasmo, que «Silence and tears are convenient».

La oración vacía. La utilización de plegarias para fines subjetivos e inútiles es el centro de atención de las dos estrofas que conforman «The Repentance of Lady T». En este sencillo poema, Stevie Smith se burla de una concepción de la religión conocida y extendida: Dios se transforma en una especie de hada madrina que escucha a todos aquellos que tienen algún deseo, en este caso se refiere al aspecto físico de la persona que es la voz del poema. Para lograr esa crítica, la poetisa combina el tono de un cuento de hadas y el de una oración, y, así comienza la primera estrofa con la referencia infantil: «I look in the glass/Whose face do I see?»³⁷, y concluye la segunda estrofa con el tono de la plegaria: «Oh Lamb of God/Change me, change me».

La fe católica. Aunque nunca llegó a abrazar el catolicismo, como lo haría su hermana, Stevie Smith se interesó por las enseñanzas de la Iglesia Católica, con las que fue igualmente crítica que con las anglicanas. En «The Weak Monk», perteneciente a su libro *Harold's Leap*, la poetisa deja sentir su pesar por

(37) *Ibid.*, p. 199. La referencia al espejo procede, sin duda, de sus lecturas juveniles y su gran admiración por Lewis Carroll. Ver Spalding, p. 21.

el dogmatismo y la falta de libertad en la expresión de creencias que impone la Iglesia Católica a sus miembros. Su «Weak Monk» se trata de un personaje que parece establecer una relación profunda con Dios y decide escribir un libro titulado «Of God and Men». De las cinco estrofas, en dos se reflejan los anhelos del monje, con rima consonántica, y en las demás, utilizando rima asonántica, la poetisa nos presenta a un personaje que necesita escribir para expresar su fe mediante un arma todopoderosa, la palabra: «He took the mighty pen»³⁸ y escribe un libro que ha de establecer la relación entre Dios y los hombres. En la segunda estrofa, la consciencia de que su obra podría resultar polémica se expresa mediante el temor a las represalias de las jerarquías eclesiásticas: «One day the thought struck him/It was not according to the Catholic doctrine» y la obligación a silenciar su obra. No obstante, la tercera estrofa expresa la confianza de Stevie en el hombre frente al poder de la Iglesia: «He wrote till he was ninety years old», incluso si el poema concluye con el verso «For this monk is to blame». La poetisa culpa al monje por su debilidad para oponerse a la Iglesia y, sobre todo, por confiar en que la intervención divina dé a conocer su obra, a pesar de las prohibiciones de la Iglesia:

He'd enjoyed it so much, he loved to plod,
And he thought he'd a right to expect that God
Would rescue his book alive from the sod.

Esta ingenuidad por parte del monje es la que causa mayor desconsuelo en Stevie Smith, quien ya había celebrado el triunfo de la libertad frente al dogmatismo en «Thought is Superior», en el que se ensalzaba la figura de Galileo. Frente a la esperanza del monje en Dios, ella escribe en la última estrofa: «Of course it rotted in the snow and rain», negando la posibilidad de una intervención divina para que sentimientos religiosos auténticos salgan a la luz.

(38) *Ibid.*, p. 251.

El grito contra las jerarquías asfixiantes de la Iglesia se hace más general en «No Categories!», también en *Harold's Leap*. En este poema, la poetisa hace un llamamiento, más que un ruego (aunque utilice expresiones características de los mismos, tales como «I pray» y «Oh God»), para liberar al cristianismo de las múltiples divisiones y subdivisiones que otorgan el poder a unos pocos a costa de las creencias de la mayoría. Identifica a los pocos con los ángeles y a lo largo de las siete estrofas desiguales que lo componen, les invoca dirigiéndose a ellos como «Angels». La primera estrofa es sencilla y clarificadora, y, a diferencia de otros poemas en los que llega paulatinamente a su objetivo, en este caso queda establecido desde el principio mediante un grito que contrapone su deseo de relacionarse con Dios y su rechazo hacia los «Angels who frustrated me»³⁹. La segunda estrofa sirve para definir la naturaleza de dichos ángeles, al dirigirse a los mismos como expresión de protesta por su actitud ante el resto de los hombres y la función que han pasado a desarrollar. El tono se vuelve claramente incriminatorio al utilizar el posesivo «your»: «your severe faces», «your scholarly grimaces», «your do this and that» y «your exasperating pit-pat», con una cuidada combinación de lenguaje formal e informal. Los seis versos de esta estrofa sirven para denigrar el papel de estos autoproclamados «Angels» y advertir en la tercera que su función no responde a la voluntad divina: «This is not what the Creator meant», con lo que les desautoriza y pone en duda los motivos reales por los que ocupan esos puestos de poder, que quedan explicitados en la quinta estrofa, al reproducir las supuestas palabras de dichos ángeles para el resto de los hombres: «do better aspire higher/And one day you may be like us...» para que, mientras tanto, permanezcan callados, y fácilmente dominables, en rangos inferiores. Las últimas tres estrofas, más breves, suponen el ruego para poner fin a esta situación: primero a los propios «Angels», luego a Dios, y final-

(39) *Ibid.*, p. 258.

mente, en una estrofa de un único verso, a través de un grito universal: «Oh no categories I pray».

Stevie Smith dedica igualmente poemas a aspectos que podrían parecer nimiedades, tales como la tendencia de la Iglesia de Inglaterra a cambiar la letra de algunos de los himnos. En «Why are the Clergy...?» no pretende hacer una crítica generalizada de las costumbres y modos anglicanos, sino de un aspecto muy concreto. Parece tratarse más de una reprimenda que de un poema, ya que, de hecho, no existe rima, ni división en estrofas: «For instance last night in church I heard/(I italicize the interpolation)»⁴⁰.

El infierno. Uno de los dogmas que Stevie Smith rechaza con mayor virulencia en su poesía es la obligación de creer en la existencia del infierno. En la conferencia «The Necessity of not-believing» ya habíamos podido ver su actitud hacia una religión que ofrece el infierno como recompensa a una vida de sufrimiento. Esta preocupación por el infierno se repite en varios poemas, algunos de los cuales se caracterizan por un sentimiento de desesperación por su percepción del Dios cristiano y de la actitud de los propios cristianos hacia esta creencia. La aseveración más crítica surge al final de la cita anterior, en la que Cristo aparece definido por el adjetivo «gentle» para, a renglón seguido, asombrarse ante el hecho de que «He believed in hell». El mensaje en aquella conferencia era claro: ¿cómo era posible que, si Jesús era igual al resto de los hombres, pudiese aceptar la existencia del infierno? El poema «Thoughts about the Christian Doctrine of Eternal Hell» reproduce esta misma preocupación:

Is it not interesting to see
How the Christians continually
Try to separate themselves in vain
From the doctrine of eternal pain.

(40) *Ibid.*, p. 335.

They cannot do it,
 They are committed to it,
 Their Lord said it,
 They must believe it.
 (...)

 The religion of Christianity
 Is mixed of sweetness and cruelty
 Reject this Sweetness, for she wears
 A smoky dress out of hell fires.

 Who makes a God?
 Who shows him thus?
 It is the Christian religion does,
 Oh, oh, have none of it
 Blow it away, have done with it.

 This god the Christians show
 Out with him, out with him, let him go⁴¹.

La respuesta de la poetisa, que como señala Pumphrey «looked down deep into the soul of suffering»⁴², toma forma en un poema que rechaza el cristianismo de los pecados, el dolor y la condena. Esta contradicción entre lo que debería ser y lo que representa se expresa en los versos «The religion of Christianity/Is mixed of sweetness and cruelty», en los que se deshace de los supuestos aspectos positivos al encerrar el dolor del infierno. En realidad, este poema no hace sino definir sin lugar a dudas la religiosidad que rechaza la poetisa, el Dios de los cristianos que no se trata de un Dios de bondad sino de castigo eterno. No se refiere al Dios en el que desea creer, sino al Dios creado por los hombres en un nuevo toque existencialista de la poetisa a través de la interrogación «Who makes a God?», para la que cuenta con una respuesta escueta y contundente «It is the Christian religion does». Stevie Smith estaba bien documentada en la doctrina no sólo de la Iglesia anglicana sino tam-

(41) *Ibid.*, pp. 387-88.

(42) Pumphrey, M. «Play, Fantasy and Strange Laughter: Stevie Smith's Uncomfortable Poetry», *The Times Literary Supplement*, 1 diciembre, 1950, p. 771.

bién de la Iglesia católica, tal y como recoge Spalding⁴³. Esto la había llevado a interpretar la Biblia literalmente y a rechazar las interpretaciones que habían surgido en el siglo XIX. Por esta razón, el infierno era uno de los dogmas que martirizaban a la poetisa en su deseo de creer en un Dios generoso frente a la realidad de las palabras de la Biblia. El Infierno, tal y como se definía en su iglesia, siguiendo las traducciones del Nuevo Testamento, representaba el lugar de condena y separación eterna del amor de Dios. La palabra «hell» hace referencia al valle *gehenna*, que originariamente se trataba de un lugar de sacrificio de niños, siguiendo ritos paganos⁴⁴. Los primeros autores judíos la utilizaron para referirse al castigo eterno, y Jesús y sus apóstoles la tomaron en este sentido en el Nuevo Testamento. Sin duda alguna, Stevie Smith tuvo que sentirse apesadumbrada por aquellas palabras de Jesús que hacían referencia al Infierno como una amenaza constante. He aquí las palabras de los Evangelios que debieron impresionar a la poetisa y, sin duda, dieron lugar a sus poemas contra la existencia del Infierno:

But whoever shall say, Thou fool, shall be in danger of hell fire.

And if thy right eye offend thee, pluck it out, and cast it from thee: for it is profitable for thee that no one of thy members should perish, and not that thy whole body should be cast into hell.

...to go into hell, into the fire that never shall be quenched.

But I will forewarn you whom ye shall fear: Fear him, which after he hath killed hath power to cast into hell⁴⁵.

Stevie Smith se sentiría sobrecogida en su interpretación fundamentalista de los textos bíblicos, un fundamentalismo

(43) Spalding, p. 230 y ss. Spalding señala: «She also versed herself in the history of the Church and familiarized herself with the Inquisition and with the transcripts of its trials», p. 234.

(44) *Holy Bible, New International Version*, Hodder & Stoughton, Londres, 1988, p. G-44.

(45) *Holy Bible*, Collins, Edimburgo, 1958, Mt 5:22, Mt 5:29, Mk 9:43, Lk 12:5.

que no se aplica a sus creencias sino más bien a su deseo de rechazar dogmas cristianos que consideraba inaceptables. Por esa razón concluye el poema de una forma taxativa pero, al mismo tiempo, ambigua: «This god the Christians show/Out with him, out with him, let him go», versos en los que priva a «God» de la mayúscula para presentarle no como al auténtico Dios, sino a un dios de sufrimiento que un grupo muy concreto, el de los cristianos, recrea. Para expresar esta crítica, y como viene siendo habitual en ella, utiliza un juego de contrastes. En el segundo verso menciona a cristianos que no pueden aceptar se les obligue a creer en un dogma inútil y doloroso, la existencia del infierno, para, en el verso cuarto, utilizar un verbo auxiliar mucho más duro: «cannot» se transforma en «must», la imposibilidad en obligación. Su método consiste en asociar ideas contrarias que crean un impacto en el lector: no se pretende justificar la crítica, tan sólo ofrecer el efecto de su temática, en este caso la obligación de creer, a través de un cuidado contraste. El juego de contrastes continúa en «sweetness and cruelty» para concluir con el verso en el que Dios es creado por la necesidad de tener una religión, el hombre ha creado a Dios a su imagen, un dios con minúscula que no ofrece perdón, amor y esperanza, sino dolor, sufrimientos y, sobre todo, contradicciones. Por esta razón, este dios no merece el amor de la voz que escribe y, en consecuencia, lo rechaza, privándole de la importancia que ha llegado a ocupar en la vida de otras personas. Es el dios al que se refiere de forma despectiva como «this god the Christians show», heredado de Blake, como Rankin señala:

Deprived at an early age of her terrestrial father and mother and born into a century that witnessed the Death of God, this heir of Blake walked about as a child not of Innocence but solely of Experience⁴⁶.

El tema del infierno y su existencia física vuelve a aparecer en poemas no religiosos, cuyo eje central parece ser el amor. El

(46) Rankin, A. *The Poetry of Stevie Smith*, C. Smythe, Gerrards Cross, 1985, p. 125.

ejemplo más significativo es, sin duda, «Francesa in Winter», en el que se recrea una pasión entre hombre y mujer siguiendo parámetros muy similares a los de su poesía religiosa. En este poema, la autora utiliza el verbo «burn» tres veces, el nombre «flames» otras tres, y «cenizas» y «fuego» dos cada uno de ellos. A ello hay que añadir el uso de «soul and flesh» y la propia palabra «hell». La poetisa no puede escaparse a sus reflexiones sobre el cristianismo en un poema de amor, y su verso más expresivo es, en realidad, una llamada mística a la lucha por el amor eterno, en la que las nociones del alma se funden con las poco cristianas pasiones del corazón, de la carne y del cuerpo:

I wish hellfire
 Played fire's part
 And burnt to end
 Flesh soul and heart⁴⁷.

Ambigüedad hacia el cristianismo: los salmos y los himnos

A través de su poesía de temática religiosa, Stevie Smith puede dar la impresión al lector de que se trata, con mucha frecuencia, de una antigua creyente que utiliza sus conocimientos bíblicos, y religiosos en general, para vengarse de unas creencias con las que no estaba de acuerdo. No obstante, y precisamente porque Stevie Smith conocía los textos bíblicos (sentía especial predilección por los salmos y los himnos anglicanos), podemos encontrar similitudes entre algunos de esos textos y su obra poética. En su famosa conferencia de Cambridge mencionaba, en concreto, el salmo 27. Recordemos parte del mismo:

The Lord is my light and my salvation; whom shall I fear? The Lord is the strength of my life; of whom shall I be afraid;

When the wicked, *even* mine enemies and my foes, came upon me to eat up my flesh, they stumbled and fell.

Though an host should encamp against me, my heart shall not fear: though war should rise against me, in this *will I be* confident.

(47) Smith, p. 537.

One thing have I desired of the Lord, that I will seek after; that I may dwell in the house of the Lord all the days of my life...⁴⁸

El salmo, huelga decirlo, continúa en el mismo tono de desesperación, como Stevie Smith recordó en su conferencia, tan próximo a su propia poesía. E, igualmente, bajo dicho tono, puede apreciarse un claro haz de esperanza, con el que la poetisa se sentiría identificada, ya que junto a las amenazas continuas que convierten al hombre en pecador, era consciente de una figura misteriosa que ansiaba encontrar y que sólo lograría hacerlo a través de su obra. Este salmo, sin duda, nos permite comprender los motivos por los que rechazaba otros capítulos y versículos del libro sagrado. El Dios que ansiaba era un Dios de amor, paz y comprensión, mientras que la visión del infierno suponía una amenaza para el futuro del hombre y un recuerdo permanente de su pasado. Las palabras de este salmo debieron de iluminar su imaginación, al ofrecer una nueva forma de cristianismo, con lo que reconocería las dos caras de su religión, la que se repite en los poemas que hemos comentado en la sección anterior, que rechazaba, y una de esperanza, que necesitaba. Por esta razón se sentía próxima a los salmos: habían sido escritos por un hombre, con sus temores y sus sufrimientos, frente a las normas, las reglas y los dogmas de las diferentes denominaciones cristianas.

«The Airy Christ» retoma la forma de los salmos de versos largos que sirven de homenaje al poder de Dios. Es quizás el poema en el que la poetisa celebra el personaje de Jesucristo con mayor vehemencia, ya que no se aprecia ninguna fisura en la presentación de un Salvador-hombre cuyo heroísmo no consiste en haber entregado su vida para salvar a la humanidad, sino en proclamar un mensaje que debería ser escuchado por todos. El lector aprecia esta actitud positiva hacia Jesucristo en el propio título ya que «Airy» es un adjetivo de claras connota-

(48) *Holy Bible*, Psalms 27:1-4.

ciones positivas que se va definiendo en los versos o versículos del poema mediante palabras tales como «splendour», «blazing», «sings», etc. A diferencia de otros poemas en los que la poetisa pone en duda las normas que imponen las iglesias a sus fieles, en esta ocasión las normas las impone Jesucristo y éstas deberán beneficiar a los hombres:

Those who truly hear the voice, the words, the happy song,
Never shall need working laws, yet sings he ceaselessly.

Deaf men will pretend sometimes they hear the song, the words,
And make excuse to sin extremely; this will be absurd⁴⁹.

La palabra, como en otros poemas suyos, recibe supremacía sobre acciones heroicas, mientras que son los hombres quienes reciben la crítica por su tendencia al pecado. Stevie Smith recoge la forma de los salmos en este poema mediante la anteposición del verbo al sujeto («yet sing he ceaselessly»), la anteposición del objeto al resto de la oración («What they say he knows must be») y el vocabulario («Heed he not»).

Stevie Smith también sentía gran predilección por los himnos, aunque rechazase aquellos que le recordaban los aspectos negativos de los textos bíblicos. También merece la pena recordar alguno de los himnos que la poetisa conoció, en concreto el himno 414, escrito por Charles Wesley en el siglo XVIII⁵⁰, y que nos introduce en la siguiente sección de nuestro trabajo:

Jesus, Lover of my soul,
Let me to Thy bosom fly,
While the nearer waters roll,
While the tempest is still high;
Hide me, O my Saviour, hide,
Till the storm of life is past;

(49) S. Smith, p. 345.

(50) Este himno se cantó en la misa réquiem que se celebró en su funeral, para consternación de sus amigos, que consideraban que la poetisa hubiera preferido un funeral laico.

Safe into the have guide;
O receive my soul at last!⁵¹

En este himno, las palabras «storm» and «tempest» definen un concepto de la vida entendido como búsqueda del Dios-Salvador al mismo tiempo que el objetivo último del ser humano sería el acercamiento místico a Jesucristo como «lover of my soul». También podemos hallar en sus palabras el sentimiento de abandono paulatino de la vida terrestre y la aproximación a la muerte, con la misma intensidad con la que aparecen en los poemas antes comentados.

La figura de Jesucristo en la poesía de Stevie Smith

Los dogmas del cristianismo vuelven a preocupar a Stevie Smith en el poema «Oh Christianity, Christianity», en el que su interés se extiende a la figura de Jesucristo. Su punto de partida es una pregunta existencial que reproduce un profundo drama humano en la búsqueda de respuestas a la necesidad del hombre de creer: «Oh Christianity, Christianity, /Why do you not answer our difficulties?»⁵². Esta primera interrogación es aún vaga y general, pero a medida que avanza el poema la voz se involucra progresivamente. En la primera estrofa introduce a Jesucristo de forma indirecta, al relacionarlo con el pecado: «Man without sin». La mayúscula acota definitivamente la referencia para no dejar lugar a dudas mediante la utilización de «without sin».

He was Perfect Man. Do you mean
Perfectly Man, meaning wholly; or Man without sin? Ah
Perfect Man without sin is not what we are.

Do you mean He did not know that he was God,
Did not He was the Second Person of the Trinity?

(51) *Holy Bible*, Hymns, p. 129. Los himnos de Charles Wesley debieron resultar muy atractivos para Stevie Smith. Si leemos los números 479, 534, 651 y 662, encontramos claras concomitancias con su poesía religiosa.

(52) S. Smith, pp. 416-17.

Oh what do you mean, what do you mean?
You never answer our difficulties.

El protagonismo de Cristo en este poema responde a las esperanzas frustradas de la voz de la poetisa que, a través de su obra, busca respuestas a las preguntas que se planteó dentro de la Iglesia Anglicana, sin que éstas obtuvieran respuesta en los textos bíblicos. Así da forma a su desencanto personal con un Salvador que se le antoja inadecuado. No obstante, ni siquiera a través de la poesía puede obtener una respuesta y sus versos tienen un único objetivo: expresar dudas, frustración y desilusión, aunque no pueda decirse que vaya dirigida contra Cristo, al que no quiere implicar en sus dudas, sino contra la Iglesia que no es capaz de responder: «Do you mean He...» y, por esta razón, se refiere a Él utilizando una tercera persona en lugar de hacer una invocación directa. En este sentido debemos entender las palabras de Tatham: «Stevie Smith's remarkable achievement as a poet was to sustain a dialogue with God in which there was no pretence that a comfortable response was possible»⁵³, e incluso podríamos añadir que Stevie Smith refleja en estos poemas la sinceridad de una no creyente arrepentida que desea volver a ser parte integrante de una iglesia renovada, capaz de ofrecer a sus seguidores la paz que buscan en ella.

En consecuencia, el poema se esfuerza en ofrecer la imagen de una iglesia debilitada, incapaz de evitar la crítica que llega a afectar a la figura clave del cristianismo, al establecer puntos de conexión entre el hombre normal y lo que denomina «Perfect Man without sin». La poetisa quisiera acercarse a ese Salvador al hombre normal pero reconoce una distancia abismal: «Perfect Man without sin is not what we are», verso que lleva su fuerza en el contraste. Esto nos permite llegar a negar la aseveración de Tatham, para quien «when she is most specifically religious,

(53) Tatham, M. «That One Must Speak Lightly», en Sternlicht (ed.), *In Search of Stevie Smith*. Syracuse University Press, Syracuse, 1991, p. 134.

she least successful»⁵⁴, puesto que en este verso sabe conjugar el conocimiento bíblico de la figura de Jesús y la realidad del ser humano. Este contraste expresaba, en realidad, la imposibilidad de acercarse al ideal de santidad en la vida terrenal, incluso tras desprenderse de dogmas y credos. J. MacGibbon establece un paralelismo entre la poetisa y Leslie Steven, el padre de Virginia Woolf, cuando éste se vio obligado a renunciar a su puesto en Trinity Hall, Cambridge: «He said he had to give up Christianity, because it led to dogma and dogma always led to wrong positions. Stevie would have absolutely gone along with that. She probably knew it»⁵⁵. Y, sin embargo, a pesar de las dudas expresadas con respecto a la figura *oficial* del Cristo, Stevie Smith nos ofrece en sus poemas al hombre, en un esfuerzo por creer en un personaje real más que en un Dios que ha tomado forma humana para redimirnos. En este sentido, las palabras de MacGibbon hacen referencia no a una profunda creyente que nunca llegaría a plantearse dudas sobre sus creencias, sino a una mujer que desea creer a pesar de las dudas, lo que hace de ella una poetisa religiosa, o, al menos, la poetisa de la experiencia religiosa de la Inglaterra del siglo XX. Esta preocupación, y al mismo tiempo admiración, por la naturaleza de Jesucristo se recrea en un diálogo imaginario que procede de esa preocupación pesimista. El poema se titula «Why do you rage?:

Why do you rage so much against Christ, against Him
 Before Whom angel brightness grows dark, heaven dim?
 Is he not wonderful, beautiful? Is He not love?
 Did He not come to call you from Heaven above?
 Say, Yes; yes, He did; say, Yes; call Him this:
 Truth, Beauty, Love, Wonder, Holiness.
 Say, Yes. Do not always say, No.
 Oh I would if I thought it were so,
 Oh I know that you think it is so.⁵⁶

(54) Tatham, p. 38.

(55) In an interview for the BBC Radio programme *Immortal Diamonds*.

(56) Smith, p. 418.

y en él aparece claramente definida la tesitura en la que se encuentra la poetisa: entre la necesidad de creer en un Dios que se define en unos términos positivos absolutos: «wonderful», «beautiful», «truth», «love», «wonder», «holiness», como no habían aparecido en la poesía de Stevie Smith con anterioridad, y el rechazo. Estos términos positivos no son únicamente definitivos sino que también se dan por oposición al mal: «dark» («brightness/dark», «heaven/dim») y «dim». Una vez más utiliza ocho palabras de enorme simplicidad, de claro origen germánico, ya que comunicarán al lector con sencillez, pero con contundencia, la visión de Jesucristo que la poetisa quiere proyectar. Pero, junto a ello existe una postura ambigua en la aceptación de la figura de Cristo en esos términos que se explicita en las cuatro interrogaciones de los versos segundo, tercero y cuarto, cuya respuesta consiste en la expresión de un deseo frente a una declaración abierta: «Say, Yes; yes, He did; say, Yes», tal y como lo refleja la anteposición del verbo «Say» para otorgarle el tono de petición. La estrofa final subraya la necesidad de creer así como la imposibilidad de hacerlo debido a la contradicción entre el deseo y la mente racional⁵⁷.

La figura de Cristo como Salvador se repite en sus poemas «Ah, will the Saviour...?». En el primero de ellos se identifica la llegada del Salvador con la llegada de la muerte como liberación a un nacimiento no deseado. Retoma, pues, la misma asociación que se había dado anteriormente entre la muerte y Dios, sólo que en esta ocasión utiliza la palabra «Salvador» no como expresión de la opción a una nueva vida, sino como el símbolo del final, al mismo tiempo que utiliza el símbolo de la cruz no como acto final en la vida terrena de Cristo, sino como punto

(57) Stevie Smith también expresó sus dudas sobre la santidad y perfección de Jesucristo en sus versiones personales de los himnos, tal y como señala MacGibbon: «When we went out, quite often we went for a walk and in a summer evening, we would sit outside a pub and she and Jean [his wife] would start singing hymns, in a very mocking way» (en la entrevista señalada con anterioridad para la BBC). Por desgracia no nos ha llegado ninguna de esas versiones.

de partida del dolor que produce la vida: «The cross begot me on the stone,/My heart emits no further moan»⁵⁸, a la que asocia con una tumba: «'Ah! will the Saviour never come/To unlock me from the tomb».

La figura del Salvador vuelve a aparecer en uno de los cuatro poemas que forman «Conviction». En estas cuatro obras, el lector participa en la evolución de lo divino a lo humano en cuatro pasos, como si se tratase de una revisión de los pasos de la Crucifixión. De hecho, el primero comienza con la palabra «Christ», aquí como símbolo del sacrificio que realiza al morir en la cruz. El poema completo consta de ocho versos que conviene citar para comprender el alcance de su composición:

Christ died for me God and me
 Upon the crucifixion tree
 For God a spoken Word
 For me a Sword
 For God a hymn of praise
 For me eternal days
 For God an explanation
 For me salvation.⁵⁹

Así, un poema que podría celebrar, en principio, la hazaña de Jesucristo rezuma una ambivalencia que se expresa en la cuidada distribución de elementos entre Dios y el ser humano. No existe la menor duda sobre las connotaciones positivas de los elementos que se le atribuyen a Dios: «Word», «praise» y «explanation». Los tres hacen referencia a palabras utilizadas en contextos positivos: una palabra hablada, un himno o una explicación. De otro lado, el ser humano parece repartirse elementos positivos y negativos: la palabra «salvation» resultaría, en principio, positiva. Sin embargo, «Sword» es decididamente negativa mientras que «eternal days» es ambigua y dependería de las connotaciones que quiera otorgarle la autora. Dentro del

(58) Smith, p. 177.

(59) *Ibid.*, p. 178. Los otros tres poemas aparecen en la misma página y en la siguiente.

contexto de la poesía de Stevie Smith parece evidente considerarla como una expresión negativa, puesto que va relacionada con el hecho de una vida larga llena de dolor y pesar. En consecuencia, si dos de los tres elementos otorgados al hombre son negativos, el tercer, «salvation» (con minúscula) se vacía de su contenido positivo y adquiere un valor cuanto menos ambiguo, sino claramente negativo. En la evolución que crea la poetisa de lo divino a lo humano, «Conviction (iv)» nos ofrece una visión totalmente positiva, e incluso inesperada, de la relación entre humanos, especialmente de la relación física, aquí expresada mediante «lie in their arms» y «a beautiful beautiful kiss». Stevie parece ir desprendiéndose de lo divino para expresar el anhelo de una relación humana, mucho más real y próxima a ella: «I tell you, in all the world/There is no bliss like this».

Mucho más positivo en su concepción de Jesucristo es el poema «Christmas», que celebra su nacimiento. En las siete estrofas de que consta el poema la figura del niño se exalta por encima de la de los hombres y, en concreto, por contraste con un rey terrenal a quien asustó su nacimiento. No obstante, la primera estrofa nos adelanta el contenido de su poema: se proclama su nacimiento al tiempo que se advierte de las consecuencias negativas que conlleva, mediante una rima consonántica, «child», «not Mild», «wild»: «And he is Noble and not Mild/(It is the child that makes them wild)»⁶⁰. El tercer verso aparece entre paréntesis como acotación que advierte el desarrollo de las otras seis estrofas. La segunda estrofa introduce inmediatamente la figura del rey, con mayúsculas: «The King sits brooding on his throne», y, aunque la selección del verbo «brooding» ya anticipa los sucesos futuros, Stevie Smith nos presenta a un rey meditabundo que parece interesado en celebrar el nacimiento con todos los niños: «My men bring gold and bring incense/And fetch all noble children at once». En esta ocasión utiliza minúsculas para «noble» para distinguirlos

(60) *Ibid.*, p. 222.

de «Noble», adjetivo con el que definía a Jesucristo en la primera estrofa. La sexta estrofa ya marca al rey de forma definitiva mediante el adjetivo «wicked» y concluye con dos versos que reflejan la crueldad de la acción del rey con toda crudeza: «To the wicked King who has cast them down/And ground their bones on the heavy stone». La última estrofa se abre con una conjunción, «but», que reintroduce la escena de Jesucristo, y a través de seis pronombres de tercera persona lo aleja de la escena de las muertes rituales y repite los calificativos de la primera estrofa, así como el verso que aparecía entre paréntesis, ahora incorporado como un verso más que pone punto final al poema. La importancia del mismo es doble, ya que, de un lado, sirve para enfatizar la admonición de la primera estrofa y, de otro, para crear la estudiada ambivalencia característica de la poesía de Stevie Smith: aunque se celebre el nacimiento del niño, también se pone en duda el efecto que causa sobre los seres humanos, cuando debería haber sido claramente positivo. La ambigüedad afecta incluso a la figura del cristianismo que mayor fascinación ejerció sobre la poetisa.

En este trabajo hemos analizado la forma en la que la tradición cristiana, en general, y anglicana, en particular, han influido en la creación poética de Stevie Smith, quien a través de la misma intentó obtener una respuesta clara a las múltiples interrogantes que le planteaban sus creencias religiosas. Es, por lo tanto, una poesía esencialmente religiosa, incluso en su rechazo de los dogmas y las normas que las Iglesias establecidas imponen a sus fieles, en la que, a la vez, ensalza el uso de la razón, el pensamiento y la palabra como únicos métodos para combatir la cerrazón de las jerarquías eclesiásticas. En su obra podemos apreciar un claro componente existencialista que se exterioriza en la deificación de la muerte, normalmente en mayúsculas («Death»), ya que ésta se erige como única liberación posible a una vida no deseada y repleta de dolor y angustia. De esta forma algunos de estos poemas son cantos a la existencia del suicidio como opción personal para anticipar el final natural

del ser humano, no sin expresar dudas, debido a las implicaciones religiosas que esta opción pudiera tener. Por ello, se da una clara ambigüedad en la obra de la poetisa entre el rechazo de los dogmas, de la fe, e incluso de Dios, por un lado, y el deseo vehemente de creer y obtener respuestas, por otro. Su último poema, «Come Death (2)», publicado póstumamente⁶¹, es un fiel reflejo de este delicado equilibrio:

I feel ill. What can the matter be?
 I'd ask God to have pity on me,
 But I turn to the one I know, and say:
 Come, Death, and carry me away.
 Ah, me sweet Death, you are the only god
 Who comes as a servant when he is called, you know,
 Listen to this sound I make, it is sharp,
 Come Death. Do not be slow⁶².

La misma contradicción que había presidido su poesía religiosa, y que Rankin reproduce en su definición «she hovered between belief and unbelief»⁶³ perdura, su deseo de ser liberada y recibida por Dios, aunque finalmente sólo la Muerte surge como Redentora del pasado y del presente. Pero incluso en este último paso hacia la Muerte, Dios reaparece, no el dios con minúsculas que había rechazado e incluso ridiculizado, sino el Dios con mayúsculas en el que siempre había deseado creer.

ROBERTO A. VALDEÓN GARCÍA
Universidad de Oviedo

(61) Stevie Smith entregó este poema a su amigo J. MacGibbon, quien interpretó que se trataba de una insinuación de la poetisa para que se la *ayudase* a morir, sin que MacGibbon pudiese llegar a proporcionarle la ayuda que hubiera necesitado, tal y como señaló en la entrevista concedida al programa *Immortal Diamonds* de la BBC.

(62) Smith, p. 571.

(63) Este autor añade: «Stevie confessed herself torn, as time passed, because the beauties of Christianity were so apparent and so dear to her and so woven into her identity as a 'child of Europe' (...) Eventually she came to the conclusion that Christianity is immoral», p. 213. Aunque quizá sería conveniente puntualizar, tras haber analizado sus poemas religiosos, que más que llegar a la conclusión de que el cristianismo es inmoral, Stevie Smith se centró en lo que los hombres habían hecho del mismo.

Apéndice: La obra poética de Stevie Smith

A Good Time Was Had by All. Jonathan Cape, Londres, 1937.

Mother, What Is Man? Jonathan Cape, Londres, 1937.

Tender Only to One. Jonathan Cape, Londres, 1938.

Harold's Leap. Chapman and Hall, Londres, 1950.

Not Waving but Drowning. Deutsch, Londres, 1957.

Selected Poems. Longmans, Londres, 1962.

The Frog Prince and Other Poems. Longmans, Londres, 1966.

The Best Beast. Knopf, Nueva York, 1969.

Scorpion and Other Poems. Longmans, Londres, 1971.

The Collected Poems of Stevie Smith. Allen Lane, Londres, 1975;
Penguin, Hardmonsworth, 1985.

New Selected Poems. New Directions, Nueva York, 1988.

Bibliografía

- Barbera, J. & W. McBrien. *Stevie: A Biography of Stevie Smith*, Heinemann, Londres, 1985.
- Gore, Bishop. *The Religion of the Church. As Presented in the Church of England*. Mowbray & Co., Londres, 1916.
- Fuller, R, *London Magazine*, 5 enero 1958, p. 63.
- Holy Bible*. Collins Publishers, Edimburgo, 1958.
- Holy Bible, New International Version*. Hodder and Stoughton, Londres, 1988.
- Rankin, A. *The Poetry of Stevie Smith*. Gerrards Cross: C. Smythe, 1985.
- Pumphrey, M. «Play, Fantasy and Strange Laughter: Stevie Smith's Uncomfortable Poetry», *The Times Literary Supplement*, 1 diciembre, 1950, p. 771.
- Smith, S. *The Collected Poems of Stevie Smith*. Penguin Books, Harmondsworth, 1985.
- Spalding, F. *Stevie Smith*, Faber & Faber, Londres, 1988.
- Sternlicht, S, ed. *In Search of Stevie Smith*. Syracuse University Press, Syracuse, 1991.
- Thaddeus, J. «Stevie Smith and the Gleeful Macabre». En Sternlicht (ed.), *In Search of Stevie Smith*. Syracuse University Press, Syracuse, 1991, pp. 79-106.
- Tatham, M. «That One Must Speak Lightly». En Sternlicht (ed.), *In Search of Stevie Smith*. Syracuse University Press, Syracuse, 1991, pp. 132-145.
- The Times Literary Supplement*, 19 January 1967, p. 48.