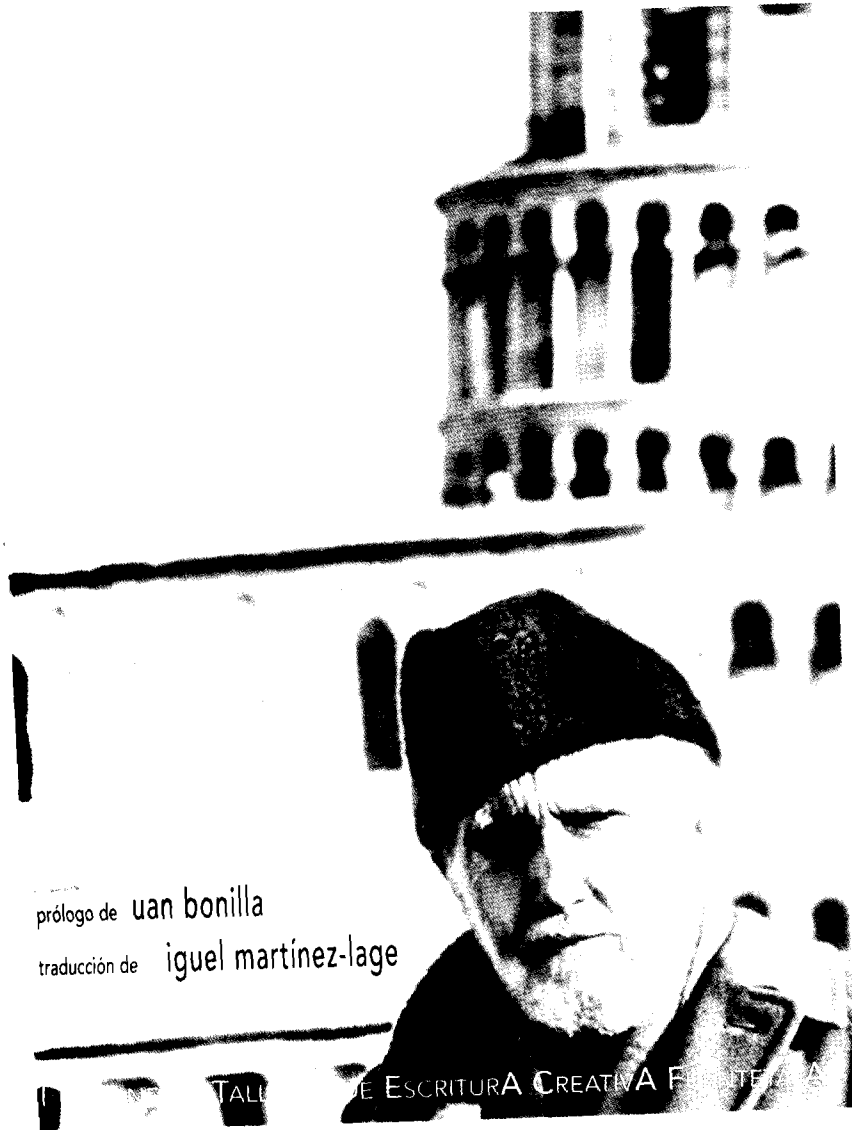




prólogo de uan bonilla
traducción de iguel martínez-lage

TALLER DE ESCRITURA CREATIVA FORTALEZA

El ABC de la lectura

Ezra Pound

Prólogo de Juan Bonilla

Traducción de Miguel Martínez-Lage

Colección **Artepoética**

EDICIONES Y TALLERES DE ESCRITURA CREATIVA FUENTETAJA

Índice

PRÓLOGO	9
ABC	17
CÓMO ESTUDIAR POESÍA	19
AVISO	21

1

CAPÍTULO PRIMERO.....	25
Condiciones de laboratorio	31
El método ideográfico	34
CAPÍTULO SEGUNDO.....	35
¿Qué es la literatura?.....	35
¿Cuál es la utilidad del lenguaje?	36
CAPÍTULO TERCERO.....	39
CAPÍTULO CUARTO	43
Compás, sextante o mojones.....	47
CAPÍTULO QUINTO	56
CAPÍTULO SEXTO.....	64
CAPÍTULO SÉPTIMO.....	68
CAPÍTULO OCTAVO	69
Pruebas y ejercicios de composición	71
Segunda serie	72
Otra pruebas	73
Base	77
Libertad	83
Ejercicio	83
Siglo XIX	83
Estudio	84
Percepción.....	87
El profesor.....	88
Gustos.....	91

Título: El ABC de la Lectura
 Título original: ABC of Reading
 © 1934 by Ezra Pound
 © de la traducción, Miguel Martínez-Lage
 © Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja
 C/ Marqués de Leganés, 7 -28004 Madrid-
 ISBN: 84-95079-92-5
 Depósito Legal: M-8720-2000
 Impreso en España
 Imprime Infoprint S.L.

DISOCIAR.....	94
DICHTEN = CONDENSARE.....	98

2

Muestras	101
Cuatro periodos	145
Ejercicio	160
El estilo de un período.....	175
Tabla de fechas.....	201
Otras fechas	207
Recapitulación.....	220
TRATADO DE MÉTRICA.....	233

Prólogo

Cuando Ezra Pound recibe el encargo de escribir un manual pedagógico que prolongue sus artículos recopilados en *Cómo leer*, ya ha vivido las cuatrocientas páginas de la, no obstante, escueta biografía que le dedicará Noel Stock. Ya ha sido tachado de bobo ambicioso y le han atribuido una genialidad imparable que le permite destacar en disciplinas tan poco vecinas como la Economía y la Traducción. T. S. Eliot le ha denominado «el mejor artesano» y Yeats le reconoce unas facultades inigualables como crítico dotado de la rara habilidad de abrir puertas. José Hierro, en un poema de su libro *Cuaderno de Nueva York*, acierta a definir a Pound como alguien a quien todo le venía estrecho. Su lengua, su país, la poesía, la política, la música: su pasión desbordante lo empequeñecía todo. Necesitaba saltar de una disciplina a otra, conectarlas, tender puentes. Tal vez ésa era su aspiración esencial.

Y sin embargo si hay algo que Pound despreciaba eran los intermediarios inútiles. Nos dice por ejemplo que el mejor volumen de crítica musical que ha leído nunca es el *Stravinsky* de Boris De Schloezer, para preguntarse en seguida: después de haberlo leído ¿qué sé que no supiera antes de leerlo? Y se contesta que cuando el autor del libro examina obras de Stravinsky que él había oído, comprende y acepta sus análisis, pero cuan-

do examina obras que no ha oído aún, entonces le resulta imposible alcanzar un conocimiento verdadero de esas obras. Podríamos pues nosotros hacernos las mismas preguntas que se hace Pound e interrogarnos, después de haber leído este ABC DE LA LECTURA, ¿qué sabemos que no supiéramos de antemano?

Hay que recordar que esta obra pertenece a un género antiguo y de leyes muy estrictas: el género didáctico. Eso quiere decir que está escrito con afán educador para un público muy determinado: los estudiantes de literatura inglesa. Incluso el autor se honra en advertir a sus lectores que en algún trecho del camino por el que va a conducirles se sentirán fatigados, pero que esa fatiga es imprescindible para alcanzar la meta.

¿Para qué sirven los libros destinados a la educación de los muchachos?, se preguntaba Agustín García Calvo en el prólogo a una traducción del *Tratado de urbanidad en las maneras de los niños* escrito por Erasmo de Rotterdam. ¿Quién podrá creerse de veras que hayan servido nunca para la educación de los muchachos, esto es, para determinar su comportamiento por obediencia, ni tampoco mucho del revés, mostrándoles pautas para la desobediencia? Y García Calvo se contesta a estas preguntas; si en un librito dice «Póngase el cuchillo a la derecha», eso lo que hace es enunciar una regla que ya antes estaba rigiendo en la Buena Sociedad, de modo que en el librito no se dicta la ley, sino que se da constancia de su vigencia, así que, al informar a los que leyeren de la presencia de la ley, produce probablemente, por una parte, en aquel que ya por presiones más directas la ha recibido y obedece, el doble efecto de confirmarle en que hace bien y está en lo cierto, animándole a perseverar en ello, a la vez que le revela que su comportamiento espontáneo

era obediencia de una ley pública y notoria, quitándole por tanto ánimos para la obediencia.

Lo peculiar pues del manual de Ezra Pound es que, saltándose vigorosamente el talante natural del propio género al que pertenecen sus anotaciones, coloca en posición principal el placer, el disfrute, la percepción personal de quienes están llamados a recibir sus enseñanzas, dotándolos pues de una responsabilidad que, al librarlos del mero papel de sujetos pasivos que han de limitarse a aprender lo que se les enseña, les exige una actitud cuya grandeza no ha de fiarse sólo al aprendizaje de unas lecciones, sino al hecho íntimo de prestar oídos a la propia percepción. No le preguntes a tu corazón ni a tu cerebro qué impresiones te ha causado una lectura, pregúntale a tu médula, aconsejaba Vladimir Nabokov a sus alumnos.

Ejemplo de esta política poética de Ezra Pound lo encontramos en uno de los ejercicios que propone. Con excepcional humor, Pound dispara contra la poesía oficialmente aceptada por las academias y las universidades, e invita a los estudiantes a la desobediencia. «Que trate el alumno de decidir si existen cien buenos poemas en cualquier antología general que tenga en su poder, o si son sólo cincuenta o treinta», dice el punto primero del ejercicio. «Entre los primeros poemas que le vengan a la memoria, ¿cuántos contienen un buen verso, o dos, o tres que se le hayan quedado grabados, pero que resulten difíciles de leer hasta el final?», dice el segundo punto. Y en el quinto punto invita al alumno a encontrar una docena de poemas que sean diferentes de algunas de las muestras que él mismo ha seleccionado, o que amplíen el concepto de poesía mediante un tema o un modo de expresión que todavía no hayamos tratado.

Es bien célebre la definición de lenguaje poético que se atrevió a dar Ezra Pound: un lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible. Como todas las definiciones de un continente tan inabarcable como la poesía, la de Pound no es más que una herramienta elaborada con posterioridad a los efectos de una serie de experiencias. Y de experiencia particular está lleno este manual a pesar de que el autor se propuso conseguir un tono tan impersonal como para ser útil como libro de texto (otro síntoma evidente de que a Pound no podían cortarle el vuelo las exigencias retóricas de un género). Esa experiencia particular lleva al generoso autor de este ABC a la excepcional idea de que el lector es también poeta, de que todos, de algún modo, hemos sido grandes poetas al leer a los grandes poetas; de que, en fin, quizá en eso radique la gran poesía, en el hecho milagroso de que otro nos diga, sepa decirnos lo que ya sabíamos pero no habíamos sido capaces de expresar...

Yace bajo la desordenada cabalgata de opiniones, impresiones y bienhumorada erudición que Pound reúne en este ABC, una consigna diáfana; para disfrutar de la poesía es imprescindible perderle el miedo, limpiarla de la hojarasca con que miles de profesores y críticos la han escondido, renunciar a los intermediarios que nos la alejen, subir hasta ella con afán de explorador que desea descubrir por sí solo todos los secretos que guarda. En este sentido el aserto de Pound contra la pedantería de quienes se atreven a ser jueces literarios colocando lo que no son sino meras opiniones (o en el más honesto de los casos pretenciosas convicciones inamovibles) encuentra apoyo en una cita de Baruch de Spinoza: el amor intelectual a una cosa consiste en comprender sus perfecciones. Para Ezra Pound se ha despilfarrado gran cantidad

de rencor crítico por no distinguir entre dos maneras de escribir que son absolutamente distintas. Hay libros que se leen para que el hombre desarrolle su propia capacidad, para saber más y percibir más que antes de leerlos, y hay libros que se escriben para servir de droga o reposo, de lechos mentales. Que se empleen los mismos criterios para juzgar obras tan diferentes por su propósito y su efecto como pueden serlo un cortacesped y un cojín, no pasa de ser un dislate. Contra esto la única medicina es que al alumno le resbalen las meras opiniones y se dirija directamente a las obras. «Todo lo que yo sé sobre novela lo he aprendido leyendo novelas —nos dice Pound, que a continuación confiesa:— al no haber escrito nunca una novela jamás se me ocurriría caer en la tentación de ponerme a enseñar a nadie cómo se hace una novela mientras no lo haya hecho yo mismo».

Es el sentido común, contra esa idea trucada de que a Pound le gustaba desbarbar en sus criterios y por lo tanto sus criterios eran siempre poco fiables, el báculo en el que se apoyan todas las propuestas que hilan este enérgico y valiente ABC. Un sentido común alimentado de una cultura portentosa, que, desde luego, no sabe prescindir de la ironía y el buen humor y que no le teme a asuntos tan trillados como la influencia del gusto personal en la valoración de una obra o la conveniencia de leer ciertos libros a la edad adecuada para disfrutarlos.

Después de salir de EL ABC DE LA LECTURA ¿qué sabemos que no supiéramos antes? Por supuesto, ha de contestar cada cual. Pero, ya que este libro fue escrito para estudiantes (si bien se asegura en la nota inicial que pueden arrimarse quienes ya no estudian, quienes nunca fueron a la universidad o quienes, en sus tiempos de estudiantes, tuvieron que aguantar «todo lo que aguan-

tó mi generación») algo me dice que si ellos se acercaran a las opiniones de Pound, aprenderían a «sacar el máximo provecho de sus lecturas», del mismo modo que sus profesores encontrarían en estas páginas un entusiasmo que dé «a sus tareas y a sus vidas algo más de alegría, así como ahorrarles el aburrimiento innecesario en el aula».

JUAN BONILLA

EL ABC DE LA LECTURA

A B C

O gradus ad Parnassum para quienes deseen aprender. Este libro no se dirige a quienes han llegado a un conocimiento pleno del asunto sin conocer cada una de sus realidades.

Cómo estudiar poesía

Este libro pretende responder a la necesidad de una explicación más completa y más sencilla del método esbozado en *How to Read*.¹ *Cómo leer* podría considerarse como un panfleto polémico en el que se resumen los aspectos más relevantes y espinosos de las primeras escaramuzas críticas que ha sostenido el autor, y en el que se produce una toma de conciencia frente al enemigo. Estas páginas debieran ser impersonales hasta el punto de servir incluso como manual o libro de texto. El autor aspira a seguir la tradición de Gaston Paris y S. Reinach, es decir, a escribir un manual que pueda leerse «con placer y con provecho» por parte de quienes ya no estudian, por parte de quienes nunca han estado en la universidad o por parte de quienes, en sus tiempos de estudiantes, tuvieron que aguantar todo lo que aguantó mi generación.

Al final del volumen se pueden encontrar unas palabras dirigidas en particular a los profesores. No me dedico a la frivolidad de sembrar espinos en su camino. Me gustaría dar a sus tareas y a sus vidas algo más de alegría, así como ahorrarles el aburrimiento innecesario en el aula.

¹ *Cómo leer [y por qué]*. El texto, de 1931, está incorporado a *Literary Essays* de Ezra Pound (Londres, Faber & Faber, 1954). Existe traducción española en *Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos* (Barcelona, Barral, 1973), pp. 85-123. (N. del T.)

Aviso

1 Se llega a un tranco algo largo y aburrido poco después del arranque de este libro. El alumno tendrá que aguantarlo. En esa parte procuro por todos los medios evitar las ambigüedades con la esperanza de ahorrar al alumno un tiempo que le será precioso más adelante.

2 La tristeza y la solemnidad están de todo punto ausentes, incluso en el estudio más riguroso de un arte originalmente ideado para aportar alegría al corazón de los hombres.

*Gravity, a mysterious carriage of the
body to conceal the defects of the mind.¹*

LAWRENCE STERNE

3 El áspero tratamiento que aquí se aplica a buen número de autores de indudable mérito no carece de propósito, pues proviene de la firme convicción de que la única manera de mantener en circulación los mejores escritos, o de «hacer popular la mejor poesía», consiste en una drástica separación que deslinde lo mejor de ese gran número de escritos que desde antaño se consideran valiosos, que lastran todo intento de enseñanza y que en el fondo son culpables de una idea sumamente perniciosa y vigente en la actualidad, según la cual un buen libro por fuerza ha de ser un libro aburrido.

Un clásico es un clásico no porque se amolde a ciertas reglas estructurales, ni tampoco porque cumpla determinadas condiciones (cuyo autor es harto probable que jamás

¹ «La gravedad, esa misteriosa actitud del cuerpo con que se ocultan los defectos del alma.» (N. del T.)

haya tenido noticia de ellas). Es un clásico en razón de una cierta frescura eterna e irreprimible.

Un examinador oficial italiano, deslumbrado con mi edición de Cavalcanti, expresó una incontenible admiración por la modernidad del lenguaje que empleaba Guido.

Los hombres de genio, sin embargo ignorantes, constantemente redescubren «leyes» artísticas que los académicos habían perdido u ocultado.

Es convicción del autor, en este día de Año Nuevo, que la música comienza a atrofiarse cuando se aleja en demasía de la danza, y que la poesía comienza a atrofiarse cuando se aleja en demasía de la música, aunque con esta afirmación no se pretende dar por sobreentendido que toda la buena música sea buena para la danza, ni que toda la poesía haya de ser lírica. Bach y Mozart nunca están muy lejos del movimiento físico.

Nunc est bibendum
Nunc pede libero
*Pulsanda tellus.*¹

PRIMERA PARTE

¹ «Es hora de beber, hora de tocar la tierra con el pie libre». Tomado de Horacio, *Oda 37, Libro I*. (N. del T.)

Capítulo primero

1

Vivimos en una época marcada por la ciencia y la abundancia. El cuidado y el respeto por los libros como tales, propio de una época en la que no era posible duplicar ningún libro mientras alguien no se tomara el arduo trabajo de copiarlo a mano, obviamente ha dejado de adecuarse a las «necesidades de la sociedad» y a la conservación del saber. Si el Jardín de las Musas ha de pervivir como tal jardín, precisa con urgencia de una buena poda.

El MÉTODO apropiado para el estudio de la poesía y la literatura es el método de los biólogos contemporáneos, esto es, un examen atento y directo de la materia y una continua COMPARACIÓN de cada «muestra» o espécimen con todos los demás.

Ningún hombre está pertrechado para el pensamiento moderno en tanto no haya comprendido la anécdota de Agassiz y el pez:

«Un estudiante de doctorado, licenciado con honores y diplomas, fue a visitar a Agassiz para recibir los últimos y definitivos detalles de su educación. El gran hombre le mostró un pequeño pez y le pidió que lo describiera.

»Estudiante: —No es más que un pez luna.

»Agassiz: —Ya lo sé. Descríbame por escrito.

»Al cabo de unos minutos, el estudiante redactó la descripción del *Ichthius Helioplodokus*, o como sea el término científico que se emplea para camuflar al pez luna común y ocultarlo del conocimiento vulgar, familia de los *Heliichtherinkus*, etc., según se detalla en los libros de texto que tratan sobre esta materia.

»Agassiz indicó de nuevo al estudiante que describiera el pez.

»El estudiante redactó un ensayo de cuatro páginas. Agassiz le dijo entonces que mirase el pez. Al cabo de tres semanas, el pescado se encontraba en un avanzado estado de descomposición, pero el estudiante ya sabía algo sobre el pez.»

Por medio de este método surgió la ciencia moderna, pero no creció sobre el estrecho margen de la lógica medieval suspendida en el vacío.

«La ciencia no consiste en inventar un número de entidades más o menos abstractas que se correspondan con el número de objetos que se pretendan descubrir», dice un comentarista francés a propósito de Einstein. No sé si esta torpe traducción de una frase tan larga en francés resultará del todo clara para el lector medio.

El primer aserto definido de la aplicabilidad del método científico a la crítica literaria se encuentra en el *Essay on the Chinese Written Characters* de Ernest Fenollosa.

La absoluta vileza del pensamiento filosófico oficial y —si el lector pensara con auténtico detenimiento en lo que trato de decir— el insulto más hiriente, que es al mismo tiempo la prueba más convincente que existe de la nulidad generalizada y de la incompetencia de la vida intelectual organizada en Estados Unidos y en Inglaterra, sus universidades en general, sus sabias publicaciones en gran medida, podría ponerse de manifiesto mediante un relato de las dificultades con que me encontré hasta conseguir ver impreso el ensayo de Fenollosa.¹

Sin embargo, un manual no es el lugar adecuado para relatar un pasaje que pueda ser interpretado e incluso mal interpretado y tomado por el desquite de un agravio personal.

¹ «Ensayo sobre los caracteres gráficos chinos», impreso por primera vez en *Instigations of Ezra Pound* (Nueva York, 1920), y reeditado en 1936, dos años después de la primera edición de *El ABC de la lectura*. El título definitivo de la obra, con prefacio y notas de Pound, fue *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* («Los caracteres gráficos chinos como vehículo de la poesía»). (N. del T.)

Digamos, pues, que la mentalidad de los editores y de los hombres más poderosos de la burocracia literaria y docente a lo largo del medio siglo anterior a 1934 no siempre ha sido muy diferente de la mentalidad del sastre Blodgett, el cual profetizó que «las máquinas de coser nunca llegarán a gozar de un uso generalizado».

El ensayo de Fenollosa tal vez estuviera muy por delante de su tiempo, tanto que no pudo ser comprendido con facilidad. Ni siquiera proclamó su método como si fuese un método. Tan sólo trató de explicar el ideograma chino como un medio de transmisión y de registro del pensamiento. Fue directamente a la raíz del problema, a la raíz de la diferencia existente entre lo que es válido en el pensamiento chino y lo que carece de validez o es engañoso en gran parte del pensamiento y el lenguaje europeo.

Ésta es la exposición más sencilla que puedo hacer de su sentido:

En Europa, si uno pide a un hombre que defina algo, lo que sea, su definición siempre se aparta del objeto sencillo que conoce perfectamente y se remonta hacia una región ignota, la región de las abstracciones progresivamente más remotas.

De ese modo, si se le pregunta qué es el rojo, responde que es «un color».

Si se le pregunta qué es un color, dirá que es una vibración o una refracción de la luz, o bien una división del espectro cromático.

Y si se le pregunta qué es esa vibración, responderá que se trata de una forma de energía o algo semejante, y así seguiría hasta llegar a una modalidad del ser o del no ser; en cualquier caso, se ahonda hasta ir mucho más allá de nuestro alcance, mucho más allá de su propio alcance.

En la Edad Media, cuando no existía la ciencia material tal como la entendemos, y cuando el saber humano no bastaba para fabricar automóviles ni para que la electricidad transportase el lenguaje por el aire, etcétera, y cuando, en

resumidas cuentas, el saber era poco más que la división de la terminología, existía una gran preocupación por la propia terminología, y la exactitud general en el empleo de la terminología abstracta bien pudo ser (y probablemente fue) mucho mayor.

Quiero decir que un teólogo medieval ponía un gran esmero en no definir a un perro en unos términos que igualmente pudieran haberse aplicado a un diente de perro o a su pellejo, o al ruido que hace cuando chapotea en el agua. Por el contrario, todos los profesores nos dirán que la ciencia se desarrolló con mayor rapidez después de que Bacon recomendase el examen directo de los fenómenos y después de que Galileo y otros dejaran de dar tantas vueltas a las cosas y de discutir tanto, para empezar a observar las cosas a fondo e inventar medios (como el telescopio) para observarlas mejor.

El miembro vivo más útil de la familia Huxley ha hecho especial hincapié en que el telescopio no fue tan sólo una idea, sino que fue sin ningún lugar a dudas una conquista técnica.

Por contraste con el método de la abstracción, o de la definición de las cosas en términos cada vez más generales, Fenollosa recalca el método de la ciencia, «que es el método de la poesía», como algo muy distinto de la «discusión filosófica»; subraya que es el modo en que proceden los chinos en su escritura ideográfica o de pictografía abreviada.

Por volver al comienzo mismo de la historia, probablemente sepamos que existe un lenguaje hablado y un lenguaje escrito, y que hay dos clases de lenguaje escrito, uno basado en el sonido y el otro en la vista.

Con un animal hablamos mediante unos pocos sonidos y gestos muy simples. La relación que hace Levy-Bruhl de las lenguas primitivas de África nos informa de que se trata de lenguas todavía ligadas a la mímica y al gesto.

Los egipcios por fin utilizaron pictogramas abreviados para representar los sonidos, pero los chinos todavía hoy utilizan pictogramas abreviados COMO imágenes; dicho de otro modo, el ideograma chino no trata de ser la representación pictográfica de un sonido, ni un signo escrito que recuerde un sonido, sino que sigue siendo el dibujo de un objeto, de una cosa en una posición o relación dada, o de una combinación de cosas. *Significa* la cosa o la acción o la situación o la cualidad inherente a las diversas cosas que representa.

Gaudier-Brzeska,¹ que estaba acostumbrado a contemplar la forma real de las cosas, era capaz de leer una determinada porción de escritura china sin NINGÚN ESTUDIO previo. «Pues claro —decía—, se ve perfectamente que se trata de un caballo» (o un ala, o lo que fuera).

En las tablas que muestran los primitivos caracteres chinos en una columna y los signos actuales y «convencionalizados» en la otra, cualquiera se da cuenta de que el ideograma que representa «hombre» o «árbol» o «amanecer» se ha desarrollado, o «se ha simplificado a partir de», o se ha reducido a la esencia de la primera imagen de un hombre, un árbol o un amanecer.

Así,

人
木
日
東

hombre

árbol

sol

el sol entre las ramas de un árbol, como al amanecer, que ahora significa «Este».

¹ Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), escultor franco-polaco, amigo de Pound e integrante, con él y Wyndham Lewis y otros, del vorticism, movimiento de vanguardia que se dio a comienzos del siglo en Inglaterra. (N. del T.)

Ahora bien: si un chino deseaba realizar un dibujo de algo más complicado, o bien de una idea general, ¿cómo procedía?

Por ejemplo, tiene que definir el rojo. ¿Cómo podría hacerlo sin recurrir a una imagen pintada en rojo?

Une, o es su ancestro el que une, las imágenes abreviadas de

ROSA

CEREZA

HIERRO OXIDADO

FLAMENCO

Como bien se puede ver, es en gran medida lo mismo que hace un biólogo (sólo que de manera muchísimo más compleja) cuando reúne varios cientos o varios miles de muestras y escoge entre todas ellas lo necesario para su proposición general. Es algo que se ajusta a la hipótesis y que se ajusta a todos los casos que abarca.

La «palabra» china —el ideograma— que designa el rojo se basa en algo que todo el mundo CONOCE.

(Si el ideograma se hubiera desarrollado en Inglaterra, los escritores podrían haber recurrido al pecho de un petirrojo o a otra cosa no tan exótica como un flamenco.)

Fenollosa explicaba el cómo y el porqué un lenguaje poético configurado de este modo lisa y llanamente TENÍA QUE SEGUIR SIENDO POÉTICO; lisa y llanamente, no podía evitar serlo, no podía dejar de ser poético, del mismo modo que una columna tipográfica en inglés bien podía no ser poética en modo alguno.

Murió sin tener tiempo de rematar, publicar y proclamar un «método».

No obstante, ésta es LA MANERA ACEPTADA de estudiar poesía, literatura o pintura. Se trata, de hecho, del

modo en que los integrantes más inteligentes del público en general ESTUDIAN la pintura. Si uno desea averiguar algo sobre la pintura, visita la National Gallery, el Salón Carré, el Brera, el Prado, y MIRA los cuadros expuestos.

Por cada lector de libros de arte, hay mil personas que van a MIRAR los cuadros, ¡gracias a Dios!

CONDICIONES DE LABORATORIO

Una serie de coincidencias me permitió (en 1933) demostrar la tesis de *Cómo leer* en un medio más próximo a la poesía que a la pintura. Con un grupo de músicos serios (Gerhardt Münch, Olga Rudge, Luigi Sansoni) y un teatro municipal (Rapallo) a nuestra disposición, presentamos entre otras cosas los siguientes programas:

10 de octubre.

De los manuscritos de Chilesotti. Transcripción de Münch. Francesco da Milano, «Canzone degli Uccelli», con arreglos de Janequin.

Giovanni Terzi: Suite di Ballo.

Corelli: Sonata en La mayor para dos violines y piano.

J. S. Bach: Sonata en Do mayor, ídem.

Debussy: Sonata para piano y violín.

5 de diciembre.

Colección Chilesotti:

Severi: dos arias.

Roncalli: preludio, giga, pasacalles.

Bach: Toccata para piano solo, ed. Busoni.

Bach: Concierto en Re mayor para dos violines y piano.

Ravel: Sonata para violín y pianoforte.

No hubo nada que se dejase al azar. Lo crucial de este experimento fue que todos los presentes en los dos conciertos hoy saben sobre las relaciones, el peso relativo, etc., de Ravel y Debussy, muchísimo más de lo que hubieran averiguado leyendo TODA la crítica que se haya escrito jamás a propósito de ambos.

El mejor volumen de crítica y teoría musical que conozco es el *Stravinsky* de Boris De Schloezer. Después de haberlo leído, ¿qué es lo que sé, que no supiera de antemano?

Soy consciente de la coherencia mental que muestra De Schloezer, y del modo tan cabal en que llega al fondo de las cosas. Me deleita una de las frases del libro, posiblemente la única que recuerdo (aunque sea por aproximación): «La melodía es lo más artificial de la música», con la que quiere decir que es lo que más se aleja de todo lo que el compositor encuentra AHÍ, listo en la naturaleza, necesitado únicamente de una imitación directa, de una labor de copia. Es por tanto la raíz, la prueba, etc.

Éste es un aforismo, una afirmación de validez general. Para mí contiene una verdad profunda. Puede ser utilizado como vara de medir a Stravinsky o a cualquier otro compositor. SIN EMBARGO, ¿sirve para conocer realmente a Stravinsky? Cuando De Schloezer hace referencia a obras que he oído, capto la mayor parte, e incluso puede que la totalidad de lo que quiere decir.

Cuando hace referencia a obras que desconozco, me quedo con una «idea general», pero no adquiero verdadero conocimiento.

Mi impresión final es que aceptó la defensa de un caso hartamente difícil, hizo cuanto estuvo en su mano por su cliente y, a la postre, abandonó a Stravinsky a su suerte, si bien ha explicado por qué tomó el compositor un camino equivocado y por qué no pudo ser de otra manera.

2

Toda afirmación general es como un cheque emitido contra un banco. Su valor depende de lo que haya en caja para respaldarlo. Si el señor Rockefeller extiende un cheque por un millón de dólares, es un cheque válido. Si lo extiende yo, es un chiste, una farsa: carece de valor. Si se toma la cosa en serio, extender ese cheque se convierte en un acto delictivo.

Lo mismo se aplica a un cheque que se extienda contra el saber. Si Marconi dice algo acerca de las ondas ultracortas, eso SIGNIFICA algo. Su significado sólo puede estimarse como es debido por parte de alguien que SEPA del asunto.

Uno jamás acepta un cheque de un desconocido sin tener una cierta referencia. Al escribir, el «nombre» de un hombre es su referencia. Al cabo de un tiempo tiene crédito. Puede ser sólido o puede ser como el del difunto señor Kreuger.

La manifestación verbal de cualquier cheque bancario es muy similar a la de cualquier otro cheque.

Si el cheque es válido, implica en definitiva el cumplimiento de lo que se desea.

Una abstracción o una afirmación general es BUENA si en definitiva se fundamenta de tal modo que se corresponda con la realidad.

SIN EMBARGO, ningún lego inexperto puede afirmar a primera vista si se trata de algo bueno o malo.

De ahí (omitiendo varias etapas intermedias)... De ahí la situación casi estacionaria del conocimiento a lo largo de la Edad Media. Los argumentos abstractos no han servido para que la humanidad avanzase a gran velocidad, ni para que rápidamente se ampliasen las fronteras del conocimiento.

EL MÉTODO IDEOGRÁFICO O EL MÉTODO DE LA CIENCIA

Colguemos un cuadro de Carlo Dolci junto a otro de Cosimo Tura. No podremos impedir que al señor Buggins le guste más el primero, pero sí podemos crear un serio obstáculo para que no establezca una falsa tradición de enseñanza basada en la suposición de que Tura no ha existido jamás, o de que la calidad de Tura es inexistente, o que se encuentra al margen del espectro de lo posible.

Una afirmación general es valiosa tan sólo por REFERENCE a los objetos o los hechos conocidos.

Aun cuando la afirmación general de un ignorante sea «verdad», no tendrá mayor validez por el hecho de que haya salido de sus labios o de su pluma. No SABE lo que está diciendo, esto es, no lo conoce, no lo quiere decir, tal como lo *podría decir o conocer* un hombre de auténtica experiencia. De ese modo, un hombre sumamente joven puede «tener razón» y no parecer en cambio convincente para un hombre ya viejo, que está equivocado y que muy bien puede saber muchísimas cosas que el joven desconoce.

Uno de los placeres de la edad madura es *descubrir* que uno TENÍA RAZÓN, y que incluso tenía mucha más razón que la que creía tener a los diecisiete o a los veintitrés años de edad.

Esto en modo alguno descarta los usos de la lógica, de las conjeturas, de las intuiciones y de las percepciones globales, de ver «cómo el asunto TENÍA QUE SER ASÍ».

Sin embargo, tiene mucho que ver con la eficiencia de las manifestaciones verbales y con la transmisibilidad de una convicción.

Capítulo segundo

¿Qué es la literatura, qué es el lenguaje, etcétera?

La literatura es el lenguaje cargado de sentido.

«La gran literatura no es más que el lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible» (E. P. en *Cómo leer*).

Sin embargo, ¿qué lenguaje?

¿El oral o el escrito?

El lenguaje oral es el ruido dividido de acuerdo con un sistema de gruñidos, siseos, etc. Lo llaman lenguaje «articulado».

Por «articulado» se indica que se encuentra dividido en diversas zonas, y que cierto número de personas están de acuerdo en lo que a tales categorías se refiere.

Dicho de otro modo, disponemos de un acuerdo más o menos aproximado acerca de los diversos sonidos que representan

a, b, c, d, etc.

El lenguaje escrito, tal como se dijo en el capítulo inicial, puede constar de signos (como es el caso de Europa, etc.) que representan la diversidad de dichos sonidos.

Existe un acuerdo más o menos aproximado mediante el cual los grupos de dichos sonidos o signos corresponden en mayor o menor grado a tal o cual objeto, acción o condición:

gato, movimiento, rosa.

La otra clase de lenguaje comienza por ser una imagen del gato, o de algo que está en movimiento o que sencillamente es, o de un grupo de objetos que se da en determinadas circunstancias y que participa de una cualidad común.

ENFOQUE

En el mundo contemporáneo no tiene demasiada importancia por dónde comience uno el examen de un asunto, mientras dicho examen se sostenga hasta el extremo de volver al punto de partida. Por así decir, se comienza por el examen de una esfera o de un cubo, pero es preciso proseguir hasta haber contemplado dicho objeto desde todos los ángulos posibles. Si uno considera que su objeto de análisis es un taburete o una mesa, ha de proseguir el análisis hasta que conste de tres patas y se sostenga, o cuatro patas y no vuelque con demasiada facilidad.

¿CUÁL es la UTILIDAD DEL LENGUAJE? ¿PARA QUÉ ESTUDIAR LA LITERATURA?

EL LENGUAJE fue obviamente creado y es obviamente UTILIZADO en aras de la comunicación.

«La literatura es una novedad que SIGUE SIENDO novedad.»

Todos estos asuntos son mera cuestión de grado. La comunicación puede ser más o menos exacta. El INTERÉS de tal o cual afirmación puede ser más o menos duradero.

Yo por ejemplo no agoto el interés que tengo por el *Ta Hio* de Confucio ni por los poemas de Homero.

Es sumamente difícil leer dos veces una misma novela policíaca. Esto es: solamente una policíaca sumamente buena

soportará una relectura, y eso tan sólo al cabo de un largo intervalo y, si acaso, porque uno le haya prestado tan escasa atención que prácticamente la ha olvidado por completo.

Hasta aquí, todo lo mencionado es un cúmulo de fenómenos naturales que sirven como vara de medir o como simples instrumentos. Tales «medidas» no son idénticas para dos personas distintas.

El crítico que no haga una apreciación personal en lo referente a las medidas que él mismo haya establecido no pasa de ser un crítico indigno de nuestra confianza. No es un individuo con capacidad de medir, sino el mero repetidor de los resultados obtenidos por otro.

KRINO, *hacer la propia elección, escoger*. Eso significa el término.

Nadie cometería la rematada estupidez de pedirme que yo le escoja un caballo, ni siquiera un automóvil.

Pisanello pintó caballos de manera tal que cualquiera recordaba sus cuadros, y el Duque de Milán lo envió a Bolognia a COMPRAR caballos.

Escapa y siempre ha escapado a mi capacidad de comprensión por qué no podría aplicarse al estudio de la literatura un tipo similar de «sensibilidad para los caballos».

Pisanello sólo tenía que MIRAR los caballos.

Cabría suponer que todo el que desee saber algo de poesía sin duda haría una de estas dos cosas, o tal vez las dos: MIRAR la poesía o escucharla. ¿Tal vez podría también pararse a pensar en ella?

Y si quisiera encontrar consejo, iría a pedírselo a quien SEPA algo de poesía.

Si el lector deseara saber algo acerca de un automóvil, ¿iría en busca de un hombre que hubiese construido uno y lo hubiera conducido, o iría en busca de un hombre que tan sólo hubiese oído hablar del automóvil?

Y entre dos hombres que hubiesen construido sendos automóviles, ¿iría en busca del que hubiese construido el mejor, o en busca del que hubiese construido un bodrio?

¿Consideraría el coche en sí mismo, tal como es, o su mera descripción en un catálogo?

En el caso de la poesía, hay o al menos parece que hay unas cuantas cosas que considerar. Y diríase que disponemos de muy pocas descripciones, de auténticas descripciones.

Dice Dante: «Una *canzone* es una composición de palabras a la que se pone música».

No creo que exista mejor punto de partida que éste.

Coleridge o De Quincey dijeron que la calidad de «un buen poeta está presente en todo momento, y en ninguna parte se puede discernir como estímulo evidente»... o algo por el estilo.

Éste sería un punto de partida mucho más peligroso. Es probable que sea cierto.

La afirmación de Dante es el mejor sitio para comenzar, ya que despierta al lector o al oyente y lo sitúa frente a lo que ve u oye en realidad, en vez de distraerlo y alejarlo de dicha realidad para llevarlo frente a otra cosa que tan sólo puede deducirse o conjeturarse por mera aproximación A PARTIR DE la realidad, y cuya *certeza* no puede ser más que el espectro particular y limitado que abarque dicha realidad.

Capítulo tercero

1

La literatura no existe en un vacío. En cuanto tales, los escritores tienen una función social definida, que es exactamente proporcional a su capacidad COMO ESCRITORES. Ésta es su principal función. Todas las demás funciones son relativas y provisionales, y pueden calcularse solamente en relación al particular punto de vista de cada cual.

Los partidarios de las ideas particulares tal vez estimen a los escritores que estén de acuerdo con ellos más que a los que no lo están; pueden estimar, y a menudo lo hacen, a ciertos malos escritores que pertenecen a su propio partido o a su credo religioso.

Sin embargo, existe una base susceptible de estima que es de todo punto independiente de estas cuestiones relacionadas con el punto de vista de cada cual.

Buenos escritores son los que mantienen la eficiencia del lenguaje, esto es, los que lo mantienen exacto y claro. Poco importa que el buen escritor desee ser útil o que el mal escritor quiera hacer daño.

El lenguaje es el principal medio de comunicación entre los hombres. Si el sistema nervioso de un animal no transmite sensaciones y estímulos, ese animal se atrofia.

Si la literatura de una nación entra en declive, esa nación se atrofia y entra en decadencia.

El legislador no puede legislar para el bien público, el comandante no puede mandar, el populacho (si uno se encuentra en un país democrático) no puede dar instrucciones a sus representantes si no es por medio del lenguaje.

El lenguaje nebuloso de las clases fraudulentas sólo está al servicio de un objetivo provisional.

Una cierta suma de comunicaciones que versan sobre asuntos especializados pasa por la vía de las fórmulas matemáticas, por la vía de las artes plásticas, por la vía de los diagramas, por la vía de las formas puramente musicales, pero nadie ha propuesto sustituir con estos medios la lengua común, y tampoco sugiere nadie que semejante intento sea posible y ni siquiera aconsejable.

UBICUNQUE LINGUA ROMANA, IBI ROMA

Grecia y Roma civilizaron a otros pueblos POR LA VÍA DEL LENGUAJE. El lenguaje está a cargo de los escritores.

[«Insultos sobre tribus enmudecidas y obtusas»]

Pero este lenguaje no sirve solamente para dejar constancia de las grandes hazañas. Horacio y Shakespeare pueden proclamar su valor monumental y mnemónico, pero eso no agota la materia.

Roma surgió con la lengua de César, Ovidio y Tácito, y entró en declive con un fárrago de retórica, con ese «lenguaje para ocultar los pensamientos» que esgrimen los diplomáticos y con otras cosas por el estilo.

El hombre lúcido ya no puede quedarse sentado y resignado mientras su país permite que su propia literatura entre en decadencia y que la buena escritura sea recibida con desprecio, tal como un buen médico no puede quedarse sentado y contentarse mientras un chiquillo ignorante contrae tuberculosis a pesar de tener la sensación de que simplemente está comiendo unos pasteles de mermelada.

Es muy difícil hacer comprender a la gente la indignación *impersonal* que cualquier decadencia de la escritura puede provocar en los hombres capaces de comprender lo

que significa, así como el fin al que conduce. Es prácticamente imposible expresar en cierta medida esta indignación sin que a uno le llamen «amargado» o cosas peores.

No obstante, «sin el lenguaje el estadista no puede gobernar, el científico no puede comunicar sus descubrimientos, los hombres no pueden ponerse de acuerdo sobre sus acciones», y todas sus acciones y condiciones están afectadas por los defectos y las virtudes del idioma.

Un pueblo que se acostumbra con el tiempo a una escritura deslavazada es un pueblo que se encuentra en trance de perder el pulso de su imperio y de su identidad. Ese abandono, esa torpeza es algo tan simple y tan escandaloso como una sintaxis áspera y desordenada.

Ataño a la relación de la expresión con el sentido. La sintaxis áspera y desordenada puede ser a veces muy sincera, y una frase construida con gran elaboración puede ser en ocasiones mero camuflaje elaborado.

2

La suma de la sabiduría humana no se contiene en un solo lenguaje, y no existe un lenguaje único que sea CAPAZ de expresar todas las formas y los grados de la comprensión humana.

Ésta es una doctrina amarga, poco grata al paladar, pero que no puedo pasar por alto.

A veces, la gente adopta una actitud rayana en el fanatismo cuando se trata de combatir las ideas «fijas» en un lenguaje único. En términos generales, esos son «los prejuicios de una nación» (cualquiera que sea).

Los distintos climas del mundo y las distintas sangres tienen necesidades distintas, espontaneidades distintas, desconfianzas distintas, proporciones distintas entre distintos grupos de impulsos y malas voluntades, distintas configura-

ciones vocálicas, y todas estas diferencias dejan su huella en el lenguaje, dejándolo a la vez más preparado y menos preparado para ciertas comunicaciones y registros.

LA AMBICIÓN DEL LECTOR tal vez sea mediocre, y las ambiciones de dos lectores jamás serán idénticas. El profesor tan sólo puede dirigir sus enseñanzas a quienes más *deseen* aprender; en todo caso, puede darles de entrada un «aperitivo», puede entregarles una lista impresa de aquellas cosas que han de aprenderse en la literatura, o en una determinada parte de ella.

El primer pantano de la inercia puede ser la simple ignorancia de la amplitud del tema a tratar, o una simple renuencia a salir de una determinada zona de ignorancia parcial. La mayor de las barreras probablemente esté constituida por aquellos profesores que saben muy poco más que el público, que aspiran a explotar sus conocimientos fragmentarios y que se oponen en redondo a hacer el menor esfuerzo por seguir aprendiendo.

Capítulo cuarto

1

«La gran literatura no es más que el lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible.»

Dichten = condensare.

Empiezo por la poesía, porque es la forma más concentrada de toda expresión verbal. Basil Bunting,¹ al hojear un diccionario alemán-italiano, descubrió que esta idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como la propia lengua alemana. «Dichten» es el verbo alemán que se corresponde al sustantivo «Dichtung», que significa poesía, y el lexicógrafo lo ha traducido al italiano mediante el verbo que significa «condensar».

La saturación de un lenguaje se lleva a cabo principalmente de tres maneras. Uno recibe el lenguaje tal como se lo ha dejado su raza; las palabras tienen un significado que «está inscrito en la piel de la raza». Los alemanes dicen «*wie in den Schnabel gewachsen*»: como si le nacieran del pico. Y el buen escritor escoge las palabras en función de su «significado», sólo que ese significado no está establecido, no es un objeto aislado, como el movimiento del caballo o del peón en un tablero de ajedrez. Viene dotado de raíces, de relaciones, de un cómo y un dónde se utiliza esa palabra de forma familiar, de dónde ha sido utilizada de modo brillante o memorable.

¹ Poeta inglés, autor de *Redimiculum Matellarum* (1930) y de *Poems* (1951). A él y a Louis Zukofski, «luchadores en el desierto», dedicó Pound su libro de ensayos titulado *Guide to Kulchur* (1938). (N. del T.)

Uno a duras penas puede decir «*incarnadine*» («teñir de encarnado» o «encarnarse») sin que buena parte de sus oyentes piensen en un verso determinado.¹

Los numerales y las palabras que se refieren a las invenciones del ser humano tienen significados rígidos, definidos. Dicho de otro modo, tienen significados que son más incisivos, más cortantes que los de las «asociaciones» de una palabra.

Bicicleta hoy tiene un significado definido.

Tándem, o «bicicleta para dos», probablemente proyecte sobre la pantalla mental del lector una serie de imágenes propias de décadas pasadas.

El número de cualidades que algunas personas tienden a relacionar con una palabra determinada, o con un determinado tipo de palabra, es ilimitado. Y dichas asociaciones varían en función del individuo.

Hay que remontarse casi exclusivamente a los textos críticos de Dante para encontrar un conjunto de categorías OBJETIVAS de palabras. Dante denominaba a las palabras «aceitosas» o «enmarañadas» según los diversos RUIDOS que produjeran. O *pexa et hirsuta*, es decir, peinadas y desgrefñadas.

También dividió las palabras en función de sus diversas asociaciones.

NO OBSTANTE, todavía cargamos las palabras de significado sobre todo de tres maneras diferentes, llamadas *fanopoeia*, *melopoeia* y *logopoeia*. Se emplea una palabra para proyectar una imagen visual en la imaginación del lector, o bien la saturamos con un sonido, o bien se emplean grupos de palabras con esta finalidad.

En tercer lugar, se asume un riesgo mucho más alto al utilizar la palabra en una relación especial con el «uso», esto

¹ Se trata de un célebre pasaje de *Macbeth*. (N. del T.)

es, con el tipo de contexto en el que el lector espera encontrarla, o bien en un contexto en el que no está acostumbrado a verla.

Éste es el último modo de desarrollo, ya que sólo puede ser utilizado por los más sofisticados.

(Si de veras se desea entender lo que trato de decir, hay que leer en definitiva a Propertio y a Jules Laforgue.)

SI UNO ESTUVIERA ESTUDIANDO QUÍMICA, habría que decirle que existe un determinado número de elementos, un número determinado de elementos químicos habituales, una serie de elementos que no se utilizan apenas, o que no son fáciles de encontrar. En aras de la claridad en los experimentos que sea preciso llevar a cabo, probablemente se le darían sustancias «puras», o al menos tan puras como sea posible obtener.

SI UNO FUESE UN TENEDOR DE LIBROS CONTEMPORÁNEO, probablemente utilizaría el sistema de hojas sueltas, mediante el cual las empresas separan el material archivado del material que está en uso, o lo que posiblemente sea necesario como referencia frecuente.

Iguals comodidades son posibles en el estudio de la literatura.

Cualquier aficionado a la pintura sabe que las galerías modernas ponen un gran énfasis en «colgar bien» los cuadros, esto es, en poner los cuadros más importantes allí donde pueden verse mejor, allí donde la mirada no se llame a engaño, o en donde no se canse el espectador por haber tenido que buscar una obra maestra en medio de una amplísima pared recargada de basura.

Llegados a este punto, no me queda más remedio que transcribir un conjunto de categorías que anteceden considerablemente a mi *Cómo leer*.

2

Cuando uno empieza a buscar los «elementos puros» en la literatura se encuentra con que la literatura ha sido creada por las siguientes clases de personas:

1 Los inventores. Hombres que descubrieron un nuevo procedimiento, o cuya obra extante nos proporciona el primer ejemplo conocido de un determinado procedimiento.

2 Los maestros. Hombres que combinaron algunos de estos procedimientos y que son capaces de emplearlos igual o incluso mejor que los inventores.

3 Los disolventes. Hombres que aparecieron después que las dos clases de escritor referidas y que no pudieron escribir igual de bien que ellos.

4 Los buenos escritores sin cualidades sobresalientes. Hombres que han tenido la suficiente fortuna de nacer cuando la literatura de un determinado país goza de buena salud, o cuando una determinada rama de la literatura se encuentra en una situación particularmente «saludable». Por ejemplo, los hombres que escribieron sonetos en la época de Dante, breves poemas líricos en la época de Shakespeare o durante las décadas posteriores, o novelas y cuentos en Francia después de que Flaubert les enseñara cómo hacerlo.

5 Los literatos. Es decir, los hombres que en realidad no inventaron nada, aunque sí se especializaron en una determinada rama de la literatura, si bien no pueden ser considerados como «grandes escritores» ni como autores que trataron de aportar una exposición completa de la vida o de sus épocas.

6 Los que inician las modas pasajeras.

Mientras no conozca bien las dos primeras categorías, el lector «no podrá ver el bosque por culpa de los árboles». Tal vez sepa qué «le gusta». Tal vez sea incluso un «perfecto amante de los libros», tal vez posea una amplia biblioteca repleta de libros bellamente impresos y encuadernados con gran lujo, pero nunca será capaz de conocer o de estimar el valor de un libro en relación con los demás, y estará más confuso y será por tanto menos capaz de tomar una resolución respecto de un libro en el que un autor nuevo «rompe una convención» que de formarse una opinión acerca de un libro que tenga ochenta o cien años de antigüedad.

Nunca comprenderá por qué se enoja con él un especialista al verlo ventilar opiniones de segunda o tercera mano acerca de su mal escritor preferido.

Hasta que no hayamos realizado nuestra propia inspección, hasta no haberlas examinado a fondo, uno debe cuidarse y evitar dar por válidas las opiniones de:

1 hombres que no hayan escrito una obra notable (ver el comienzo del capítulo primero);

2 hombres que no hayan asumido el riesgo de dar a la imprenta los resultados de su propia inspección y examen personal, aun cuando tengan una seria opinión.

3

COMPÁS, SEXTANTE O MOJONES

Que el estudiante respire hondo y se prepare para lo peor. Llego ahora a mi lista de los mínimos que ha de leer un hombre si aspira a saber qué valor tiene un determinado libro nuevo. Me refiero a ese conocimiento que se tiene si un salto con pértiga se ha realizado a una altura de veras nota-

ble, o si un determinado jugador de tenis tiene probabilidades de jugar la Copa Davis.

Tal vez piense el lector que sería conveniente imprimir semejante lista, pues tal lista «sería lo último que un lector podría interpretar equivocadamente». Sin embargo, da la sensación de que no hay límites de ninguna clase en lo que los lectores pueden interpretar de modo equívoco siempre y cuando hagan todo lo que esté en su mano por captar lo que quiere decir un escritor.

Con respecto a esa lista, un contrincante no sé si ingenuo o ingenioso me sugirió que había incluido determinados poemas por el hecho de haberlos traducido yo. Al parecer no se le ocurrió la idea de que durante mis veinticinco años de investigaciones sobre el asunto yo traduje esos poemas precisamente PORQUE eran claves, porque eran las mejores ilustraciones. Todavía fue más allá al insinuar que el poema de Bión se me había ocurrido cuando ya era tarde, y que lo mencionaba fuera de lugar, amén de insinuar que lo había confundido con un poema de Moschus que él mismo había traducido.¹ Es lo que sucede cuando se procura aburrir al lector tan poco como sea posible y ocupar el menor espacio al escribir.

El poema de Bión se encuentra a varios siglos de Homero y de Safo. Al estudiar el primer tramo de la lista, entiendo que la atención del lector se concentra en LA ESCRITURA, en la narración, en la claridad expresiva, y que no se habría concentrado con naturalidad en los artificios melódicos, en la adecuación de las palabras, en EL SONIDO y, en suma, en la adecuación del sentido a la melodía.

El poema de Bión está colocado junto a esos trovadores en aras del contraste y con la finalidad de impedir que el lector piense que un conjunto de artificios melódicos, o una

¹ Bión, poeta bucólico griego (siglo III a. C.), nacido en Esmirna y autor de un canto fúnebre en honor de Adonis; Moschus, poeta griego (siglo III a. C.) nacido en Siracusa, autor de un canto fúnebre en honor de Bión. (N. del T.)

docena de conjuntos de artificios melódicos, agotaban por sí solos la totalidad del asunto.

MÁS O MENOS EN ESTE PUNTO el lector pusilánime tiende a hacer un alto en el camino, a quitarse los zapatos y a llorar por el hecho de ser «un mal lingüista» o por su manifiesta incapacidad de aprender todas esas lenguas.

Hay que dividir entonces a los lectores entre los que desean ser expertos y los que no tienen ese deseo, y hay que separar, por así decir, a los que desean ver el mundo de los que tan sólo aspiran a saber EN QUÉ PARTE DEL MUNDO VIVEN.

En lo referente a la poesía hay muchísima gente que ni siquiera desea saber que su propio país no ocupa TODA la superficie útil del planeta. De algún modo, esa idea les parece insultante.

No obstante, el máximo de *fanopoeia* [proyectar una imagen visual en la mente del lector] se alcanza probablemente entre los chinos, debido en parte a su particular sistema de escritura.

En las lenguas que conozco, entre las cuales no figuran el persa ni el árabe, el máximo de *melopoeia* se alcanza en griego, aunque sin olvidar ciertos desarrollos en lengua provenzal, que no sólo no están en griego, sino que son de UN TIPO distinto al griego.

Y tengo la firme convicción de que un hombre puede aprender tanto más sobre poesía si se familiariza con unos cuantos poemas que estén entre los mejores, y si los estudia a fondo, que si va y viene entre gran número de poemas. En todo caso, gran parte de las falsas enseñanzas se deben al hecho de que se da por sentado que los poemas que conoce el crítico son por fuerza los mejores.

Mis listas tan sólo son un punto de partida y un desafío. Este desafío lleva abierto unos cuantos años, pero aún nadie

lo ha aceptado. He oído algunas quejas en general, pero nadie ha propuesto una lista alternativa que rivalice con la mía, ni tampoco ha propuesto algún poema en concreto que sea mejor ejemplo de una virtud o calidad que se postula.

Hace unos años un músico me preguntó si no existía un lugar determinado en el que pudiera resumirse o encontrarse todo [refiriéndose a todo el sentido de la poesía], tal como es en la música el caso de Bach.

No existe tal lugar. Creo que si alguien de veras desea aprender griego, lo puede encontrar «todo» en Homero.

Jamás he leído media página de **Homero** sin descubrir la invención melódica, y me refiero a una invención melódica que yo aún desconocía. Por otra parte, también he descubierto en Homero al espectador imaginario, que en 1918 todavía me parecía una propiedad exclusiva de Henry James.

Dice Homero que «un soldado experimentado lo habría percibido». Las manifiestas cualidades literarias de Homero son tales que un médico ha llegado a escribir un libro para demostrar que Homero debía ser médico del ejército. (Cuando describe determinados lances y sus efectos, se dice que las heridas son precisas; su descripción sería apta de figurar en una investigación forense.)

Otro erudito francés ha mostrado más o menos que la geografía de la Odisea es correcta, aunque no tal como la encontraríamos en un tratado de geografía o en un mapa, sino tal como aparecería al hacer un «periplo», es decir, tal como habría de verla un marino que hiciera una navegación de cabotaje.

La información que contiene la Odisea sigue siendo noticia. Ulises sigue siendo «muy humano», en modo alguno es una marioneta, ni una figurita de un tapiz. Es sumamente difícil describir algunas conversaciones homéricas, la ironía, etc., sin recurrir a los neologismos que muchos editores me recomendaron evitar. La única traducción legible de los textos de Homero que conozco es la que hizo Amadis Jamyn, *secrétaire et lecteur ordinaire du Roy* (Enrique III de

Francia). Se refiere a Ulises hablando de «*ce rusé personnage*» [«ese ladino personaje»].

No se puede poner a Ulises al lado del Eneas de Virgilio. Ulises es de manera enfática «el sabio», el sufrido y curtido Ulises. La mayor parte de sus compañeros padecen lo que en Grecia debía de ser el equivalente de la neurosis de guerra causada por las explosiones de metralla.

Y el lenguaje coloquial es tan vivo como cuando uno de los personajes de Edgar Wallace dice: «acabamos de perder a un cliente».

W. B. Yeats es ahora un poeta suficientemente venerado para que se le pueda citar en un manual. El abismo que existe entre Homero y Virgilio puede ilustrarse, aunque sea de manera un tanto profana, mediante una de las anécdotas preferidas de Yeats.

A un marinero raso se le metió en la cabeza la idea de aprender latín, y su profesor trató de empezar por Virgilio. Al cabo de unas cuantas lecciones le preguntó algo acerca del héroe.

—¿Qué héroe? —dijo el marinero.

—¿Pues qué héroe va a ser? —dijo el profesor—. Eneas, el héroe.

—¡Ah, caramba! ¿Ése es un héroe? Pues yo pensé que era un cura.

Hay una cualidad que aglutina a todos los escritores realmente grandes y duraderos: no son NECESARIAS las facultades universitarias, los estudiosos y los eruditos, para mantenerlos vivos. Aunque no se incluyan en los programas de enseñanza, aunque se les deje en el polvo de los anaquelles, de vez en cuando aparecerá un lector al azar, un lector ajeno a subsidios y sobornos, que los desentierre del anaquel y los saque de nuevo a la luz sin pedir favores a nadie.

Virgilio era la literatura oficial de la Edad Media, aunque «todo el mundo» siguió leyendo a Ovidio. Dante extiende todo su agradecimiento a Virgilio (supo apreciar lo

mejor que tiene), pero el efecto directo e indirecto de Ovidio sobre lo que de hecho escribió Dante posiblemente sea mayor que el de Virgilio.

Virgilio volvió a la vida en 1514, en parte —o posiblemente— porque Gavin Douglas conocía el mar mejor que Virgilio.

El amante de Virgilio que desee ponerme un pleito por difamación obrará mejor si comienza su ataque desgajando la parte de la *Eneida* por la que Virgilio tenía un interés directo (casi podría decirse que es el elemento folclórico) de las partes que escribió sobre todo porque trataba de escribir un poema épico.

Les he prometido un libro de texto, y es posible que me vaya un poco por las ramas, como si hubiéramos salido al aire libre para estudiar la botánica a partir de los árboles en vez de estudiarla a partir de los grabados de que se disponga en el aula. Ésa es en gran medida la falta de los que se quejan de que les proporcioné unas listas sin explicar por qué había escogido yo a tales o cuales autores.

USTEDES TAMPOCO SABRÁN NUNCA por qué los he elegido ni por qué eran dignos de ser escogidos, o por qué dan ustedes su aprobación a mi elección o bien la desaprueban, hasta que conozcan ustedes los TEXTOS, los originales.

Y cuanto antes vayamos a los textos, menor será la necesidad de que ustedes me presten atención a mí o a cualquier crítico igual de fastidioso.

Un hombre que haya subido a la cima del Matterhorn tal vez prefiera el condado de Derby a Suiza, pero no pensará que el Pico de Derby sea la montaña más alta de toda Europa.

Un poema épico es un poema que incluye la historia.

El teatro griego depende en gran medida de que el espectador o el lector conozcan a Homero. Yo jamás impedi-

ría que un hombre leyese a Esquilo o a Sófocles. Este manual no contiene nada que de ninguna manera pueda limitar las lecturas de un hombre, o que le impida leer aquellos textos que le diviertan.

A fin de cuentas, supongo que cualquier hombre dotado de una curiosidad literaria decente leerá el *Agamenón* de Esquilo. No obstante, si se ha parado a considerar seriamente el teatro como medio de expresión, comprobará que el medio de la poesía son LAS PALABRAS y que el medio del teatro son las personas que se mueven en un escenario y que utilizan las palabras. Dicho de otro modo, las palabras no son más que una parte del medio, y las grietas que las separan, o bien las deficiencias de su sentido, pueden suplirse mediante «la acción».

Las personas que han prestado a este asunto una atención cuidadosa y desapasionada están justamente convencidas de que en el escenario no es posible emplear la máxima carga de significado verbal si no es en momentos muy contados. «Cuesta cierto tiempo asumir todo eso», etc.

Éste no es un manual de teatro ni de crítica dramática. Es injusto que un dramaturgo considere sus PALABRAS, e incluso sus palabras y su versificación, como si fuesen la plenitud de su obra.

Tomados como MATERIAL DE LECTURA yo NO creo que los dramaturgos griegos estén a la altura de Homero. Hasta Esquilo es retórico. Incluso en el *Agamenón* hay cantidades de palabras que no funcionan como material de lectura, esto es, que no son necesarias para nuestra comprensión del Asunto.

SAFO

He incluido el nombre de esta gran poetisa en la lista debido a su antigüedad y debido a que es de veras tan poco lo que de ella nos queda que lo mismo da leerlo que omitir-

lo. Una vez leída, sabrán que no hay nada mejor. No conozco mejor oda que el POLIKILOTHRON. Por lo que alcanzo a saber, solamente Cátulo llegó a dominar el arte métrica de esta dama.

En aras de la claridad mental del estudiante, así como por el hecho de mantener el orden en sus ideas, siempre le resultará ventajoso, creo yo, leer el poema más antiguo de un determinado tipo que le sea posible obtener.

Tal vez existan muchos especialistas versados en el griego que sean capaces de encontrar en el epigrama alejandrino algo que no se encuentre ya en Safo y en Íbico, pero aquí apenas consideramos el principio de nuestros estudios.

Con la finalidad de mantener una evaluación proporcional puede ser muy indicado empezar por pensar en los diversos TIPOS de procedimientos para dar sentido a las palabras, y no por las particularidades que se digan o por los comentarios particulares que se puedan hacer.

El término «significado» no puede circunscribirse fríamente a su sentido estrictamente «intelectual». El cuánto aspire uno a significar, el cómo se sienta acerca del significado, bien puede «ponerse por igual en el lenguaje».

Yo inicié mi vida de crítico hace ya unos cuantos años, cuando insinué que en ciertos aspectos Cátulo era mejor escritor que Safo y no en lo que se refiere a la *melopoeia*, sino por su economía de lenguaje. No tengo ni la más remota certeza al aventurar semejante opinión. Hay que empezar con la mente bien abierta.

El esnobismo del Renacimiento defendía que toda la poesía griega por fuerza era mejor que CUALQUIER poesía latina. Los latinistas más inteligentes del siglo XV, como Basinio de Parma, proclamaron una tesis muy diferente: él sostuvo que era imposible escribir poesía latina a menos que se conociera la poesía griega. Y esto, como bien se ve, es muy diferente. En los márgenes del texto latino de Basinio todavía se ven las marcas de Homero, a quien evocaba para mantener activo su sentido melódico.

No creo que ningún autor latino se pueda comparar a Homero. Dudo mucho que Cátulo sea inferior a Safo. Dudo que Propercio se encuentre tan sólo un milímetro por debajo de sus antecesores griegos. Ovidio es, para nosotros, el almacén de una vasta cantidad de materiales que AHORA no podemos aprovechar directamente de los griegos.

Es desigual. Es claro. Sus versos son tan lúcidos como su prosa. Desde el punto de vista métrico no puede hacer sombra a Cátulo o a Propercio.

Tal vez el estudiante empiece a entender ahora que trato de proporcionarle una lista de autores que nadie ha superado EN SU PROPIO TERRENO, mientras que los escritores que omito adrede son manifiestamente INFERIORES a uno o a varios de los autores que sí he incluido, y su inferioridad puede computarse sobre una base particular.

TENGAN PACIENCIA. Ni siquiera ahora insisto en que deban aprender ustedes una gran cantidad de lenguas extranjeras. Incluso les diré a su debido tiempo qué podrían hacer si tan sólo saben leer en inglés.

Por decirlo de otro modo: después de todos estos años trato de confeccionar una lista de libros que todavía releo, libros que conservo sobre mi escritorio y que consulto con cierta frecuencia.

Capítulo quinto

1

La gran ruptura que se da a lo largo de la historia literaria de Europa es el salto de las lenguas flexivas a las lenguas no flexivas. Y las personas que no han logrado captar esta diferencia han escrito gran cantidad de disparates críticos.

El griego y el latín son lenguas flexivas; esto es, los sustantivos, los adjetivos y los verbos tienen aditamentos que son como terminaciones móviles, o desinencias, y son estas declinaciones las que nos indican si un nombre es sujeto o predicado; indican qué actúa y qué es el objeto de la acción, sea directa o indirectamente, y qué está en las inmediaciones, en una relación más o menos causal, etcétera.

La mayor parte de estas desinencias se perdieron a lo largo de la evolución de las lenguas europeas contemporáneas. El alemán, que es la menos desarrollada, es la que retiene más inflexiones.

La mejor manera de utilizar una lengua en la que estos aditamentos y signos se adhieren a cada palabra NO es la mejor manera de emplear una lengua que ha de obedecer un orden determinado si aspira a una mínima claridad.

En inglés es muy distinto decir que «un hombre ve un perro» y «un perro ve un hombre».

En latín, tanto *canis* como *canem*, *homo* y *hominem*, pueden ir en primer lugar sin que la frase resulte ambigua en modo alguno.

Cuando Milton escribe

«*Him who disobeys me disobeys*»
[«Quien desobedece, me desobedece»]

está violentando lisa y llanamente su lengua materna. Lo que quiso decir es

«*Who disobeys him, disobeys me*»
[«El que a él desobedece, me desobedece»].

Es perfectamente fácil comprender POR QUÉ lo hizo, si bien sus razones demuestran que Shakespeare y varias docenas de poetas más eran mejores poetas que él. Milton lo hizo porque su lengua era uña y carne con el latín. Había estudiado el inglés no como una lengua viva, sino como algo supeditado a diversas teorías.

«*Who disobeys him, disobeys me*»

no configura un buen verso. Mejora el sonido si empeora la lengua. Cuando la escritura es magistral, NO hay que dar excusas, y tampoco hay que ir en busca de una razón que justifique la falta.

2

Mi lista de poemas pertenecientes al Medievo tal vez sea más difícil de justificar.

Una vez conseguí que un hombre tradujese *The Seafarer*¹ al chino. La traducción encajó de manera casi directa en el verso chino, con dos ideogramas cerrados en cada medio verso.

Aparte de *El navegante*, no conozco otros poemas europeos de esa misma época que se puedan comparar con «La

¹ *The Seafarer*, o «El navegante», es uno de los textos poéticos más antiguos de la literatura anglosajona. Data del siglo X. Pound hizo una traducción del mismo al inglés moderno que incluyó en su libro *Ripostes* (1913). (N. del T.)

carta del destierro» de Li Po, y que por añadidura pongan a Occidente a la par de Oriente.

Hay en anglosajón pasajes tan buenos como los de *El navegante*, pero no he encontrado ningún poema entero que tenga el mismo valor. *El Cid*, en español, es una narración clara; las sagas de *Grettir* y *Burnt Nial* demuestran que la capacidad de narración no se había extinguido.

Dudo mucho que un escritor contemporáneo pueda aprender en estas sagas algo sobre el arte de escribir que no se aprenda mejor en Flaubert, si bien el salto de Skarpheddin y su deslizamiento sobre el hielo, así como el encuentro de Grettir, o quien fuera, con el oso, no se borran con facilidad de nuestra memoria. No podemos creer que sean ficción. Algún islandés acorralado en una cornisa de hielo debe de haberse salvado rebanando la zarpa de un oso y obligando así al animal a perder el equilibrio. En cierto modo, esto es *fanopoeia*, es decir, la proyección de una imagen en la retina de la mente.

El defecto en que incurrió la propaganda del imaginismo en sus inicios no fue debido a una teoría errónea, sino a una teoría incompleta. Los partidarios de diluir sus premisas optaron por el sentido más fácil, el más aprovechable, y pensaron de manera exclusiva en la imagen ESTACIONARIA. Si no se logra pensar en el imaginismo o la *fanopoeia* como algo capaz de abarcar la imagen en movimiento, habrá que trazar una división de todo punto innecesaria entre la imagen fija y la praxis o acción.

He optado por utilizar el término *fanopoeia* para alejarme de las connotaciones particulares e irrelevantes que se asocian a un grupo determinado de jóvenes que escribían en torno a 1912.

3

Sobre todo debido a la *melopoeia* debemos investigar la *poesía de los trovadores*.

Casi podría afirmarse que toda la cultura de esta época, o en todo caso la gran masa de la cultura puramente literaria de la época que va del año 1050 a 1250 o 1300, estaba concentrada en torno a un único problema estético que, como dije antes, «abarca la totalidad del arte».

Esa «totalidad del arte» consistía en amalgamar unas seis estrofas poéticas de manera que las palabras y la melodía se soldasen unas a la otra sin dejar rastro y sin fisuras.

El mejor artífice, como llamó Dante a Arnaut Daniel, logró que las aves cantaran EN SUS PALABRAS. No quiero decir con esto que meramente hiciera referencia al canto de las aves en la *canzone* que comienza diciendo

«L'aura amara
Fals bruoiills brancutz
Clarzir
Quel douts espeissa ab fuoills.
Els letz
becs
Dels auzels ramencz
ten balps e mutz...»

etcétera.¹

Hecho esto en una estrofa, los mantiene cantando y repitiendo la melodía, y para ello encuentra rimas para un total de diecisiete sonidos que guardan un mismo orden.

Hecho esto, construyó otra estrofa perfecta, en la que el canto del pájaro interrumpe el verso.

Cadahus
En son us

Mas pel us
Estauc clus.

¹ El poema se conoce con el título de *Aura amara*, y podría traducirse así: «Aurora amarga / blanquea los bosques, / carcome el corazón / del follaje espeso. / Los / picos / de los pájaros / enmudecen.» Pound, como es su costumbre, no da la traducción al inglés. (N. del T.)

Y esto lo vuelve a hacer en seis estrofas CON palabras que tienen perfecto sentido.

La música de estas canciones se ha perdido, pero la tradición revivió más de tres siglos después.

Clement Janequin escribió un estribillo con sonidos para los cantantes de las diversas partes de dicho estribillo. Dichos sonidos carecerían de valor literario o poético si se desgajaran de la música, aunque cuando Francesco da Milano hizo una reducción de los mismos y un arreglo para el laúd, el canto de los pájaros seguía dejándose notar en la música. Y cuando Münch los transcribió para su ejecución con instrumentos modernos, los pájaros seguían estando allí. Y todavía ESTÁN en la partitura del violín.

Por esa razón el monumento sobrevive al bronce.

En contraposición a este modo artesanal, sitúo con una intención bastante concreta la síncopa o el contrapunto de la *Muerte de Adonis* greco-siria junto al ritmo de jazz cruzado, por así decir, de Bión.

Un ejemplo de cómo la vida de una obra de arte es algo que no se deja encerrar bajo los clavos de la tapadera de un ataúd: los Kennedy-Fraser encontraron en algún lugar de las Hébridas Exteriores una música que encaja con el Beowulf,¹ o que al menos se ajusta a una parte del Beowulf. Se trata del «Aillte». La oí en concierto y me devané los sesos para averiguar en dónde encajaba. No serviría en el caso de *El navegante*. Dos versos se amoldaban un tanto al Beowulf, pero el resto no se prestaba a esa soldadura. Pasé por alto un verso del Beowulf y seguí adelante. Los Kennedy-Fraser habían omitido en su transcripción una línea de la melodía, pues no les pareció que encerrase un interés musical propio.

El problema capital de las estrofas precedentes, o al menos una dimensión clave del arte que representan, se

¹ *Beowulf* es un poema épico anglo-sajón que consta de unos tres mil versos y data del siglo VIII. (N. del T.)

podrá entender con toda facilidad tanto si se conoce la lengua provenzal como si no.

¿Qué se puede decir de la calidad de Ventadour¹ en sus mejores momentos, o de Sordello,² en los que no existe más que la perfección del movimiento, nada que sobresalga en el pensamiento o en el esquema de la rima? Sin embargo, tal vez sea preciso tener un amplio conocimiento del provenzal antes de percibir la diferencia que hay entre esta obra y otras semejantes.

No obstante, si hemos de conocer las dimensiones de la melodía poética inglesa de unos cuantos siglos más tarde, hay que encontrar las medidas o los patrones en Provenza. Los «Minnesingers» alemanes eran contemporáneos de los trovadores provenzales, y se puede comparar la finura del sur y de la lengua romanizada con el pigmento más espeso de Heinrich von Morungen o Von der Vogelweide³.

Sostienen los alemanes que la poesía germánica se ha desarrollado desde la Edad Media. Yo soy de la opinión de que Goethe y Stefan George, en sus mejores momentos líricos, no llegan a hacer nada que no estuviera ya hecho de igual manera o incluso mejor. Hoy en día, los mejores versos de Burchardt son sus traducciones de la *Vita Nuova* de Dante.

Durante siete siglos se ha embutido en la versificación alemana, por cierto que no muy diestra, una gran cantidad de asuntos que no tienen mayor interés en la actualidad. No creo que exista ninguna razón para que un escritor extranjero se dedique a estudiarla.

En cambio, creo que hay toda suerte de razones para estudiar la poesía provenzal (aunque sólo sea una breve

¹ Bernard de Ventadour, trovador provenzal de la segunda mitad del siglo XII, maestro del «trovar suave», «leve», «ligero». (N. del T.)

² Trovador provenzal del siglo XIII. (N. del T.)

³ Heinrich von Morungen (muerto en 1222) y Walter von der Vogelweide (1170-1230) eran trovadores alemanes pertenecientes al movimiento llamado «Minnesang». (N. del T.)

muestra, digamos que entre treinta y cincuenta poemas) en los textos de Guillaume de Poitiers, Bertrand de Born y Sordello.¹ Guido Cavalcanti y Dante en Italia, Villon y Chaucer respectivamente en Francia e Inglaterra, tienen sus raíces en Provenza, tanto su arte como su maestría y buena parte de su pensamiento.

La civilización europea, o «cultura», por emplear una palabra abominable, tal vez pueda comprenderse mejor si se piensa en un tronco medieval al que le han caído encima sucesivas oleadas de clasicismo. Ésta no es toda la historia, por supuesto, pero para comprenderla vale la pena pensar en esa serie de percepciones, así como en algo que ha existido o que ha subsistido intacto y sin fracturas desde la antigüedad.

Este libro no puede dar cuenta de toda la historia. Consideramos específicamente el desarrollo del lenguaje como un medio de registro.

Los griegos y los romanos utilizaban un conjunto de artificios, un conjunto determinado de técnicas. Los provenzales dieron desarrollo a otro conjunto distinto no respecto a la *fanopoeia*, sino respecto a la *melopoeia*, DESPUÉS DE obrarse un cambio en el sistema lingüístico (el cambio que va de las lenguas flexivas a las lenguas progresivamente más alejadas de toda declinación).

La versificación cuantitativa de los antiguos fue sustituida por la versificación silábica, tal como se dice en los textos escolares. Sería preferible decir que las teorías aplicadas por los gramáticos a la versificación latina, en tanto descendiente de la versificación griega, se dejaron a un lado, y que la adecuación del *motz el son*, las palabras a la melodía, sustituyó a la presunta regularidad del espondeo, el dáctilo, etcétera.

¹ Guillaume de Poitiers es el poeta provenzal más antiguo del que se tiene conocimiento (1071-1127), e inaugura la línea del realismo en la poesía trovadoresca. Bertrand de Born (1140-1210, aprox.), es famoso por sus cantares de gesta. (N. del T.)

La cuestión de la duración relativa de las sílabas nunca ha sido descuidada por parte de los hombres dotados de un oído sensible.

Yo en concreto deseo que nos ahorremos estos detalles técnicos. El modo de aprender la música del verso no es otro que escucharla.

Después, el estudiante podrá comprarse un metrónomo, o estudiar solfeo si lo desea, para perfeccionar su sentido de la duración relativa y del tono de los sonidos. Este manual se centra sobre todo en el lenguaje.

En cuanto a la diferencia específica que hay entre Provenza e Italia, o en cuanto al «progreso» que va de Arnaut Daniel a Sordello, a Cavalcanti y a Dante, el lector que no pueda y no quiera leer italiano puede tener en cuenta, si lo desea, mis críticas descriptivas.

Sin conocer a Dante, Guido Cavalcanti y Villon, nadie puede juzgar los altísimos índices de calidad que se alcanzan en determinados tipos de literatura.

Sin ese MÍNIMO de poesía escrita en otras lenguas, es sencillamente imposible saber «de dónde viene la poesía inglesa».

Capítulo sexto

Para los que tan sólo pueden leer inglés, he hecho todo lo que he podido.

He traducido el *Ta Hio*¹ para que aprendan por dónde hay que empezar a PENSAR. He traducido también *El navegante*, para que puedan comprender dónde arranca más o menos la poesía inglesa.

No sé cómo podrán formarse una idea del griego, porque en inglés no existen traducciones satisfactorias.

Una versión latina, aunque sea palabra por palabra, les servirá de ayuda. Si leen francés pueden conocer el ARGUMENTO de la *Ilíada* o el principio de la *Odisea* en Salel y Jamyn; mejor dicho, podrían conocerlos si sus libros no estuvieran agotados y descatalogados. (No conozco ediciones más recientes que la de 1590). Chapman es otro asunto.² Véanse mis notas sobre los traductores isabelinos.³

Pueden hacerse con Ovidio, o con los relatos de Ovidio, mejor dicho, en las *Metamorphoses* de Golding, que es el libro más hermoso del idioma inglés (la opinión es mía, y sospecho que también era la de Shakespeare).

Marlowe tradujo los *Amores*.⁴

Y antes de ello, Gavin Douglas había hecho con la *Eneida* algo que yo al menos prefiero a la versión original de Virgilio en latín.⁵

¹ *Ta Hio* o *Ta Hsio*, *Gran Saber*, es uno de los textos básicos del pensamiento de Confucio. La versión definitiva de Pound (*Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot*) la publicó Peter Owen en Londres, 1952. Pound también tradujo las *Analectas* (1951) y las *Odas confucianas* (1955). (N. del T.)

² George Chapman (1559-1634), traductor de Homero, fue coetáneo de Shakespeare. (N. del T.)

³ *Notes on Elizabethan Classics*. Igual que en otro ensayo anterior, «*Early Translators of Homer*», fue recopilado en *Literary Essays*. (N. del T.)

⁴ Christopher Marlowe (1564-1593), conocido poeta y dramaturgo, también coetáneo de Shakespeare. (N. del T.)

⁵ Gavin Douglas (1470-1522), primer traductor inglés de la *Eneida*. (N. del T.)

De Chaucer se puede aprender en primer lugar todo lo que llegó al inglés antiguo y que hoy sin embargo podemos leer sin diccionario, aunque es preciso hacer la advertencia de que se necesita un glosario; en segundo lugar, se puede detectar la calidad o ingrediente específicamente INGLESES. Los diálogos de Landor¹ sobre Chaucer, Petrarca y Boccaccio son sin duda la mejor crítica de Chaucer que tenemos hasta la fecha.

Existen antologías de poesía inglesa antigua. Sigwick ha compilado la mejor de las que recuerdo a medias.

Después de Chaucer aparecen Gavin Douglas, Golding y Marlowe con sus «traducciones».

Luego viene Shakespeare, pero dividido en dos partes. Por un lado los sonetos, donde creo que pone en práctica sus conocimientos artísticos. Las canciones en las que aprende, creo yo, pertenecen a los cancioneros italianos en los que las LETRAS se imprimían junto con la MÚSICA.

Por otro lado están las obras teatrales, sobre todo las piezas históricas, que configuran el auténtico EPOS inglés, diferenciado de la épica bastarda y de imitación, el artificio falsificado.

Iría especialmente contracorriente del método ideográfico hacer en este punto una serie de afirmaciones generales relativas al lenguaje de la catácreis propio de los poetas isabelinos.

El modo idóneo para estudiar el lenguaje de Shakespeare consiste en estudiarlo junto a algo diferente y de la misma extensión.

El antagonista más indicado es Dante, que es de igual extensión y sin embargo DIFERENTE. Estudiar a Shakespeare

¹ Walter Savage Landor (1775-1864), poeta inglés muy posterior a los mencionados anteriormente. Pound se refiere a *Imaginary Conversations*, escritas en prosa. (N. del T.)

are sencillamente en comparación con la DECADENCIA de ese mismo uso idiomático no nos aportará la menor ventaja.

Aparte está la canción shakespeariana. Se trata de un lenguaje hecho para ser HABLADO, tal vez declamado o farfullado.

Felix Schelling ha desarrollado o ha citado en todo caso la teoría de que Shakespeare deseaba ser poeta, pero que cuando comprobó que no podría vivir con ese oficio decidió escribir obras para su representación escénica, y que la forma teatral tampoco le gustaba demasiado.

Si el alumno no puede comparar a Shakespeare con Dante, es posible que la siguiente alternativa sea comparar su lenguaje con las manifestaciones en prosa de Voltaire, Stendhal, Flaubert o el propio Fielding... caso de que no pueda leer francés.

No es posible juzgar ninguna acción química comparándola con más de lo mismo. Para comprenderla hay que conocer sus límites, es decir, tanto lo que es como lo que no es, qué sustancias son más duras o más blandas, más elásticas, más compactas.

No pueden medirse meramente por sí mismas, diluidas en una sustancia neutra.

PARA QUEBRAR LA MONOTONÍA ya he sugerido a los grandes traductores... digamos que para una antología de los poemas que no me producen ganas de irme a dormir.

Hay algunos pasajes de Marlowe. Donne ha escrito el único poema en inglés («El éxtasis») que se puede comparar con justicia con el «Donna mi Prega» de Cavalcanti, y eso que los dos no son en modo alguno parecidos. Sus problemas son de todo punto diferentes.

La gran época de la lírica duró mientras Campion compuso sus propias piezas musicales, mientras Lawes puso

música a los versos de Waller y mientras la práctica totalidad de los versos, si no se cantaba de veras o no se musicaba, al menos se escribía con la intención de ser musicada.¹

La música se pudre cuando se aleja en demasía de la danza. La poesía se atrofia cuando se aleja en demasía de la música.

Hay tres clases de melopoeia, a saber, verso hecho para ser cantado, verso hecho para ser salmodiado o entonado, verso hecho para ser recitado.

Cuanto más viejo se hace uno, más tiende a creer en la primera.

Se lee la prosa por el tema que trata.

Echemos un vistazo a la «anatomía» de Burton, que es una curiosidad o ejemplo de NO VERSO dotado de las cualidades de la poesía, aunque no se le pueda confundir con ella.²

La prosa inglesa vive en el Montaigne de Florio, en el Rabelais de Urquhart;³

en Fielding; en Jane Austen; en los novelistas a los que lee todo el mundo; en Kipling, en Henry James. Los prefacios de James dicen a las claras qué significa «escribir una novela».

¹ Thomas Campion (1567-1619), poeta y compositor, autor de cuatro libros de arias. Henry Lawes (1596-1662), músico y compositor. Edmund Waller (1606-1687), poeta y autor de una célebre canción titulada «Go, lovely rose», que Pound parafraseó en su largo poema titulado *Hugh Selwyn Mauberley*. (N. del T.)

² Robert Burton (1577-1640) fue uno de los prosistas más notables del siglo XVII inglés, y autor de la *Anatomía de la melancolía*. (N. del T.)

³ Pound se refiere a dos grandes traductores ingleses, John Florio (1553?-1625), traductor de Montaigne en la época isabelina, y Thomas Urquhart (1611?-1660?), traductor de Rabelais. (N. del T.)

Capítulo séptimo

No importa qué pata de la mesa es la que hagamos primero, siempre y cuando la mesa tenga cuatro patas y se sostenga con solidez cuando la hayamos terminado.

La poesía mediocre es, a la larga, igual en todos los países. La decadencia del petrarquismo en Italia y la «poesía de polvos de arroz» en China tienen un nivel muy semejante de debilidad, a pesar de la diferencia lingüística.

Capítulo octavo

Volvamos al punto de partida.

El lenguaje es un medio de comunicación. Para cargar el lenguaje de significado hasta el grado máximo disponemos de tres medios principales que ya hemos enumerado:

I proyectar el objeto (fijo o en movimiento) sobre la imaginación visual;

II inducir un correlato emocional por medio del sonido y del ritmo de lo dicho;

III inducir ambos efectos mediante la estimulación de asociaciones (intelectuales o emocionales) que hayan permanecido en la conciencia del receptor relacionadas con las palabras reales o con los grupos de palabras empleados.

(fanopoeia, melopoeia, logopoeia)

La incompetencia se demuestra en el uso de demasiadas palabras.

La primera y más sencilla prueba que hará el lector para evaluar a un autor será buscar aquellas palabras que no funcionen, que nada aporten al significado O que le distraigan del factor MÁS importante del significado para arrastrarlo hacia factores de menor importancia.

Una definición de belleza: adecuación al propósito que se persigue.

Tanto si es una buena definición como si es mala, se comprueba de inmediato que una gran cantidad de crítica

MALA es la que han escrito los hombres que dan por sentado que un autor trata de hacer lo que NO ha tratado de hacer.

Por increíble que pueda parecer ahora, los malos críticos de los tiempos de Keats consideraban que sus escritos eran «oscuros», y eso significa que no lograban entender POR QUÉ escribía Keats.

La mayor parte de las percepciones del ser humano datan de hace mucho tiempo, o bien se pueden extraer de percepciones que los hombres mejor dotados tuvieron mucho tiempo antes de que nacióramos nosotros. La especie descubre y redescubre.

PRUEBAS Y EJERCICIOS DE COMPOSICIÓN

I

1 Que los alumnos intercambien sus composiciones y verifiquen cuántas y cuáles son las palabras inútiles que han empleado, cuántas son las palabras que no transmiten nada nuevo.

2 Cuántas palabras oscurecen el significado.

3 Que verifiquen cuántas palabras están fuera de su lugar habitual y si esta alteración presta de alguna manera al enunciado mayor interés o mayor energía.

4 Si una frase es ambigua o no; si realmente significa más de una cosa o más de lo que el escritor quiso que significara; si se puede leer de modo que signifique algo diferente.

5 Si hay algo que está claro sobre el papel, pero que resulta ambiguo al leerse en voz alta.

II

Se suele decir que Flaubert enseñó a escribir a Maupassant. Cada vez que Maupassant volvía de dar un paseo, Flaubert le pedía que describiera a una persona, a un portero al que ambos iban a encontrarse en su próximo paseo, y que lo hiciera de tal modo que Flaubert reconociera y no confundiera con otro al portero que Maupassant le había descrito.

SEGUNDA SERIE

- 1 Que el alumno escriba la descripción de un árbol.
- 2 Ídem, de un árbol sin mencionar su nombre (cedro, pino, etcétera), pero de manera que el lector no lo confunda con la descripción de otra especie.
- 3 Ídem, de algún objeto presente en el aula.
- 4 Que describa la luz y la sombra sobre el reloj u otro objeto del aula.
- 5 Si se puede realizar esta prueba sin perturbar la paz reinante, el alumno podría intentar la descripción de algún otro alumno. El autor propone que el alumno no pruebe suerte con la descripción del profesor, ya que dicha descripción puede convertirse en un vehículo de sus emociones, y estar por tanto sujeta a reglas compositivas más complicadas de las que por el momento puede asumir la clase.

En todas estas descripciones, lo que se pone a prueba es la precisión y la vivacidad. Cada alumno que reciba la prueba realizada por otro será la medida que indique el grado de su acierto, pues reconocerá o no el objeto o la persona descritos.

En una edición que data del año mil quinientos y pico, Rodolfo Agrícola dice que uno escribe *ut doceat, ut moveat, ut delectet*: para enseñar, conmover o deleitar.

Muchas malas críticas son obra de hombres que no entienden cuál de los tres motivos subyace a una determinada composición.

Los procedimientos inversos, no considerados por los píos profesores de la antigüedad, no serían otros que oscurecer, desconcertar o equivocar, o aburrir.

El lector u oyente goza de entera libertad para permanecer pasivo y someterse a estas operaciones si así lo desea.

OTRAS PRUEBAS

Que el alumno examine ahora una determinada muestra de escritura, como puede ser el editorial del periódico del día, para tratar de descubrir si su autor trata de ocultar algo, de ver si «encubre su significado», si teme acaso decir lo que piensa, si trata de dar la impresión de que piensa cuando en realidad no piensa en absoluto.

Escritura métrica.

- 1 Que el alumno trate de escribir en la métrica de cualquier poema que le guste.
- 2 Que ponga letra a una melodía conocida.
- 3 Que trate de escribir la letra de esa misma melodía de tal modo que las palabras no se distorsionen cuando uno la oiga cantar.
- 4 Que el alumno escriba un poema en la forma estrófica que le guste.
- 5 Que trate de parodiar un poema que le haya resultado ridículo, ya sea por la falsedad del enunciado, por la falsedad que va en el ánimo del escritor, por la pretensión del tipo que sea o por cualquier otra razón que despierte su sentido de la risa o de la ironía.

Al alumno que haya de juzgar y medir se le pedirá que identifique al autor parodiado, y que precise si la parodia se centra en el parodiado o en el que parodia, y si la parodia denuncia un defecto real o si meramente aprovecha el mecanismo propio de un autor para denunciar un mensaje más trivial.

Nota: Jamás se ha perjudicado a un buen poema por medio de este proceso. Las *Rubaiyats* de Jaiyyam en traducción de Fitzgerald han sobrevivido a cientos de parodias que ni siquiera son, en verdad, parodias de Jaiyyam ni de Fitzgerald, sino meros poemas escritos con esa forma estrófica.

Nota: Existe una tradición según la cual en Provenza se consideraba plagio adoptar la forma métrica de un autor, tal como hoy en día se considera plagio adoptar su temática o su argumento.

Los poemas escritos con franqueza de acuerdo con la forma estrófica o la melodía de otro se llamaban «sirventes», y por norma general eran de tono satírico.

OTRAS PRUEBAS

1 Que los alumnos, al intercambiar sus textos, juzguen si el texto que tienen delante de veras les dice algo.

2 Que juzguen si les dice algo o si «les hace ver algo» que no hubieran visto antes, sobre todo en lo tocante a ciertas escenas u objetos familiares.

3 Variante: Precisar si el autor realmente debía SABER algo acerca de su materia o su escena antes de poder escribir la página que se somete a su consideración.

La cuestión de que una palabra o una frase sean «inútiles» no es tan sólo un problema numérico.

En sus críticas de los dramaturgos franceses, Anatole France señaló que, sobre el escenario, las palabras deben dar tiempo a la acción, deben dar tiempo a que el público se entere de lo que está sucediendo.

Incluso en la página impresa ha de darse una pausa análoga.

Al escribir en latín, Tácito puede emplear ciertas formas de condensación, que no por fuerza se traducen ventajosamente al inglés.

Muchas veces, el lector juzgará desfavorablemente a un autor condensado si trata de leerlo demasiado deprisa.

El secreto de los autores populares consiste en no poner jamás sobre la página impresa más de lo que puede tragar el lector común sin el menor esfuerzo de su atención, por lo general tan laxa.

Se dice que Anatole France dedicó muchísimo tiempo a buscar *la menor variante posible* que pudiera convertir las fra-

ses más sobadas y más corrientes del periodismo en enunciados cuando menos distinguidos.

A veces, esa clase de indagación se denomina «clasicismo».

Ése es el mayor alejamiento posible de la línea habitual del estilista inglés en su natural tendencia o aspiración a lograr un estilo distinto de todos los demás.

BASE

Es de todo punto inútil, o poco menos, que mi editor me proponga que adjudique aquí un lugar especialmente relevante a la literatura inglesa. Al menos, es inútil en el caso de que yo quiera jugar limpio con el estudiante. No es posible aprender a escribir leyendo inglés.

Si a uno le impresionan los primeros poetas, podrá obtener un «traje de época». Chaucer es incomprensible sin un glosario. Los isabelinos son fáciles de reconocer por su joyería antigua.

Chaucer no HIZO su arte. Esto nada resta a su gloria de gran escritor y de escritor sumamente humano. Tomó su arte de los franceses. Escribió acerca del astrolabio. Dante escribió *La lengua común*, un tratado sobre el lenguaje y la versificación.

El lenguaje de los isabelinos es de carácter ornamental. La época de Shakespeare fue la GRAN ÉPOCA por excelencia, pues fue la época en que el lenguaje no estaba mutilado y reseca, la época en que el espectador gozaba con LAS PALABRAS; probablemente, disfrutaba tanto con una expresión como «*multitudinous seas incarnadine*» [«teñir de encarnado los mares multitudinosos»] como disfrutaban los lectores del Libro Amarillo con un epigrama retorcido.

No se trataba de mero interés de clase; en la España de aquella misma época, el crítico teatral más eficaz era un zapatero remendón. Sin embargo, el lenguaje era un discurso artificioso. Aquella era la época de Euphues en Inglaterra y de Góngora en España.

¿Por qué sucedió tal cosa?

Por el culto del latín. Después de la delgadez, de la «transparencia» de los autores medievales, el mundo lector volvió a emborracharse de antigüedad, de Grecia y de Roma; los más cultos escribían en latín; todos los escritores desea-

ban demostrar que tenían más conocimientos de latín que cualquier otro; existen montones de poemas de la época escritos en latín; los italianos adoptaron el estilo y ampliaron el vocabulario; los españoles y los ingleses imitaron a los italianos; Camoens intentó hacer lo propio en Portugal. Aquello fue una carrera del oro en pos del vocabulario más amplio. Sospecho incluso que Marlowe empezó a parodiarse a sí mismo en *Hero y Leandro*. Lo había principiado, sin embargo, con serias intenciones.

Admito que esta sospecha puede ser un error.

En Francia e Inglaterra, la siguiente fase consistió en exprimir la retórica de la catácrexis hasta convertirla en una camisa de fuerza.

No quiero decir con esto que el lector pueda permitirse el lujo de ignorar las mejores obras de uno y otro periodo histórico. Podrá buscar el discurso auténtico en Shakespeare y encontrarlo en abundancia SI y sólo si sabe qué es lo que ha de buscar.

La llamada literatura en prosa de diversos siglos se ocupa de la «estructura de la frase», o, al menos, ésa es la razón de que los profesores la recomendaran.

Si el alumno solamente puede leer inglés, es aconsejable que empiece por Fielding. He ahí un sólido fundamento. Su lenguaje no está constreñido ni tampoco lastrado por las florituras.

Dicho esto, supongo que hay que recomendar también a la señorita Jane Austen. Y así termina prácticamente la lista, es decir:

La lista de textos aconsejables para leer una hora antes de comenzar a escribir, bien distinta de la lista de libros que un lector que no aspire a escribir puede ojear por puro entretenimiento.

Sin embargo, ¿no existen en inglés libros y poemas bien escritos? Es indudable que sí.

Ahora bien: ¿es posible estimar los mejores poemas de Donne si no es en relación con Cavalcanti?

Yo no lo creo.

Hubo un periodo en el que la calidad de la lírica inglesa, del ensamblaje de palabra y melodía, fue sumamente elevada. Para medir esa altura, resulta de enorme utilidad tener ciertos conocimientos de provenzal.

Si se desea escribir pareados satíricos o «pareados yámicos», es indudable que se puede aprender gran cosa de Pope y de Crabbe.

Wordsworth se libró de muchas florituras y adornos, pero en su literatura hay vastos tramos de materia inerte. Los artistas son las antenas de las razas. Wordsworth vibra con un número de estímulos realmente limitado, y ni siquiera era plenamente consciente del problema de la escritura.

Es innegable que el problema de la estructura de la frase se discutió a lo largo de varios siglos.

«Un carpintero puede ensamblar las tablas, pero un buen carpintero sabe distinguir la madera madura de la madera verde.»

Las simples cuestiones de la construcción y del ensamblaje de las cláusulas, del análisis y la gramática, no son suficientes. Semejante estudio concluyó con un juego de oratoria que hoy se parodia en las novelas de detectives cuando se nos da el resumen de la opinión más avisada.

Después de estos ejercicios estructurales, el principal desarrollo tuvo lugar en Francia con Stendhal y Flaubert.

Fue un intento de mostrar las cosas como son, de encontrar la palabra correspondiente a cada cosa, el enunciado que retrata y que presenta, en vez de hacer un comentario, por brillante que pueda ser, o un epigrama.

El arquetipo es Flaubert. Los hermanos Goncourt codificaron y alabaron la praxis de Flaubert, y teorizaron sobre dicha praxis. Flaubert nunca dejó de experimentar. Antes de haber terminado, llamó a su *Salambo* «*cette vieille toquade*», esto es, una vieja charada con disfraces de fantasía. Laforgue parodió esta frase de Flaubert en un sublime divertimento, un juego —en el mejor sentido del término— de imágenes y palabras.

Maupassant dio al sistema una altísima velocidad, lo aceleró, lo iluminó. Todos los autores de relatos, como Kipling, etcétera, han aprendido de Maupassant y están en deuda con él.

Si el lector busca lo diluido, si NO se contenta con ir a las fuentes, no cabe duda de que puede encontrar una legítima competencia en los relatos que se publican en las revistas corrientes. Por ejemplo, el *Criterion* ha publicado un relato en el que se pueden detectar las huellas de Hemingway, sin que uno ni siquiera se percate, a primera vista, de que son de Hemingway.

LA PRIMERA FRASE de la escritura de quien sea siempre nos lo muestra haciendo algo «semejante» a otro algo que haya oído o leído.

La inmensa mayoría de los escritores jamás pasa de esta fase.

En Londres —y no hace mucho, en 1914—, la mayoría de los poetastros todavía miraban con malos ojos la idea de que la poesía fuera un arte: pensaban que había que hacer poesía sin ningún análisis, y seguían esperando que «surciera» espontáneamente.

Es precisamente aquí donde comienza ese juego tan habitual que consiste en hacer sofismas sobre las medias verdades. Es probable que la mejor obra surja espontáneamente, pero lo hace DESPUÉS de que el empleo del medio ele-

gido se haya convertido en una «segunda piel»: el escritor ya no necesita pensar en CADA DETALLE, tal como Tilden tampoco necesita pensar en la posición de cada uno de sus músculos cuando golpea la bola con su raqueta. La fuerza, el impulso, el sesgo que dé a cada golpe se siguen de la intención principal, sin perjuicio ninguno para la unidad del acto.

El alumno que haya estudiado la geometría y la física o la química sabe que en una se empieza por formas simples, y en la otra por sustancias simples.

El método análogo en la literatura consiste en tomar el autor, el poema o el relato en el que existe una calidad determinada en su forma más pura o en su grado más alto.

La invención clave, el primer caso, la primera ilustración que sea útil.

En la contabilidad mercantil de hoy en día se utiliza el sistema «de hojas sueltas» para que la parte activa de la empresa esté separada de sus archivos. Eso no significa que las cuentas de los nuevos clientes estén separadas de las cuentas de los clientes antiguos, sino que la empresa que existe y los negocios que tiene en marcha no se ven lastrados por las cuentas de aquellos negocios que han dejado de realizarse.

No es posible separar los libros escritos en 1934 de los libros escritos en 1920, en 1932 o en 1832; al menos, parece poco probable que se extraiga una gran ventaja de una categoría meramente cronológica, aun cuando la relación cronológica pueda tener su importancia. Si es cierto que el *post hoc* no es equivalente al *propter hoc*, la composición de los libros escritos en 1830 no puede ser debida a la de los libros escritos en 1933, aunque el valor de las obras antiguas sí está constantemente afectado por el valor de las nuevas.

Esto es cierto no sólo en el caso de las obras singulares, sino también en el de categorías enteras. Los dibujos y *collages* de Max Ernst dan al traste con buena parte de las novelas psicológicas. El cine invalida una gran cantidad de narraciones de segunda fila, y no es menor el teatro que descarta.

La forma fílmica podría ser perfectamente una forma mejor (intelectualmente) que la forma teatral.

Una película puede hacer mejor uso del 60 por ciento de todos los materiales narrativos y dramáticos. En cada caso habrá que decidir según sean sus méritos.

En todos los casos, una de las pruebas será sencillamente ésta: ¿podría haber tenido más eficacia este material en el caso de haber empleado otro medio?

Este enunciado no es más que una ampliación del manifiesto vorticista de 1914.

Un distinguido novelista se quejaba por no haber encontrado en *How to Read (Cómo leer)* indicaciones precisas sobre las formas mayores.

A modo de excusa: es una pérdida de tiempo oír hablar a las personas de aquellas cosas que no han comprendido en grado suficiente para realizarlas.

Se puede estudiar una *parte* del arte de la construcción de la novela en las propias novelas de Trollope.

Se puede aprender algo sobre la actitud de un gran escritor hacia el arte de la novela en los prefacios de Henry James a las suyas.

De haber escrito yo una docena de buenas novelas, podría jactarme de añadir algo.

El prefacio de los Goncourt a *Germinie Lacerteux* presenta el enunciado más sucinto que existe sobre la concepción de los realistas del siglo XIX. Es la declaración de los derechos humanos al tratar de registrar «L'histoire morale contemporaine», la historia de la disposición moral contemporánea, la historia de la estima de los valores en el comportamiento contemporáneo.

En una obra meramente introductoria, como es ésta, no seré yo quien pida a los alumnos que decidan qué teorías son las correctas, sino en qué medida han sido eficaces los distintos escritores cuando se trataba de expresar sus pensamientos.

LIBERTAD

Una de las libertades del libro de texto o manual (en tanto forma literaria) es que permite el uso de estribillos, repeticiones.

Pero, profesor: ¿acaso no debemos leer a... Wordsworth?

Sí, hijos míos: pueden y deben leer ustedes todo lo que deseen, pero en vez de hacer que yo, o quien sea, les indique qué es lo que hay en la página, deberían averiguarlo por sí mismos.

¿Emplea el señor Wordsworth, al menos algunas veces, palabras que no expresan nada en particular?

El señor Swinburne tiene la fama, o la infamia, de haber utilizado una amplísima gama de palabras que no expresan otra cosa que «color» o «esplendor». Se ha dicho que empleaba los mismos adjetivos para describir una mujer y una puesta de sol.

EJERCICIOS

Sería un buen ejercicio tomar párrafos en paralelo de estos dos poetas, tan famoso el primero y tan vilipendiado el segundo, al menos ahora, para averiguar cuántas palabras inútiles emplea cada uno, cuántas palabras que no aportan nada, cuántas que no aportan nada concreto.

Se podría llevar a cabo un ejercicio similar entre Swinburne y Milton.

SIGLO XIX

A medida que nos acercamos a nuestra época, invitaré al estudiante que sepa leer en francés a que verifique mi sospecha de que la técnica de una novela de juventud de Gautier, *Albertus*, es tan buena o mejor que los mejores versos ingleses de la década de 1890. El inglés de ese periodo añade muy poco a la suma del saber que tenemos sobre la práctica poética.

A fin de entender lo que se inventó después de 1830 recomiendo:

Théophile Gautier, *Emaux et Camées*. Y también Corbière, Rimbaud, Laforgue.

Se trata de ver cómo puede escribir un hombre un solo verso o una breve estrofa.

En Inglaterra, Robert Browning renovó la forma del monólogo, monólogo dramático o «*persona*», cuyo origen se remonta a la antigüedad de las *Heroidas* de Ovidio, que son cartas imaginarias escritas en verso, y a Teócrito. De ahí que perdiera ese sabor a antigüedad.

ESTUDIO

Los poemas narrativos brevísimos, en francés, de los autores listados de este periodo.

Gautier, Corbière, Rimbaud, Laforgue.

Personajes presentados: Browning.

¿Cuántas cosas de Walt Whitman están bien escritas?

Si estuviéramos compilando una antología de poesía inglesa, ¿podríamos encontrar mejores poetas que los siguientes?

Chaucer.

Gavin Douglas, los 12 «*Bukes*» o Libros de la Eneida.

Golding, las *Metamorfosis* de Ovidio traducidas.

Marlowe, los *Amores* o algunos pasajes de sus obras teatrales.

Shakespeare, las piezas históricas y líricas, obras maestras de la técnica.

Donne: *El éxtasis*

Autores de canciones: Herrick, Campion, Waller, Dorset, Rochester.

Escritores de pareados narrativos: Pope, Crabbe.

Elíjanse las doce mejores baladas.

Elíjanse las veinticinco mejores poesías líricas escritas entre 1500 y 1700 en cualquiera de las antologías disponibles.

Trátase de encontrar un poema de Byron o de Poe que no carezca de serios defectos.

Trátase de averiguar por qué las *Rubaiyats* de Fitzgerald han llegado a contar con tantas ediciones tras haber pasado largos años inadvertidas, hasta que Rosetti descubrió unos cuantos ejemplares olvidados en una librería de lance.

¿Añadió la década de 1890 algo a la poesía inglesa, o se limitaron aquellos autores a desbistar a Swinburne y a tomar determinados préstamos de los simbolistas franceses?

¿Qué hubo en el movimiento celta, aparte de, por así decir, la influencia de la balada irlandesa en el ritmo y la métrica de Yeats?

De aquí en adelante, en ningún caso SE DIRÁ al estudiante que tales o cuales cosas son hechos de un determinado conjunto de poemas o de un poema determinado.

La cuestión que se dirime en este ejercicio no exige una misma respuesta por parte de dos alumnos distintos. Las preguntas no se formulan con el simple objeto de suscitar un sí o un no.

¿Por qué no se lee más a Walter Savage Landor?

¿Escribió poesía tan buena como la de Robert Browning?

¿Cuántos de sus versos son buenos?

¿Ha dado alguna vez Inglaterra un hombre de letras tan completo y de estatura semejante?

Si tratásemos de encontrar un resumen de la conciencia de un siglo determinado, ¿dónde iríamos a buscarlo?

En los periodos más antiguos bien podríamos registrarla en la poesía.

En cuanto a los siglos posteriores al Renacimiento, tal vez podríamos hallarla en la prosa.

De ser así, ¿significaría que la prosa de tales épocas tenía en cierto modo una mayor eficacia que la poesía?

Es probable que todos los alumnos tengan cada uno a sus escritores preferidos.

¿Qué sucedería si uno empezara a escribir inmediatamente después de haber leído a

A

B

o C?

¿Utiliza cada uno de ellos algún dialecto? ¿Sería capaz de «atraparlo» el alumno?

Si uno quisiera decir algo que esos autores no hubieran dicho, o algo de distinta clase, ¿daría su manera de escribir una mayor precisión a nuestro enunciado?

¿Le daría mayor interés?

¿Sabe el alumno por qué le gusta

A

B

o C?

(El alumno podrá llenar los espacios en blanco a discreción.)

¿Distinguimos de algún modo entre los escritores que «nos gustan» y los escritores que «respetamos»?

¿Por qué? ¿Cómo?

PERCEPCIÓN

«Los artistas son las antenas de las razas.»

¿Es posible que nos interesen los escritos de hombres cuyas percepciones generales se encuentran por debajo de la media?

Me temo que ni siquiera aquí podamos contestar con un simple «no».

He aquí una pregunta mucho más delicada:

¿Se puede tener interés por la obra de un hombre que es ciego al 80 por ciento del espectro? ¿Y al 30 por ciento?

Aquí, la respuesta es curiosamente afirmativa, SI y sólo si sus percepciones son superiores a las normales en cualquier parte del espectro, pues podrá ser de inmensa utilidad en tanto escritor...

aunque quizás no tenga demasiado «peso». Es aquí donde hace su aparición el llamado genio enloquecido. El concepto del genio en tanto algo emparentado con la locura ha sido cuidadosamente fomentado por el complejo de inferioridad que tiene el público.

Una cuestión de mayor gravedad requiere una analogía biológica: los artistas son las antenas; un animal que desprecia las advertencias de su propia percepción necesita un inmenso poder de resistencia si está destinado a sobrevivir.

Nuestros sentidos más preciados están protegidos: el ojo está protegido por los huesos de la órbita, etc.

Una nación que desprecie las percepciones de sus artistas entra en decadencia. Al cabo de un tiempo deja de actuar y se limita a sobrevivir.

Es probable que no tenga ninguna utilidad decir esto a las personas que ni siquiera pueden ver sin que se les indique.

Los artistas y los poetas es indudable que se excitan y se «sobrexecitan» por las cosas mucho antes que el público en general.

Antes de decidir si un hombre es un imbécil o un buen artista sería pertinente preguntarnos no sólo si «se excita indebidamente», sino también si «es capaz de ver algo que los demás no vemos».

¿Se debe su curioso comportamiento al hecho de que siente que se acerca un terremoto, a que olisquea un incendio en el bosque que nosotros no podemos sentir ni oler?

Los barómetros y los anemómetros no se pueden emplear como motores.

EL PROFESOR

I El profesor o el conferenciante es un peligro. Muy rara vez reconoce cuál es su naturaleza o su posición. El conferenciante es un hombre que debe hablar durante una hora.

Es posible que Francia alcanzase el liderazgo cultural de toda Europa cuando la duración de cada clase, en el ámbito académico, se redujo a cuarenta minutos.

Yo también he sido conferenciante. El primer problema del conferenciante consiste en disponer de palabras suficientes para hablar durante 40 o 60 minutos. Al profesor se le paga por ese tiempo, y sus resultados son casi imposibles de estimar.

El hombre que realmente sabe de algo puede transmitir con muy pocas palabras lo que es preciso saber. El problema económico del profesor (de violín o de lenguas, o de cual-

quier otra cosa) consiste en estirar lo que ha de decir de manera que se le pague a cambio de más lecciones.

Podemos ser todo lo honestos que queramos, porque el peligro está ahí incluso cuando lo reconocemos. Yo he sentido ese escalofrío incluso en este librito. Por pura buena voluntad, pero también porque es preciso hacer una estimación siquiera sea aproximada, los editores me enviaron un contrato en el que se estipulaba una extensión de unas 40.000 o 50.000 palabras. Puedo alargarme más allá de ese límite, pero de todos modos establece un «factor», un componente de error, una distracción que nos aleja del problema esencial:

¿Cuál es el enunciado más simple de los posibles?

II Ningún profesor ha fracasado jamás por ignorancia.

Esto se sabe por elemental experiencia profesional.

Los profesores fracasan porque no saben «manejar la clase».

La auténtica educación, en definitiva, debe limitarse a los hombres que **INSISTEN** en saber. Todo lo demás es mero pastoreo.

III Nada se *demuestra* por analogía. La analogía sirve para medir las distancias o para tantear a lo tonto. Escrita a modo de tentativa para hallar las pruebas o, en el peor de los casos, elaborada con ese objetivo en mente, la analogía desemboca sobre todo en discusiones que carecen de la menor utilidad. **SIN EMBARGO**, un hombre cuyo ingenio esté repleto de analogías a menudo podrá «pescar» algo erróneo antes incluso de saber por qué.

Aristóteles tenía en mente algo parecido cuando dijo que «el uso apto de la metáfora indica una rápida percepción de las relaciones».

Una docena de analogías aproximadas pueden presentarse en una sola ráfaga a la mente ágil, y serán otras tantas pruebas que *grosso modo* eliminen las materias o estructuras inapropiadas.

Sólo después de una larga experiencia puede la mayoría de los hombres definir una cosa en los términos de su propio *genus*: la pintura en tanto pintura, la escritura en tanto escritura. Es fácil descubrir al mal crítico cuando empieza por hacer comentarios sobre el poeta en vez de comentar el poema.

Desconfío del hombre que empieza por cuarenta y nueve variantes antes de establecer tres o cuatro principios. Puede que sea un personaje sumamente serio, puede que esté en vías de hallar un cuarto o quinto principio que a la larga tenga considerable utilidad y que sea incluso revolucionario, pero tiendo a sospechar que se encuentra atrapado en medio de su problema y que ni siquiera se encuentra en condiciones de proponer una solución.

El profesor inexperto, temeroso de su propia ignorancia, tiene miedo de reconocerlo. Es posible que el valor solamente se obtenga cuando uno sabe hasta qué extremo es la ignorancia prácticamente universal. Los intentos por camuflarla son sencillamente, a la larga, una pérdida de tiempo.

Si el profesor es de ingenio lento, tal vez se sienta atemorizado ante los estudiantes cuyas mentes se mueven con mayor rapidez que la suya, pero haría mejor si aprovecharse a los alumnos que tienen esa disposición vivaz para realizar los trabajos de exploración, para explotar el ojo atento y el oído más sutil, tomándolos como puntos de mira o de audición.

El mejor músico que conozco reconoce que su sentido de la audición precisa es *intermitente*; sin embargo, lo reconoció al modo del «*moi aussi*», después de que yo hubiera hecho mi propia confesión.

Cuando llegamos a considerar en serio cualquier obra de arte, nuestras facultades, recuerdos o percepciones están

demasiado «ensuciadas» para permitir nada que vaya más allá de la mutua curiosidad.

No hay un solo hombre que sepa gran cosa, por ejemplo, de un pasaje comprendido entre los versos 100 y 200 del sexto libro de la Odisea, o que no pueda aprender algo al releerlo CON sus alumnos, sin limitarse a leerlo PARA ellos. Si conoce el «Donna mi Prega» de Guido tan bien como lo conozco yo, y con esto me refiero a un conocimiento microscópico, todavía podrá verlo bajo una nueva luz mediante las referencias cruzadas, mediante alguna relación entre el objeto examinado y reexaminado y mediante otros trabajos de parecida delicadeza, similares o disímiles.

Creo que el profesor ideal debe abordar cualquier obra maestra que presente en su clase *casi* como si nunca la hubiera visto con anterioridad.

GUSTOS

No existe ninguna razón por la cual un mismo hombre deba apreciar por igual el mismo libro a los dieciocho y a los cuarenta y ocho años de edad.

Hay ciertas divisiones y disociaciones que me abstengo de hacer, pues no pienso que a mi edad deba tratar de imponer mi gusto de hombre maduro sobre el lector más joven.

Gracias a Dios hay libros que se disfrutan MÁS antes de cumplir los veinticinco, y libros que uno TODAVÍA puede leer y paladear a los cuarenta y cinco, e incluso tener la esperanza de leer ya con un pie en la sepultura.

Realismo, romanticismo, los hombres tal como son vistos, los hombres tal como son imaginados o «dramatizados», los hombres tal como lisa y llanamente se sabe que NO fueron...

Consideremos una anécdota de Jack Dempsey. Cuando Tunney andaba en boca de todos por ser el boxeador culto y

educado, un periodista se acercó al señor Dempsey y le preguntó por el tema de la literatura. Creo que le habló de *Cas-hel Byron* o de alguna novela en la que aparece el boxeo. Dempsey no se lo aguantó: «Qué va, no tiene nada que ver con eso...»

El periodista observó que Dempsey tenía una novela un tanto rocambolesca sobre un gran duque de Rusia. Sugirió que si Dempsey hubiera sido un gran duque, seguramente habría notado parecidas discrepancias en ese retrato de la vida de la gran nobleza rusa en el pasado.

Dempsey: «Pero yo nunca he sido un gran duque».

Las personas perfectamente sinceras dicen que «no se puede enseñar la literatura», y lo que con eso QUIEREN DECIR es muy probablemente cierto.

Se puede sin embargo, está claro, enseñar a un hombre a distinguir entre un libro de tal tipo y otro libro de tal otro.

Hay ciertas manifestaciones verbales que se pueden emplear como varas de medir, escuadras, voltímetros, o que pueden esgrimirse de modo comparativo; toda familiaridad con ellas capacitará a los hombres, es indudable, a estimar la escritura en general, y las fuerzas, energías y perfecciones o imperfecciones relativas de los libros.

No se amuebla íntegramente una casa con varas de medir y con balanzas.

Los autores y los libros que recomiendo en esta introducción al estudio de las letras deben ser considerados COMO varas de medir y voltímetros.

Los libros que forman parte de la lista son libros para tener en cuenta ANTES de intentar medir y evaluar otros libros. NO son, lo digo de manera sumamente enfática, todos los libros que vale la pena leer.

Hay muchísimas cosas que la gente lee y que sencillamente no merecen «mayor atención».

Por otra parte, no es necesario caer en el ridículo esnobismo que ha arruinado a montones de escritores imaginativos, ensayistas bien educados, jóvenes y refinados caballeros, miembros de los cenáculos literarios *und so weiter*.

DISOCIAR

«Más orgulloso debería estar el hombre por haber inventado el martillo y el clavo que por haber creado obras maestras de la imitación.»

—Hegel, citado por Fernand Leger

«El amor intelectual a una cosa consiste en comprender sus perfecciones.»

—Spinoza

Se ha despilfarrado una gran cantidad de rencor crítico por no distinguir entre dos maneras de escribir que son absolutamente distintas.

A Los libros que se leen para que el hombre desarrolle su propia capacidad, para saber más y percibir más y con mayor rapidez que antes de leerlos

y

B Los libros que se han escrito para servir de REPOSO, droga, opiáceos, lechos mentales.

Nadie se echa a dormir sobre un martillo o un cortacésped, ni tampoco se pone a clavar un clavo a golpes de colchón. ¿Por qué se empeña la gente en aplicar los MISMOS criterios a escritos tan diferentes por su propósito y su efecto como pueden serlo un cortacésped y el cojín de un sofá?

Hay una técnica idónea para el fabricante de colchones y otra para el constructor de linotipias. Una técnica de construcción se aplica por igual a los somieres y a los automóviles.

El libro más sucio que hay en nuestra lengua es un manual sumamente astuto que enseña a las personas a ganar dinero escribiendo. El hecho de que abogue por la mayor degradación intelectual que es posible no debería ocultar sus méritos de construcción.

Hay ciertas partes de la técnica narrativa que son comunes a Homero, Rudyard Kipling y al discípulo estrella del señor Kipling, el difunto Edgar Wallace.

La única crítica adversa de veras inteligente que se hizo a mi *Cómo leer* no fue un ataque contra su contenido, sino contra lo que no había sido yo capaz de incluir en él.

No es posible incluirlo todo en un ensayo de 45 páginas. Y ni siquiera si hubiese dispuesto de 450 habría intentado escribir un tratado sobre las formas mayores en la novela. Yo no he escrito una buena novela. Ni siquiera he escrito una novela. No tengo la esperanza de escribir ninguna novela, y no pienso ponerme a enseñar a nadie cómo se hace mientras no lo haya hecho yo mismo.

Si se desea estudiar la novela, adelante: LEA el alumno las mejores que pueda encontrar. Todo lo que yo sé de la novela lo he aprendido leyendo

Tom Jones, de Fielding;

Tristram Shandy y *El viaje sentimental*, de Sterne (y no recomiendo a NADIE que intente escribir un nuevo *Tristram Shandy*);

las novelas de Jane Austen y de Trollope.

[Nota: Si nos paramos a comparar el realismo de las novelas de Trollope con el realismo de los relatos de Robert McAlmon seguramente podremos hacernos una atinada idea de lo que entiende por «construcción» un buen novelista. Trollope describe una escena o una persona, y vemos perfectamente como «va en busca de un determinado efecto».]

Continuando,

las novelas de Henry James Y muy en especial los prefacios de sus obras completas, que constituyen el único gran tratado sobre la novela que se ha escrito en inglés;

en francés es posible formarse un ideograma bastante bueno con:

Adolphe, de Benjamin Constant;

la primera mitad de *Rojo y negro* y las primeras ochenta páginas de *La cartuja de Parma*, de Stendhal;

Madame Bovary, *La educación sentimental*, *Tres cuentos* y, aunque inacabado, *Bouvard y Pécuchet*, de FLAUBERT;

el prefacio de los Goncourt a *Germinie Lacerteux*.

Luego de todo esto valdrá la pena echar un vistazo a *A Call* [«Una visita»], de Madox Ford.

Cuando el alumno haya leído los prefacios de James y una veintena de novelas suyas es aconsejable que lea *La fontana sagrada*.

En ella, quizás por vez primera desde el año 1300, un escritor ha sido capaz de tratar de forma satisfactoria algo que había «interesado» a Cavalcanti.

A través de Donne se puede obtener una brillantísima luz sesgada. Me refieren a las diferencias y a los matices que existen entre la psicología de Guido, los enunciados de la filosofía abstracta de Guido, las amalgamas de Donne, y de nuevo, la psicología de Henry James; en todos ellos, el concepto subyacente de FORMA, la estructura de la obra entera, incluidas cada una de sus partes.

Estamos ya muy alejados del A B C. De hecho, aquí se abre un programa de estudios de tercer ciclo.

N. B.

Los celos y la envidia que suscitan los hombres de gran vitalidad quizá hayan conducido en todas las épocas a una deformación de la crítica y a una distorsionada glorificación

del pasado. No nos conciernen aquí los motivos, pero es de nuestra incumbencia el error. Los que glorifican el pasado yerran por lo común en sus cálculos, ya que miden las obras de la DÉCADA actual por comparación con las mejores obras del siglo pasado e incluso de varios siglos en conjunto.

Obviamente, un hombre, ni tampoco seis, no puede dar a la imprenta en el plazo de cinco años, o de veinte, tantas cimas de la métrica como las que alcanzaron quinientos trovadores cuando no existía el cine, ni las novelas, ni tampoco la radio u otras distracciones, esto es, entre 1050 y 1300. Lo mismo es válido en todos los terrenos.

El crítico honesto ha de contentarse con encontrar MUY POCAS obras contemporáneas dignas de una seria atención, pero también ha de estar dispuesto a RECONOCER esas contadas obras, así como a destronar las obras del pasado en los casos en que una nueva obra las sobrepase.

DICHTEN = CONDENSARE ¹

El encabezamiento de este capítulo es un hallazgo del señor Bunting, así como su aportación fundamental a la crítica contemporánea, si bien la idea dista mucho de ser nueva. Tal como hemos señalado antes, se encuentra *enraizada* en la propia lengua alemana, y ha FUNCIONADO magníficamente, con brillantez.

Pisístrato encontró los textos homéricos en desorden, y no sabemos exactamente qué es lo que hizo con ellos. La Biblia es un compendio que muchos hombres tuvieron que podar para darle solidez. Ha atravesado los siglos porque no estaba permitido agotar todos los pergaminos disponibles. Un emperador japonés cuyo nombre he olvidado, cuyo nombre no tienen ustedes por qué recordar, descubrió que había DEMASIADAS PIEZAS DE TEATRO NÔ. Escogió un total de 450, suprimió el resto y el teatro Nô duró desde 1400, más o menos, hasta el día en que allí tuvo lugar la intromisión de la marina norteamericana, aunque ni siquiera ese hecho bastó para ponerle fin. Umekawa Minoru volvió a comenzar tan pronto la revolución tocó a su fin. Las *Metamorfosis* de Ovidio son un compendio, no un poema épico como los de Homero; los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer son un compendio de todos los buenos relatos orales que llegaron a oídos de Chaucer. Y los *Cuentos* han aguantado el paso de los siglos, mientras que las largas y fatigosas narraciones medievales fueron a parar a los museos.

SEGUNDA PARTE

¹ Cuando a un estudiante japonés que residía en los Estados Unidos se le preguntó por la diferencia entre poesía y prosa, dijo que la poesía consiste en las esencias, en la médula.

MUESTRAS

La manera ideal de presentar la segunda parte de este librito sería sin duda la que consiste en presentar las citas SIN comentario ninguno. Me temo que eso resultaría demasiado revolucionario. Gracias a una larga y fatigosa experiencia he aprendido que en la actual imperfección del mundo en que vivimos es preciso, a la fuerza, informar al lector. He cometido un error grave en mis INSTIGACIONES: el libro tenía un plan propio, y yo creí que el lector lo vería por sus propios medios.

En el caso que nos ocupa no le daré al estudiante todo hecho. Los estudiantes más inteligentes, aquellos que más desean APRENDER, alcanzarán sin embargo esa finalidad, y se granjearán la estima del afanoso autor si leen las MUESTRAS o documentos escogidos y no consideran mis notas al pie hasta que al menos hayan intentado averiguar por sí solos EN QUÉ CONSISTE LA MUESTRA y hayan deducido o adivinado por qué la he incluido. Para cualquier lector de inteligencia suficiente, éste debería ser un juego tan estupendo como las abominaciones y los crucigramas de Torquemada. No tengo la esperanza de que llegue a ser tan popular, si bien lo sería en una REPÚBLICA ideal.

MUESTRA

Era già l'ore che volge il disio
Ai naviganti.

Purgatorio, VIII, I

Perch'io non espero di tornar già mai
Ballatetta in Toscana

Cavalcanti

S'ils n'ayment fors que pour l'argent
On ne les ayme que pour l'heure.

Villon

The fire that stirs about her, when she stirs.

Yeats

Ne maeg werigmod wyrde widhstondan
ne se hreo hyge helpe gefremman
for dhon domgeorne dreorigne oft
in hyra breostcofan bindath faeste.

The Wanderer

Ejemplo del método ideográfico empleado por E. P. en *The Serious Artist*, en 1913, antes de tener acceso a los papeles de Fenollosa.

Intentaba yo indicar una diferencia entre la sencillez asertiva de la prosa y una limpidez semejante en poesía, en donde el orden verbal, perfectamente simple, está CARGADO de un potencial muy superior, un potencial emocional.

En aquel ensayo también citaba a Stendhal: la poesía con todas sus comparaciones obligatorias, con el lastre de la mitología en la que no cree el poeta, con su llamada dignidad de estilo a lo Luis XIV, y con todo ese aparato de lo que denominan ornamento poético, es manifiestamente inferior a la prosa cuando uno se empeña en dar una idea clara y exacta de los

«*mouvements du coeur*». Si uno trata de mostrar qué es lo que de veras siente un hombre, sólo podrá hacerlo por medio de la claridad.

Ése fue el gran viraje. La gran bifurcación de los caminos. Después de que Stendhal lo viera y lo dijera, las bobadas poéticas de los siglos precedentes dejaron su lugar a la nueva prosa, a las creaciones de Stendhal y Flaubert. La poesía siguió siendo un arte inferior hasta que se puso a la altura de la prosa de estos dos autores, cosa que en definitiva pudo hacer sobre la base de que *DICHTEN* = *CONDENSARE*.

Eso NO supuso que la poesía fuese algo más etéreo y más imbécil que la prosa, sino algo cargado de mayor potencial.

MUESTRA

CHAUCER, 1340-1400

But Chaucer though he kan but lewedly¹
 On meters, and on ryming craftily
 Hath seyde hem, in swich Englissh as he kan
 Of olde tyme, as knoweth many a man
 And if he have noght seyde him, leve² brother,
 In o³ book, he hath seyde him in another
 For he hath toold of loveris up and doun
 Mo⁴ than Ovide made of mencion
 In his Epistelles...
 In youthe he made⁵ of Ceys and Alcione

[Pero Chaucer, aunque con torpeza maneja
 los metros, y con hábiles rimas
 lo ha dicho en el inglés que conoce
 de los viejos tiempos, como saben muchos hombres,
 y si no lo ha dicho, amado hermano,
 en tal libro, lo ha dicho en tal otro,
 pues aquí y allá habló de amantes por doquiera,
 más incluso de los que comenta Ovidio
 en sus epístolas...
 En su juventud escribió sobre Zeus y Alceo.]

Es la autocrítica de Chaucer puesta en boca del Hombre de Leyes. Se declara desconocedor de la métrica, y con ello probablemente se refiere a las cantidades silábicas. Hábil en cambio con la rima. Hacedor de un *corpus* equiparable al de Ovidio. Guarda una conocida costumbre medieval, y pasa a dar un catálogo completo de sus cuentos. Dido, Ariadna, Hero y Leandro, Laodamia, etcétera.

La pereza está en la raíz de muchas opiniones negativas. A veces es difícil que el autor mantenga su lenguaje dentro de los límites del decoro.

Una vez oí decir a un individuo que tiene cierto renombre como escritor, y que Yeats defendía con agrado, que el lenguaje de Chaucer no era inglés de pura cepa, y que de ninguna manera debería utilizarse como base de una discusión, ETC. Ésa era la sagacidad y la profundidad reinantes en el Londres de 1910.

Todo el que sea demasiado perezoso para dominar el glosario relativamente reducido que se requiere para comprender a Chaucer tiene bien merecido que se le prohíba para siempre la lectura de buenos libros.

En cuanto a los méritos relativos de Chaucer y de Shakespeare, la opinión canónica inglesa se ha dejado confundir durante varios siglos por un acusado amor por el teatro, por el «glamour» del escenario, por la querencia de la retórica grandilocuente y por el sentimentalismo que producen los actores y las actrices; si se une todo esto a la pereza de raigambre nacional y a la falta de voluntad a la hora de hacer el menor esfuerzo, se entiende que se hayan oscurecido por completo los valores.

La gente lee incluso a Chaucer traducido a una curiosa mezcolanza que no es el idioma moderno, pero que emplea un vocabulario que está al alcance de cualquiera.

Wat se thè kennath.

Chaucer tenía un conocimiento de la vida más profundo que el de Shakespeare.

Que sea el lector quien contradiga esta afirmación tras haber leído a los dos autores, si es que le parece oportuno.

Tenía un conocimiento más amplio de la vida; probablemente tuvo, en todo caso, mejores oportunidades.

Podemos dejar, así pues, la cuestión de las oportunidades comparadas a sus respectivos biógrafos. Vamos a examinar las pruebas.

¹ unlearnedly ² dear ³ one ⁴ more ⁵ wrote, made poetry

Chaucer escribió cuando la lectura no estaba mal vista: no era causa de ignominia. Tenía un total de cuarenta libros que reunió posiblemente con notables gastos y a costa de muchos trabajos. Shakespeare tenía al menos sesenta buenos libros. Chaucer cita sus fuentes. No existía en su época un esnobismo que le inhibiera.

SIN EMBARGO, Shakespeare DEBE a sus lecturas tanto como Chaucer a las suyas.

Los hombres no comprenden los LIBROS hasta que han vivido una considerable porción de la vida. En todo caso, ningún hombre comprende un libro profundo mientras no haya visto y vivido al menos en gran parte su contenido. Los prejuicios contra los libros han aumentado por culpa de la estupidez de los hombres que se han limitado a leer los libros.

Chaucer, además, era un hombre con el que podríamos haber conversado sobre Fabre y Fraser. Era un hombre que pensó de manera harto estimable sobre muchos asuntos que Shakespeare jamás consideró con demasiada hondura.

Chaucer comprendió realmente el pensamiento y la vida de su época.

La teología de la Comadre de Bath no era un mero disparate. La atención que presta al sentido de las palabras es mucho mayor que la que encontramos en el diálogo imaginario de Lorenzo de Médicis con Marsilio Ficino acerca del platonismo. En Chaucer, esto representa los residuos de la Edad Media, cuando los hombres tenían en alta estima la terminología.

Cuando la Comadre de Bath dice

conseilling is nat comandement
[un consejo no es una orden],

cada una de sus palabras tiene un sentido propio.

Chaucer escribió cuando Inglaterra todavía formaba parte de Europa. Desde Ferrara hasta París existía una cul-

tura única que abarcaba también a Inglaterra. Chaucer fue el más grande poeta de su tiempo. Era más enciclopédico y más conciso que Dante.

Participó de la misma cultura que Froissart y Bocaccio, la gran cultura del humanismo que llegaba hasta Rímini, que hablaba el dialecto franco-véneto, que está en los rondós de Froissart y en las tiradas en verso de los Malatesta.

En la época de Shakespeare, Inglaterra ya empieza a achicarse. Shakespeare, como supremo técnico de la lírica, está en deuda con los cancioneros italianos, sólo que éstos ya son EXÓTICOS.

Chaucer emplea al arte francés, el arte provenzal, el arte del verso tal como se recibe de los trovadores. En su mundo habían vivido tanto Guillaume de Poitiers como Escoto Erígena. Sin embargo, Chaucer no era un extranjero. Ésa era SU civilización.

Chaucer se tomó a chacota el *brimm bramm ruff*, la decadencia de las aliteraciones anglo-sajonas, el verso escrito por aquellos que habían olvidado el PORQUÉ de la narración bárdica anglo-sajona y habían estado demasiado aislados por su insularidad para aprender francés. Ciertamente: el mismo nombre de Chaucer es francés, no inglés, y su mentalidad es la de la Europa de su tiempo, no la de un anexo ni la de una provincia alejada.

Es *Le Grand Translateur*. Encontró un nuevo idioma y lo guardó en gran medida para sí y lo tuvo siempre a mano. Nada se echó a perder, nada se erosionó.

Dante tuvo una oportunidad similar y la aprovechó, sin duda, mirando por encima del hombro y aprovechando algunos experimentos latinos. Chaucer supo cuál era la suya. El abismo que media entre Chaucer y Gower se puede medir por las vacilaciones de Gower, por su manifiesta falta de ganas de «arriesgarse» y aprovechar su oportunidad. Por eso intentó ejercicios métricos en las tres lenguas que tenía a su alcance: inglés, francés y latín. Empleó los libros de mala manera. Anduvo a la caza de un tema. Etc.

Es el modelo perfecto del escritor inglés de orden secundario, condenado recientemente, pero para todos los tiempos, por Henri Davray:

«Ils cherchent des sentiments pour les accommoder à leur vocabulaire.»

Buscan sentimientos para adaptarlos al vocabulario de que disponen.

Tanto Chaucer como Shakespeare demuestran una valentía insuperable a la hora de abordar cualquier asunto, absolutamente cualquiera, que despierte su interés.

Nadie podrá jamás aquilatar o medir la poesía inglesa hasta saber qué cantidad de la misma, qué abanico completo de sus cualidades, existe ya EN LAS PÁGINAS de Chaucer.

Logopoeia, fanopoeia, melopoeia: la técnica de la lírica y la narrativa inglesas, y el pleno fluir del contacto humano.

Este último término ha sido rebajado y reducido hasta excluir las actividades más complejas, las menos habituales del sentimiento y el entendimiento humanos. Se emplea como si sólo pudiera referirse a las facetas más bajas de la vida.

Chaucer está al tanto de la vida... y en plena paridad con Shakespeare. Está bien informado, entiende las conquistas intelectuales de Europa... de una manera que probablemente se le escapó a Will Shakespeare.

Es de mentalidad muy abierta; es muy receptivo, por ejemplo, al folclore, a los problemas que aborda Frazer. Y lo es de un modo que Shakespeare nunca llegó a ser.

Shakespeare fue en gran medida indiferente. Fue caprichoso y fantasioso. Fue un consumado maestro de la técnica. La grosera y absoluta idiocia de Milton, su mentalidad obtusa, nunca se han hecho más patentes que en su despectiva alusión a esa «floresta de incultas canciones».

Lo mejor que he llegado a oír en el aula del doctor Schelling es la teoría de que Shakespeare deseaba ser poeta, pero que por causas de fuerza mayor tuvo que dedicarse a escribir obras de teatro.

Si la apreciación de la grandeza significa de veras algo, es probablemente «el mayor dramaturgo de la literatura universal»... junto con Ibsen y Esquilo.

Sin embargo, sería imprudente afirmar que fue mejor poeta que Chaucer, o que supo tanto o más que él sobre la vida.

La cultura de Chaucer era más amplia que la de Dante. Petrarca es infinitamente inferior a los dos. No estaremos muy desencaminados si consideramos a Chaucer como el padre de las «litterae humaniores» de toda Europa.

No es que en el continente se llegara a descubrir este hecho. Sin embargo, de cara a los propósitos que nos ocupan podemos basar perfectamente todo el estudio del Renacimiento sobre el maestro Geoffrey, ese sabio que tanto conocía de los palafreneros como del cazador de ciervos de Stratford, y que probablemente conoció más a fondo a los mercaderes, y sin duda mucho mejor a los diplomáticos y las costumbres del mundo del poder. Y eso no significa que haya dejado mejor señal de sí mismo, ni que se haya anticipado a la revuelta de una época posterior.

VILLON por contraste

Si Chaucer representa la gran plenitud y el amanecer de un nuevo paideuma, Villon, la primera voz de hombre torturado por una mala economía, representa asimismo el final de una tradición, el final del sueño del Medievo, el final de todo un cuerpo de saberes finos, sutiles, que iba desde Arnaut hasta Guido Cavalcanti, que se había aposentado en lo más recóndito de la mentalidad europea y que resulta excesivamente complejo abordar en un simple manual de lectura.

El más curtido, el más auténtico, el más absoluto poeta de Francia. El pobre diablo, el realista, el erudito. El sueño medieval le fue arrancado a martillazos.

Un técnico insuperable. Y su arte también procedía de Provenza.

He escrito este párrafo con demasiadas prisas. He hablado del sueño del Medievo para no tener que escribir un volumen de 900 páginas.

No empleo el término solamente para designar una imaginativa ornamentación a base de margaritas o de simpáticos pajarillos. No me refiero a una válvula de escape. Me refiero a una estructura de conocimiento y percepción sumamente complicada, al paraíso de la mentalidad humana esclarecida. Todo esto, repito, no puede abordarse en un «primer manual de lectura».

En términos puramente técnicos es extremadamente difícil traducir a Villon, pues rima con el término más exacto. Por ejemplo, con un vocablo que significa salchichas.

Las grandes canteras para los jóvenes que de veras deseen aprender la escritura estrófica son Cátulo y Villon. Me

he visto personalmente obligado a ponerles música, ya que no he sido capaz de traducirlos. Swinburne y Rosetti han logrado algunos de sus mejores poemas tomando a Villon por punto de partida. El resultado neto es «más semejante a Marie de France, a Chrétien de Troyes o a Froissart».

MUESTRA

CHAUCER, 1300-1400

I have of sorwe so grete woon¹
 That joye gete I never noon
 Now that I see my lady bright
 Which I have loved with al my myght
 Is fro me deed and is a-goon.²

Allas, Deeth, what ayleth thee
 That thou noldest³ have taken me
 Whan thou toke my lady sweete
 That was so fayr, so fresh, so fre,
 So good, that men may wel se
 Of al goodnesse she had no meete.⁴

[Tal cantidad de pesares he ganado
 que la dicha nunca he conocido
 ahora que veo a mi hermosa dama,
 a la que con todas mis fuerzas he amado,
 muerta para mí, ya huida.

Ay, Muerte, qué te ha movido
 que tomarme no quisiste
 y romaste a mi dulce dama,
 tan bella, tan lozana, tan libre,
 tan buena que —podría bien decirse—
 en bondades no tenía parangón.]

Lírica inglesa: la técnica para el canto ya está completa, no hay aumento en el elemento cantable desde los tiempos de Chaucer hasta nuestros días. El modo lírico francés del siglo XIV, común a toda Europa. Han cambiado las expresiones idiomáticas, pero no se ha logrado una mayor *aptitud* para el canto. Ni siquiera lo consiguió Shakespeare con la ayuda de los libros de canciones procedentes de Italia, pero posteriores al siglo XIV.

¹ of sorrow great extent ² gone ³ wouldst not ⁴ mate, equal

MUESTRA

CHAUCER, 1300-1400

But as I romed up and doun
 I fond that on a walle there was
 Thus written on a table of bras:
 I wol now synge, gif that I can
 The armes and also the man
 That first cam, through his destinee
 Fugitif of Troy contree
 In Italie...

Ther saw I how the tempest stente
 And how with allé pyne he wente
 And prevely took arryvage
 In the contree of Cartage
 And on the morwe, how that he
 And a knyght hight Acharé
 Metten with Venus that day
 Goyng in a queynt array
 And she hadde been an hunteresse
 With wynd blowynge upon hir tresse.

[Pero cuando erraba de acá para allá
 encontré que en un muro
 esto escrito en bronce estaba:
 Ahora he de cantar, el don me asista,
 a las armas y también al hombre
 que fue el primero en llegar, así quiso el destino,
 de Troya fugitivo
 a Italia...

Allí vi amainar la tempestad
 y cómo con trabajo anduvo
 hasta arribar a Cartago
 y al alba vi que él
 y un caballero llamado Acates
 a Venus ese día encontraron

e iba con extraño atavío
como si fuese cazadora
y el viento sus cabellos agitase.}

Aquí da Chaucer una impresión aproximada de Virgilio.

El Chaucer que se deriva del latín probablemente resulte libresco. Es mucho mejor en francés, cuando traza el personaje del Vendedor de Indulgencias y de la Comadre de Bath, de personas vivas, pues muy a menudo pone por boca de ellas los resultados de sus propias LECTURAS, y dibuja sus caracteres de tal modo que ellas lo aprovechan. El Vendedor de Indulgencias necesita doscientos versos para anunciar su historia. Para entonces, al lector realmente le sorprende que de veras tenga una historia que contar.

Los personajes *observados* de Chaucer son quizás más reales que las figuras dramatizadas por Shakespeare. Brotan con más brusquedad de la página, como si estuvieran vivos, mientras que el actor interviene, o necesita intervenir, para «recrear» el personaje dramático isabelino.

Esto debe tomarse como una afirmación aproximativa, con todos los matices de timidez y de vigor que se sobrentienden.

MUESTRA

CHAUCER, 1340-1400

Hyd, Absalon, thyne gilte tresses clere
Ester, ley thow thy mekenesse al adoun,
Hyde, Jonathas, al thy frendely manere;
Penelope and Marcia Catoun,
Mak of youre wyfhod no comparisoun,
hyde ye youre beuteis, Ysoude and Elene,
Alceste is here that al that may destene.¹

Thyn fayre body lat it nat apeere,
Laveyne, and thow, Lucesse of Rome town
And Pollexene that boughte love so dere
Ek Cleopatre with al thyn passiou
Hide ye youre trouthe in love and youre renoun
And thow Tysbe, that hast for love swich peyne,
Alceste is here that al may desteyne.

Herro, Dido, Laodamya alle in fere²
Ek Phillis hangyng for thyn Demophoun
And Canace espied by thyn chere³
Ysiphile netrayed with Jasoun
Mak of youre trouthe in love no bost, ne soun
Nor Ypermystre, or Adriane ne pleyne,
Alceste is here that al that may desteyne.

[Oculta, Absalón, tus claras guedejas;
haz a un lado tu modestia, Esther;
oculta, Jonás, tus afables modales;
Penélope y Marcia:
no comparéis vuestras virtudes conyugales,
esconded vuestra belleza, Isolda y Elena;
aquí está Alceste, que a todas ha vencido.

¹ overshadow ² company ³ face

No dejes ver tu cuerpo hermoso,
 Lavinia, y tú, Lucrecia, la de Roma,
 y Polixena, que tan caro pagó el amor,
 y tú, Cleopatra, con toda su pasión,
 ocultad vuestra constancia en el querer y vuestro renombre,
 y tú, Tisbe, que tanto padeciste por amor;
 aquí está Alceste, que a todas ha vencido.

Hero, Dido, Laodamia, todas juntas,
 y Filis, que se ahorcó por Demofonte,
 y Canacea, espiada por tu rostro,
 Isífila, traicionada con Jasón:
 no os jactéis de constancia en el amar.
 Ipermestra, Adrina: no lloréis.
 Aquí está Alceste, que a todas ha vencido.}

Tradición provenzal a través de Francia, medieval, que duró hasta los tiempos de Villon. Cf. *Neiges d'Antan* y otras baladas. Villon nació más de un siglo después que Chaucer, cuando Inglaterra no andaba a la zaga de Francia.

No tendrá el alumno que pedir disculpas por Chaucer, ni decir que era inglés o que solamente era un inglés; puede en cambio rebuscar en su espíritu sin la menor inhibición cuando se trate de encontrar comparaciones, ya sea de su musicalidad —entiendo por tal su condición de verso susceptible de ser cantado— o por su modo de pintar los personajes.

Por ejemplo: en toda la literatura anterior, ¿dónde se podría encontrar algo mejor, o en todo caso equiparable?

Existen trazos de pintura semejante en las sagas, no tanto en Boccaccio, menor variedad en Petronio; si se trata de encontrar algo más o menos «parecido», tal vez convenga acordarse del humor de Platón, por ejemplo cuando trata del apoplético capitán del ejército (coronel), enfurecido con Sócrates porque la mentalidad del viejo inquisidor no parece funcionar como debiera. El Vendedor de Indulgencias y

su anfitrión nada pierden en la comparación. *Daphnis y Cloe* ponen tal vez de manifiesto un grado más alto de civilización, una percepción más refinada, pero no más activa.

No hay necesidad de inventar ni de dar por sentados un conjunto de criterios LOCALES especiales ni especialmente benévolo cuando se valora a Chaucer.

Lectura colateral. W. S. Landor, las conversaciones de Chaucer, Petrarca y Boccaccio.

MUESTRA

CHAUCER, 1340-1400

Envoy to King Richard

O prince desire for to be honourable,
 Cherish thy folk and hate extorcoun!
 Suffre no thing, that may be reprevable
 To thyn estat, don in thy regioun.
 Shew forth thy swerd of castigacioun,
 Dred God, do law, love trouth and worthynesse
 And dryve they folk ageyen to stedfastnesse.

[Dedicatoria al rey Ricardo]

Oh, príncipe: ¡esfuérzate por ser honorable,
 ama a tu pueblo y abomina de la extorsión!
 Nada toleres que sea pernicioso
 para tu estado, nada que se haga en tus dominios.
 Muestra tu espada castigadora con equidad,
 teme a Dios, cumple la ley, ama la virtud y la verdad
 y guía a tu pueblo de nuevo en la constancia.]

Se mantiene la tradición provenzal.

Thus gan he make a mirroure of his minde
 In which he saw al hoolly¹ her figure.

[Así hizo él un espejo de su alma
 en el cual veía entera la figura de ella]

La tradición provenzal en pleno florecimiento.

¹ wholly

MUESTRA

CHAUCER, 1340-1400

Madame ye ben of beaute shryne
 As fer cercled is the mappemounde
 For as the cristal glorious ye shyne
 And lyke ruby ben your chekes rounde
 Therewith ye ben so mery and jocounde
 That at revel whan I see you daunce
 It is an oyntement unto my wounde,
 Though ye te me ne do no daliaunce.

[Señora, sois de belleza un altar
 tan hermosa como redondo es el mapamundi,
 pues como cristal glorioso brilláis
 y como rubíes son vuestras mejillas.
 Por todo sois tan alegre y jocunda
 que cuando en las veladas os veo bailar
 sois un bálsamo para mi herida
 aunque en mí no fijéis vuestra atención.]

Entre los poemas menores de dudosa atribución encontramos:

Your yën two wol sley me sodenly.
 [Vuestros dos ojos me matarán de repente.]

Podría ser de Froissart si éste hubiera escrito en inglés.

La obra de Chaucer ha llegado a nosotros prácticamente sin ordenación de ninguna clase. Al lector perspicaz no le pasará por alto que toda ella es de igual valor. Tras haber percibido lo mejor, posiblemente sea aconsejable ojear y leer tan sólo lo que sea de su gusto. Hay partes que él mismo podría haber suprimido en caso de haber estado acostumbrado a la

multiplicación de los libros por medio de la imprenta; hay partes que podría haber reescrito si hubiera pensado que tal esfuerzo valía la pena. No se sirve a ninguna buena causa al extasiarse ante las formas arcaicas del lenguaje.

Tal vez podría intentarse una división a grandes rasgos.

1 Poemas que mantienen con magnificencia la tradición provenzal.

2 Poemas emparentados con los de sus contemporáneos franceses.

3 Pasajes que muestran la especial riqueza de Chaucer, o su humanidad.

4 Pasajes de rango inferior, en los que no se ha tomado más molestia que la de hacer una tosca traducción o ha dejado listas sin eficacia, o bien ha tratado con prisa asuntos de menor interés.

Los aprendices de escritor podrán leerlo con toda tranquilidad, al menos en la medida en que nadie podría imitar ahora la manera de Chaucer o los detalles de su lenguaje. En cambio, durante muchas décadas han asomado en la posterior literatura inglesa y norteamericana abundantes ejemplos de gente que se viste con los viejos ropajes isabelinos.

El escritor moderno, si ha de aprender algo de Chaucer, aprenderá solamente de su arte, de sus fundamentos.

La cuestión del empleo de la manera o «estilo» de otro es harto sencilla. La buena literatura está ligada de modo indisoluble al pensamiento del escritor; tiene la forma del pensamiento, la forma del modo en que el hombre percibe su propio pensar.

No hay dos hombres que piensen exactamente de la misma forma. Wyndham Lewis tal vez tenga un revestimiento intachable, pero no daría entera satisfacción, en

cuanto a la elegancia, puesto sobre los hombros de Joyce o de Eliot, y así sucede en diversos grados: mientras un escritor no utilice un lenguaje propio, habrá extrañas deformaciones, bultos o tirantez sobre sus propios hombros.

El ingrediente particular del inglés se encuentra en Chaucer. De ahora en adelante, el estudiante que se disponga a evaluar a los poetas y prosistas de épocas posteriores podrá preguntarse qué tienen que no tuviera Don Geoffrey. Se lo podrán preguntar a propósito de Shakespeare y a propósito de Fielding.

MUESTRA

The battelis and the man I wil discriuie
 Fra Troyis boundis first that fugitive
 By fate to Italie come, and coist Lauyne
 Ouer land and se cachit¹ with meikill pyne
 Be force of goddis aboue, fra euery stede²
 Of cruel Juno throw auld remembrit feid³
 Grete payne in batteles sufferit he also
 Or⁴ he is goddis brocht in Latio
 And belt the ciete, fra quham of nobil fame
 The Latyne peopil taken has thare name,
 And eike the fatheris princis of Alba
 Come, and the walleris of grete Rome alsua,
 O Thow, my muse, declare the causis quhay,⁵
 Qyhat maiesty offendit; schaw quham by,
 Or zit quharefor, of goddis the drery⁶ Quene.
 So feil⁷ dangeris, sic trawell maid sustene
 Ane worthy man fulfillit of pietie:
 Is thare sic greif⁸ in heuinlie myndes on hie?

[Comienzo de la *Eneida*]

1474 a 1521 o 1522.

Gavin Douglas emprendió una tarea especial, con la cabeza repleta de métrica latina (cuantitativa) y logró una versificación más robusta de la que se puede encontrar en Chaucer. No es de justicia comparar estos pasajes en concreto con los fragmentos virgilianos de Chaucer tal como si Chaucer no hubiese hecho ninguna otra cosa. No obstante, la textura de los versos de Gavin es más fuerte, tiene mayor elasticidad que Chaucer.

¹ chased ² stedad = place ³ feud, hatred ⁴ Ere ⁵ *qu* sustituye a *w* ⁶ Originalmente, en sajón significa *bloody*. ⁷ many ⁸ indignation, offence

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

With wappinnis like the Virgins of sparthā

.

For Venus efter the gys and maner thare
 Ane active blow, apoun her schulder bare
 As sche had bene ane wilde huntareis
 With wind waffling hir haris lowsit of trace

.

And on this wise with hart burning as fyre
 Musing alone full of malice and yre
 To Eolus cuntre that wyndy regioun
 Ane brudy¹ land of furious stormy soun
 This goddes went quhare Eolus the King
 In gousty cauis² the windis loud quhisling
 And braithlie tempestis by his power refranys
 In bandis hard, schet in presoun constrenys.

[*Eneida*, Libro I]

La traducción se llevó a cabo durante los dieciocho meses que van desde enero de 1512 al 22 de julio de 1513, con dos meses de reposo; el trabajo se desarrolló a mayor velocidad cuanto más cerca estaba de terminar, pues el Libro VII fue comenzado en diciembre de 1512.

Impreso «en Londres» en 1533.

¹ fertile ² la *u* representa la *v*

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

Thay vmbeset the seyis bustuously
 Quhill fra the depe till euyrye coist fast by
 The huge wallis¹ weltres apon hie
 Rowit at anis² with stormes and wyndis thre
 Euris, Nothus, and the wynd Aphricus
 (Quhilk Eist, South and West wyndis hate³ with us.)
 Sone eftir this of men the clamour rais,⁴
 The takillis graffiliis, cabillis can frate⁵ and frais.
 With the cloudis, heuynnys son and dayis lycht
 Hid and bret out of the Troianis sycht
 Derknes as nycht, beset the see about,
 The firmament gan⁶ rumyllyng rare and rout.
 The skyis oft lychtred with fyry leuyn
 And schortlie baith are, see and heuyn
 And euery thyng manissis the men to de
 Schewand the dede present before thare E.

Go slow, manissis = menaces («Id lentas, amenazas»), la clave de la mayor parte de las palabras de aspecto poco familiar por su sonido. No tenga miedo el alumno de intentar adivinar. *Rare* (raro) = *roar* (rugir); *rout* (tumulto) = *bellow* (fuelle); E = *eye* (ojo).

¹ waves ² Rolled at once ³ are called ⁴ rose ⁵ crackle ⁶ gan = began beat and bang

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

«BISHOP OF DUNKELD AND UNKIL TO THE EARL OF ANGUS»
 [«Del obispo de Dunkeld y Unkil al Conde de Angus»]

And all in vain thus quhil Eneas carpit¹
 And blasterend bub² out fra the narth braying
 Gan ouer the forceship in the bak sail ding
 And to the sternes up the flude can cast³
 The airi,⁴ hatchis and the takillis brast⁵
 The schippis steuyn thrawart hir went can wryith
 And turnit her braid syde to the wallis swyth⁶
 Hie as ane hill the jaw of the watter brak⁷

No soy gran cosa como latinista, pero leo latín sencillamente por placer, y es mucho lo que he leído; eso posiblemente me haya arrojado luz sobre las diversas calidades de los escritos de Propertio, que en cambio han pasado por alto los latinistas profesionales. En pasajes como éste encuentro mucho mayor placer por parte del Obispo de Dunkeld que por parte del muy culto pero poco o nada marinero autor original.

¹ carped ² blustering storm ³ (antiguos barcos de proa más alta que la popa) ⁴ oars = remos ⁵ burst = estallar ⁶ ? también es un término náutico, «faire virer», obligar a virar. Posiblemente se trate de un error textual. No consigo entender si la quilla del navío, hecha de madera, se retuerce (como en *wryd*) o si se desencuaderna, o bien si se trata de un mero alabeo causado por el avance del barco ⁷ = quickly (deprisa)

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

. . . .
 The religious woman quham that socht
 Baith consecrate to Diane and Phebus
 Hait¹ Deiphebe, the douchter of Glaucus,
 Quhilk to the King sone spake apoun this wise:
 This time (quod sche) to stare and to deuise
 Gouand² on figuris, is not necessary.
 Mare needful now it war but³ langare tary
 Seuin zoung⁴ stottis⁵ that zoik⁶ bare neuer nane
 Brocht from the bowe⁷ in offerand brittin⁸ ilkane
 And als mony twynteris,⁹ as in the gise
 Chosin and ganand¹⁰ for the sacrifice.
 On this wise till Eneas spak Sybill.

¹ Named = nombrada ² Gazing = mirando ³ without = sin ⁴ Sustitúyase la z por y = joven ⁵ bullocks ⁶ yoke ⁷ cow-fold ⁸ break in offering = sacrificio ⁹ oveja de «dos inviernos» de edad ¹⁰ propicio (=gagnant)

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

All the midway is wildernes unplane
 Or wilsum forrest and the laithlie flude
 Cocytus with his drery bosun unrude¹
 Flowis enuiroun round about that place
 Bot gif fa grete desire and luf thou has
 Twyis til owre sale² of Styx the dolly³ lake
 And twyis behald blak hellis pit of wrake,⁴
 Of fa huge laubour delitis the, quod scho,
 Harkin quhat first behuffis the to do.
 Amiddis ane rank tre, lurkis a goldin beuch⁵
 With aureate leuis and flixibil twistis teuch,⁶
 Unto Juno infernale consecrate,
 That standis loukit⁷ about and obumbrate
 With dirk schaddois of the thik wod schaw.
 Bot it is na wyse lesun,⁸ I the schaw
 Thir secrete wayis under the erd to went
 Quhil of the tre this goldin grane⁹ be rent:
 Fare Proserpyne has institute and command
 To offer hir this hir awin proper presand.¹⁰
 And uthir golden grane, to the ilk effect,
 Thou sall not mys, thocht the first be doun brek,
 Incontinent euer of the samyn metal
 Sic ane like branche sal burgeoun furth withal.
 The nedis, therefor, til hald thine ene on hicht
 Ir for to serche and seik al at richt.
 Quhen it is fund, thou hynt¹¹ it in thy hand
 For gif it list, esely that samyn wand
 Of the awin¹² wil sal follow thi grip fute hate¹³
 Gif so the fatis will thou pas that gate;
 Or elles¹⁴ be na strenth thou sal it ryffe
 Nor cut in twa with wappin, swerde nor knyfe.¹⁵

¹ un es partícula de intensificación, no de negación ² ? salón, o lugar de navegación
³ dolorous ⁴ venganza ⁵ Según mi glosario, *beuch* = *bough* (rama), pero *bush* (arbusto) nos llevaría a pensar que Gavin lo confunde con el muérdago. ⁶ tough = recio ⁷ *enclosed* = encerrado ⁸ legal, permitido ⁹ Según el glosario, *bough*, *grain*. Éste último es el más probable. De nuevo apunta a la idea de que Gavin tenía el muérdago en mente. El compilador del glosario posiblemente piense más en el original latino que en la palabra que tiene delante. ¹⁰ present = obsequio. ¹¹ snatch = arrebatarse ¹² its own = suya propia ¹³ Chaucer, *foothot* = straight-way, camino recto ¹⁴ Arte adivinatoria dependiente de que la rama se desprenda con facilidad ¹⁵ *Eneida*, Libro XII. (N.del T.)

La omisión de Douglas del *Oxford Book of XVIth Century Verse* no aporta mucha credibilidad al impresor ni al antólogo. Cualquier prejuicio ciego contra la traducción no basta para explicarlo, ya que Douglas escribió también abundantes poemas originales, en gran medida sin duda superiores a mucho material incluido en dicha antología.

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

Behaldand the large wod on athir syde:
Thare as he stude thus makand his prayer:
Wald God zone goldin branche list now appere

.

Skars war thir wordis said, quhen in that place
Ane pair of dowis fra heuin come with ane flycht
And richt forgane the mannis face did lycht

.

This rial prince als sone as he thaym saw
His moderis birdis knew, and blythlie than
His vrisoun¹ has maid and thus began:
O haly foulis, gif the way may be went,
Be ze my gidis to complete my entent;
Addres zour cours throwout the aure un hy
Unto that haly schaw. . . .

And ze my blissit moder that oure beild² is
Into this doutsum cais...³

Distinguir entre la nueva materia virgiliana, el folclore claramente italiano, no griego, y las partes de la *Eneida* debidas a la tradición literaria.

¹ orison ² Según el glosario, *refuge, help*. Me parece más probable que sea *bail* = seguridad ³ *Eneida*, Libro I. (N.del T.)

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

Like as full oft in schil¹ ynteris tyde
 The gum or glew² amynd the woddis wyde
 Is wount to schene zallow³ on the grane new⁴
 Quhilk never of that treis substance grew
 With saffroun hewit⁵ frute doing furth sproute
 Cirkillis⁶ and wympillis⁷ round bewis about
 Sic lik was of this gold the cullour brycht
 That burgeonit fare on the rank aikis⁸ hicht
 Euer as the branche for pipand wynd reboundit,
 The golden schakeris⁹ ratlis and resoundit.
 Eneas emertlie hynt the grane that schone
 And but¹⁰ delay has rent it doun anone.¹¹

¹ chill = frío ² gum, viscous humour = mal carácter ³ yellow = amarillo ⁴ newly = de nuevo ⁵ hued = matiz, coloración ⁶ circles = en círculos ⁷ around the boughs = en torno a las ramas ⁸ oak's = de roble ⁹ skakers, labels, thin plates of gold rattled = láminas de oro agitadas y hechas entrechocar ¹⁰ without = sin ¹¹ *Eneida*, Libro VI. (N.del T.)

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

Enece hymself ane zow was blak of fleece
 Brytnit¹ with his swerd in sacrifice ful hie
 Unto the moder of the furies thre
 And hir grete sister, and to proserpyne
 Ane zeld² kow all to trinschit, and eftir syna
 To the infernale King, quhilk Pluto hate,³
 Hys nycht altaris begouth⁴ to dedicate
 The haile boukis of beistis bane and lyre⁵
 Amynd the flambis keist⁶ and haly fyre
 The fat olye did he zet and pere⁷
 Apoun the entrellis to mak thaym birne clere.⁸

Nada sufre por comparación con los pasajes de las brujas
 en *Macbeth*.

¹ británico de origen sajón = break, kill, sacrifice ² barren, hacked = yermo ³ hyght = is called = se llama ⁴ began = empezó ⁵ The hoky bulks (carcasses) of beasts, bone and flesh = Los sagrados despojos de los animales, carne y hueso ⁶ cast = proyectar ⁷ poured = vertido ⁸ *Eneida*, Libro VI. (N.del T.)

MUESTRA

GAVIN DOUGLAS, 1474-1522

The byisning beist the serpent Lerna
 Horribil quhissilland, and queynt Chimera,
 With fire enarmyt on hir toppis hie,
 The laithlye Harpies, and the Gorgonis thre
 Of thrinfald bodyis, gaistly formes did grone
 Baith of Erylus and of Gerione.

.

And with his bit brycht brand all in vane
 The tume¹ schaddois smityng to have slane.

.

Awounderit of this sterase and the preis,
 Say me, virgine, sayd Enee, or thou ceis,
 Quhat menis sic confluence on this wattir syde?
 Quhat wald thir saulis? quhay will they not abyde?

.

The tothir ansueris with ane pietuous pepe,
 Maist wourthy Duke, Anchises' son maist dere

.

The helmstok or gubernakil of tre
 Quharewith I rewlit our cours throw the se
 Lenand thereon sa fast, percase it threw
 And rent away ouerburd with me I drew.
 The wally seyis to witnes draw I here
 That for myself tuke I nane sa grete fere
 As of thy ship.²

Una nota que a mi juicio ha de ser del propio Gavin indica su deuda con Homero; tal como los que no saben leer latín podrán disfrutar de Virgilio en escocés antiguo, los romanos que no sabían griego obtuvieron su leyenda de la NEKUIA de Virgilio.

¹ empty = vacío ² Eneida, Libro VI. (N.del T.)

MUESTRA

ARTHUR GOLDING, 1536-1605

The God now having laide aside his
 borrowed shape of Bull,
 Had in his likenesse showed himself:
 And with his pretie trull
 Tane landing in the Isle of Crete.
 When in that while her Sire
 Not knowing where she was become, sent after
 to enquire
 Hir brother Cadmus, charging his sister
 home to bring,
 Or never for to come againe: wherein he
 did a thing
 For which he might both justlie kinde and cruel
 called be.
 When Cadmus over all the world had saught
 (for who is hee
 That can detect the thefts of Jove) and no-
 where could her see:
 Then as an outlaw (to avoid his father's
 wrongful yre)
 He went to Phebus Oracle most humbly to
 desire
 His heavenly council, where he would assigne
 him place to dwell.

.

.

And olde forgrowne felled wood stood near at
 hand thereby
 And in the middes a queachie plot with Sedge
 and Oysiers hie.
 Where courbde about with peble stone in
 likenesse of a bow
 There was a spring with silver streames that
 forth thereof did flow.

Here lurked in his lowring den God Mars his
 griesly Snake
 With golden scales and firie eyes beswolne with
 poyson blake.
 Three spirting tongues, three rowes of teeth
 within his head did sticke.
 No sooner had the Tirian folke set foote within
 this thicke
 And queachie plot, and deped down their
 bucket in the well,
 But that to buscle in his den began this Serpent fell
 And peering with a marble¹ head right horribly
 to hisse.

.

The speckled serpent straight
 Comes trailing out in waving linkes and knottie
 rolles of scales,
 And bending into bunchie boughts his bodie forth
 he hales.
 And lifting up above the wast himself unto
 the Skie
 He overlooked all the wood;

.

With that he raughting fast
 A mightie Milstone, at the Snake with all
 his might it cast.

.

While Cadmus wondered at the hugeness of the
 vanquisht foe,
 Upon the sodaine came a voyce: from whence
 he could not know.
 But sure he was he heard the voyce, which said:
 Agenor's sonne,
 What gazest thus upon this Snake? The

¹ marbled = marmórea

time will one day come
 That thou thy selfe shalt be a Snake. He
 pale and wan for feare
 Had lost his speech: and ruffled up stiffe
 staring stood his heare.
 Behold (mans helper at his neede) Dame Pallas
 gliding through
 The vacant Ayre was straight at hand and
 bade him take a plough
 And cast the Serpents teeth in ground as of
 the which should spring
 Another people out of hand.

.

the clods began to move
 And from the forrow first of all the pikes ap-
 peared above,
 Next rose up helmets with tethered crests, and
 then the Poldrens bright,
 Succesively the Curets whole and all the armour
 right.
 Thus grew up men like corne in field rankes of
 battle ray.

[El dios, dejando a un lado la prestada forma de un toro, se mostró en su forma verdadera: y con su hermosa armadura desembarcó en Creta. En aquel tiempo el señor de la isla, no sabiendo dónde encontrarla, envió a averiguarlo a su hermano Cadmo, encargándole que a su hermana trajera a casa, o que nunca volviera ante él; y al hacer tal pudo decirse que era bueno y cruel a la vez. Cadmo buscó por todo el mundo (porque ¿quién puede descubrir los robos de Júpiter?) y en parte alguna la vio: entonces, como un descastado (para eludir la pecaminosa ira de su padre)

se dirigió al oráculo de Febo y pidió con humildad
el consejo del cielo, y que le designaran una morada (...)

Un antiguo bosque no talado allí cerca estaba,
y en el centro un extraño seto, alto de juncos y maleza.
Y curvado con piedras formando arco,
un arroyo de plateada corriente allí fluía.
Vivía aquí en su cueva subterránea la feroz serpiente del dios
Marte
con escamas de oro y ojos fieros, rayados de negro verdoso.
Tres lenguas movedizas, tres hileras de dientes tenía en la
cabeza.
Apenas los tirios pusieron pie en la espesura
del bosquecillo, y hundieron el cántaro en el manantial,
la serpiente se agitó en su cueva y asomó la cabeza jaspeada
silbando atrozmente.

La serpiente veteada sale arrastrándose en nudos
y apretados rollos de escamas, curvándose entre espesas
ramas
su cuerpo asoma. Y elevándose sobre los despojos, erguida
hacia el cielo, contempla toda la selva;

(...) Con esto, rápidamente se apodera
de una pesada piedra que lanza con toda su fuerza contra la
serpiente (...)
Mientras Cadmo se admiraba de la enormidad del enemigo
vencido,
de repente oyó una voz: de dónde, no lo supo.
Pero estuvo seguro de oírla, y la voz dijo: «Hijo de Agenor:
¿qué miras en esa serpiente? Llegará el tiempo
en que también tú seas serpiente». Pálido, de miedo eloque-
cido,
perdió el habla; agitado, erguido, escuchó.
Cuando Pallas, la que ayuda a los hombres en aprietos, se
deslizó por el aire
vacío hasta allí y le indicó que tomara un arado,
él deshizo en el suelo los dientes de la serpiente, dientes de
los cuales brotaría
otro pueblo.

empezaron a moverse los terrones
y del surco las picas aparecieron;
surgieron luego los yelmos con penachos de plumas, las
gallardas centurias,
todos los curetas y todas las cohortes.
Así los hombres crecieron como el trigo en los campos, en
batalla.]

Pido disculpas por los cortes hechos en el relato, pero no
puedo reproducir aquí el libro completo de las *Metamorfosis*
de Ovidio. Con toda sinceridad, tampoco creo que nadie
pueda aprender nada sobre el arte de la narración lúcida en
inglés, digamos, sobre la historia del desarrollo de la escri-
tuta narrativa en inglés (verso o prosa) sin ver la totalidad del
volumen («Los XV Libros de P. Ovidius Naso, entitulados
Metamorfosis, traducidos del latín en métrica inglesa por el
caballero Arthur Golding». La primera edición, por lo que
alcanzo a saber, se imprimió en Londres, en el taller de
Willyam Seres, en 1567. Con el ex-libris del oso impreso en
el interior de cubierta. *Honi soit*). Shakespeare, nacido en
1564, muerto en 1616.

Aun cuando se trata del libro más hermoso que se ha
escrito en esta lengua, no lo cito aquí animado por un pro-
pósito meramente decorativo, sino por sus calidades narra-
tivas.

Habría que leerlo como si fuese la lengua hablada con
toda naturalidad. La métrica, lo reconozco, se presta a una
lectura errónea. Un mal lector de los cuartetos seguramente
andaré dando tumbos. Aconsejo al lector que lo lea de acuer-
do con el sentido y la sintaxis, que se abstenga de medir los
pies, que observe las pausas sintácticas y que no se detenga
al final de cada verso a no ser que el sentido se lo exija o una

coma se lo indique. Ésa es la manera de obtener el máximo partido y de acercarse al sentido del elemento temporal que se contiene en el plan métrico.

GOLDING, 1536-1605

Their tales did ende and Mineus daughters still
 their businesse plie
 In spight of Bacchus whose high feast they
 breake contemptuously.
 When on the sodaine (seeing nuaght) they
 heard about them round
 Of tubbish Timbrels perfectly a hoarse and
 jarring sound
 With shraming shalmes and gingling belles
 and furthermore they felt
 A scent of Saffron and of Myrrhe that verie
 hotly smelt
 And (which a man would ill believe) the web
 they had begun
 Immediately waxt freshe and greene, the
 flaxe the which they spun
 Did flourish full of Ivie leaves. And part
 thereof did run
 Abrode in Vines. The threede it selfe in
 braunches forth did spring.
 Young burgeons full of clustred grapes
 their Distaves forth did bring
 And as the web they wrought was dey'd a deep
 darke purple hew,
 Even so upon the painted grapes the
 selfe same colour grew.

The day was spent. And now was come the
 tyme which neyther night
 Nor day, but middle bound of both a man
 may terme of right.
 The house at sodaine seemed to shake, and all
 about it shine

With burning lampes, and glittering fires to
 flash before their eyen.
 And likenesses of ougly beastes with gastful
 noyses yeld.
 For feare whereof in smokie holes the sisters
 were compeld
 To hide their heades, one here and there
 another for to shun
 The glistering light. And while they thus in
 corners blindly run,
 Upon their little pretie limmes a fine crispe
 filme there goes
 And slender finnes instead of handes their
 shortened armes enclose.
 But how they lost their former shape of
 certaintie to know
 The darknesse would not suffer them. No
 feathers on them grow
 And yet with shere and vellume wings they hover
 from the ground
 And when they goe about to speake they
 make but little sound
 According as their bodies give bewayling their
 despight
 By chirping shrilly to themselves. In houses
 they delight
 And not in woodes: detesting day they
 flutter towards night
 Wherethrough they of the Evening late in Latin
 take *their name*
 And we in English language Backes or Reermice
 call the same.

.

Nor while I underneath the Earth the Lake of
 Styx did passe

I saw your daughter Proserpine with these same
 eyes. She was
 Not merie, neyther rid of feare as seemed by
 hir cheere
 But yet a Queene, but yet of great God Dis
 the stately Feere:¹
 But yet of that same droupie Realme the chiefe
 and sovereign Peere

.

And came of mightie Marsis race, Pandion
 sought of joyne
 Aliance with him by and by, and gave him to
 his Feere
 His daughter Progne. At this match (as
 after will appeare)
 Was neither Juno, President of marriage, wont
 to bee
 Nor Hymen, no nor any one of all the
 graces three.
 The Furies snatching Tapers up that on some
 Herse did stande,
 Did light them, and before the Bride did
 beare them in their hande.

.

As both Progne and hir selfe should joy and
 confort bring,
 When both of them in verie deede should after-
 ward it rew.
 To endward of his daily race and travell Phoebus
 drew
 And on the shoring side of heaven his horses
 downeward flew.

.

¹ «companion», compañero/a

In open face of all the world: or if thou keepe
me still
As prisoner in these woods, my voyce the
verie woods shall fill
And make the stones to understand.

.

[Terminaron sus relatos y las hijas de Minos todavía continúan su labor

a pesar de Baco, cuya celebración desdeñosas interrumpen.

Y de súbito —al no ver nada— oyeron a su alrededor
un ruido ronco y discordante de tambores

y estruendosos címbalos y cascabeles y además sintieron
un aroma de azafrán y mirra muy penetrante.

Y (cosa difícil de creer) la tela que habían empezado
enseguida se tornó fresca y verde, y el lino que empleaban
floreció plenamente con hojas de hiedra. Y una parte de ellas
tomó forma de vid. El mismo hilo brotó en ramas.

Ramillas llenas de uvas prietas doblaron los tallos.

Y como la tela que tejían era de un tono morado oscuro,
también sobre las uvas pintadas se extendió la misma colo-
ración.

El día había terminado. Sobrevino la hora en que no es noche
ni es día, sino, por decirlo con justicia, una mezcla de los
dos.

De repente pareció temblar la casa y brilló toda
con lámparas ardientes y fuegos chispeantes que deslumbra-
ron las miradas.

Y horribles figuras de animales aullaron con atroces alaridos.
Movidas por el miedo, las hermanas debieron en humosos
agujeros

ocultar las cabezas, una aquí y otra allá, para evitar
la luz cegadora. Y cuando así corren, ciegas, a los rincones
sus bellas piernas se cubren de una fina y ceñida membrana
y finas aletas en vez de manos terminan sus brazos acortados.
Cómo perdieron su forma primera con certeza no se puede
saber

por la oscuridad. No les nacieron plumas,
pero con alas como de pergamino y varillas se elevan del
suelo.

Y cuando van a hablar apenas emiten un gemido
en el momento en que brota su azoramiento,
sino un graznido que a ellas mismas ofende. Moran en las
casas

y no en los bosques; enemigas del día, vuelan hacia la noche.
Por eso en lengua latina se las llama según el crepúsculo
y en inglés murciélagos o vampiros las llamamos.

(...)

Y yo, cuando bajo la tierra atravese la Laguna Estigia,
vi a tu hija Proserpina con estos mismos ojos. No estaba
alegre, ni libre de temor me pareció por su saludo.

Pero era siempre una reina, siempre la noble compañera del
gran dios Dis,
siempre la reina y soberana de aquel reino sumergido.

(...)

Y de la poderosa raza de Marsias llegó Pandión, que quiso
hacer

alianza con él, y le dio por compañera a su hija Progne. En
esta boda

(según se ha de saber después)

no estuvo Juno, señora del matrimonio, como debía,
ni tampoco Himeneo, ni las tres Gracias.

Las Furias tomaron unas velas de una fúnebre carroza,
las prendieron y, ante la novia, las llevaron en la mano.

(...)

Como Progne y su consorte han de traer alegría y consuelo.

Cuando ambos estén muertos,

al fin de su diaria carrera Febo guió

y desde el borde del cielo precipitó sus caballos.

(...)

Frente a todo el mundo: si me retienes prisionero
en estos bosques, estos bosques inundaré con mi voz
y haré que hasta las piedras me entiendan.

(...)]

Notará el alumno que, hasta ahora, los escritores cuyas
obras he mostrado tienen especial preocupación por lo que
dicen; todos son conscientes de tener algo que decir al lector,
algo que éste *no sabe todavía*, y así invierten sus mayores
esfuerzos en CONTARLO.

La siguiente fase se produce en autores que gradualmente se preocupan más por el modo en que dicen lo que dicen.

Cambio similar en la pintura: Simone Memmi, los pintores del *Quattrocento*, atentos a su tema PRINCIPAL: la Virgen sentada con el niño, etc. *Unidad en el cuadro*. Decadencia del Renacimiento: los pintores se ocupan más de pintar una tela, tal o cual fragmento del cuadro, o bien un claroscuro, o lo que sea.

Contraste

Chaucer
el europeo

Shakespeare
el inglés

CUATRO PERIODOS

I. Cuando Inglaterra formaba parte de Europa.

II. Cuando Inglaterra era Inglaterra, con sus mejores escritores y sus hombres más inteligentes.

III. El periodo en que Inglaterra ya no tenía cabida para sus mejores escritores.

Landor en Italia.

Beddoes en Alemania.

Byron, Keats y Shelley en Italia.

Browning en Italia, Tennyson como literatura oficial de Inglaterra.

IV. El periodo de la inyección de exotismo.

A diferencia de la tradición clásica, el latín había sido patrimonio de toda Europa. Han existido varias corrientes latinizantes en la lengua inglesa, pero esta «inyección» es algo diferente.

Wordsworth y Shelley son conscientes los dos de importar las formas de las canciones italianas.

Swinburne: inyección griega.

Browning, de manera diferente, utiliza temas italianos. Las *Rubaiyats* de Fitzgerald: igual, pero en persa.

William Morris: sagas nórdicas y antiguos temas franceses.

Rosetti: los poetas italianos. Medievalismo pre-rafaelita. Poesía menor victoriana que juega con asuntos de los mitos celtas, y luego de la Irlanda moderna.

La colonización norteamericana: Henry James (Whistler, W. H. Hudson), etc.

MUESTRA MARK ALEXANDER BOYD, 1563-1601

Fra to fra bank, fra wood to wood I rin
 Ourhailit with my feeble fantasie
 Like til a leaf that fallis from a tree
 Or til a reed ourblawin with the wind,

Two gods guides me, the ane of them is blin,
 Yea, and a bairn brocht up in vanitie,
 The next a wife ingenrit of the sea
 And lichter nor a dauphin with her fin.

Unhappy is the man for evermair
 That tills the sand and sawis in the air,

But twice unhappier is he, I lairn,
 that feidis in his heart a mad desire
 And follows on a woman throw the fire
 Led by a blind and teachit by a bairn.

[De orilla a orilla y de bosque en bosque yerro
 dominado por mi loca fantasía
 como una hoja que del árbol cae
 o un junco que sacude el viento.

Dos dioses me guían, pero ciego es uno,
 sí, un niño malcriado,
 y el otro una mujer surgida del mar,
 más leve que el delfín con sus aletas.

Desdichado para siempre es el hombre
 que ara la arena y siembra en el aire,

aunque más desdichado aún, entiendo,
 es el que nutre en su pecho un deseo malsano

y sigue a una mujer entre el fuego,
 llevado por un ciego, enseñado por un niño.]

Propiamente se divide el soneto en una octava y una sextina. Hay en Perugia un cuadro que representa a Cristo cuando emerge del sepulcro; se entiende bien qué quiso hacer Peruginó, su autor, y el modo en que trató de superar a sus predecesores. Estas obras de perfecta madurez no tienen nada malo en sí mismas, a pesar de lo cual sirven como jalones para medir la decadencia.

Boyd «lo dice de manera especialmente bella».

La manzana es excelente durante unos cuantos días, tal vez una semana, antes de madurar; cuando madura, sigue siendo excelente todavía durante unos días después de pasar el punto de madurez.

Supongo que éste es el soneto más bello de la lengua inglesa. En el peor de los casos, ya tiene una nominación.

MUESTRA

CHRISTOPHER MARLOWE, 1564-1593

Now on the sea from her olde loue comes shee
That drawes the day from heaven's cold axle-tree,
Aurora whither sildest thou down againe,
And brydes from Memnon yeerly shall be slaine.

Now in her tender arms I sweetly bide,
If ever, now well lies she by my side,
The ayre is colde and sleep is sweetest now
And byrdes send foorth a shrill notes from every bow.
Whither runst thou, that men and women loue not?
Holde in thy rosie horses that they moue not!
Ere thou rise, stars teach seamen where to saile
But when thou comest, they of their courses faile.
Poore trauilers though tired rise at thy sight,
The painful¹ Hinde by thee to fild is sent,
Slow oxen early in the yoke are pent,
Thou cousenest boy of sleep and dost betray them
To Pedants that with cruel lashes pay them.

[Sobre el mar, dejando a su antiguo amor, llega
la que separa el día del frío eje de los cielos,
Aurora que desciende de nuevo,
y las esposas de Memmon son anualmente asesinadas.

Ahora con dulzura yazgo entre sus tiernos brazos
como nunca, la siento bien a mi lado,
el aire es frío y el sueño es más dulce,
y las aves lanzan agudas notas desde las ramas.

¿Adónde vas tú, a la que no aman hombres ni mujeres?
Detén tus rosados corceles, no dejes que se muevan.
Antes de que tú surgieras, las estrellas guiaban a los marinos,
pero cuando llegas tú pierden ellos el rumbo.
Los pobres viajeros, fatigados, se levantan al verte,

al labriego agobiado impones tareas,
los lentos bueyes doblan bajo el yugo la testuz;
arrancas a los hombres del sueño y los entregas
a pedantes que con crueles disciplinas los castigan.]

Momento culminante, periodo de máximo poderío en la vesificación en inglés, con plenitud de fuerza intacta: es ahora cuando se sienten todos los efectos del estudio de la métrica latina. Este era un problema de especial interés en la época isabelina. Los hombres que intentaron adecuar la lengua inglesa a las reglas impuestas por la gramática latina están en gran medida olvidados; los hombres que se empaparon a fondo en la sensibilidad del latín nos han dejado criterios impercederos.

La versión que hizo Marlowe de los *Amores* de Ovidio fue impresa en HOLANDA cuando ya había comenzado la epidemia del puritanismo.

El lector profano, o poco versado en estos menesteres, puede aprovechar estos ejemplos como indicadores de lecturas posteriores. Si este manual se utiliza en un aula, el profesor introducirá —como es natural— sus propias adiciones y ampliaciones, tomadas de textos que son fáciles de encontrar, o bien escogerá los textos más sólidos en la sobreabundancia de obras más bien mediocres que se incluyen en las antologías al uso, en las cuales conviene apuntar que lo mejor a menudo pasa desapercibido. Doy por sentado que los textos de Shakespeare y de Marlowe y el Omar Jayyam de Fitzgerald son tan accesibles que resulta innecesario citar fragmento alguno en este sucinto manual; también doy por supuesto que las misceláneas tradicionales que se copian unas a otras sin que medie plan crítico alguno son de escasa honradez antológica y carecen de toda apreciación personal, de un renovado análisis de los materiales, si bien contienen buenos ejemplos del valor de muchos autores de poemas breves, «canciones», etc., y que esta sección que he titulado «muestras» tal vez sirva para indicar cuál ha sido el desarrollo de la

¹ Cf. la expresión francesa «*homme de peine*», el que ha de trabajar

poesía inglesa y, de modo general, la «trayectoria» o, al menos, la transmutación del estilo a la hora de componer poesía.

En un ensayo de más alcance he apuntado que resulta casi viable rastrear los cambios del estilo inglés ciñéndonos a la lectura de los intentos sucesivos por dar una versión inglesa de la poesía de Horacio.

JOHN DONNE, 1573-1631

THE ECSTASY

Where like a pillow on a bed
A pregnant bank swell'd up to rest
The violet's reclining head
Sat we two, one another's best.

Our hands were firmly cémented
By a fast balm which thence did spring,
Our eye-beams twisted and did thread
Our eyes upon one double string

So to engraft our hands, as yet
Was all the means to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation.

As twixt two equal armies Fate
Suspends uncertain victory,
Our souls, which to advance their state
Were gone out, hung twixt her and me.

And whilst our souls negotiate there,
We like sepulchral statues lay.
All day the same our postures were
And we said nothing all the day.

If any, so by love refined
That the soul's language understood
And by good love were grown all mind,
Within convenient distance stood,

He, though he knew not which soul spake
(Because both meant, both spoke the same),
Might thence a new concoction¹ take
And part far purer than he came.

¹ Término de la tecnología alquímica

This ecstasy doth unperplex,
 We said, and tell us what we love,
 We see by this was not sex
 We see, we saw not what did move,

But as all several souls contain
 Mixture of things they know not what,
 Love these mixed souls doth mix again
 And make both one, each this and that.

A single violet transplant,
 The strength, the colour and the size,
 All, which before was poor and scant,
 Redoubles still and multiplies,

When love with one another so
 Interinanimates two souls
 That abler soul which thence doth flow
 Defects of loneliness controls,

We then, who are this new soul, know
 Of what we are composed and made,
 For th'anatomies of which we grow
 Are souls whom no change can invade.

But O alas, so long, so far
 Our bodies why do we forbear?
 They are ours though they're not we. We are
 Th'inteligences, they the spheres.

We owe them thanks because they thus
 Did us to us at first convey;
 Yielded their forces to us
 Nor are dross to us, but alloy.¹

¹ «alloy», esto es, aleación que hace que un metal sea apropiado para un propósito determinado

On man heaven's influence works not so
 But that it first imprints the air,
 So soul into soul may flow
 Though it to body fits repair

As our blood labours to beget
 Spirits as like souls as it can
 because such fingers need to knit
 That subtle knot which makes us man

So must pure lovers' souls descend
 To affections and to faculties
 Which sense may reach and apprehend
 Else a great prince in prison lies.

To our bodies turn we then that so
 Weak men on love reveal'd may look,
 Loves mysteries in souls do grow
 But yet the body is his book

And if some lover such as we
 Have heard this dialogue of one,
 Let him still mark us, he shall see
 Small change when we're bodies¹ gone.

[Donde, cual almohada sobre un lecho,
 una grávida orilla bríndase al reposo
 de la allí reclinada cabeza de violeta,
 nos sentamos los dos, recíprocos devotos.

Nuestras manos ligábanse por firme pegadura
 con un bálsamo pronto surgido del instante,
 y al cruzarse los rayos nuestras dos miradas
 urdíanse los ojos en una doble trenza.

¹ Probablemente, término técnico equivalente a «átomos»

Entrelazar las manos, todavía,
era el único medio de hacernos uno sólo,
y el cultivo de niñas de los ojos,
la única manera de acrecer el linaje.

Como entre dos ejércitos iguales el Destino
en suspenso mantiene la indecisa victoria,
nuestras almas (recién desencerradas para
mejorar posiciones) entre ella y yo flotaban.

Y ahí donde las almas negociaban, ahí,
cual losas esculpidas, yacíamos los cuerpos;
durante todo el día, sin variar la postura,
y sin nada decirnos en todo el largo día.

Si quienquiera a tal punto por el amor pulido
que pudiera entender la lengua de las almas,
y haberse en mente pura por amor transformado,
compareciera entonces al apropiado sitio,

(aun sin distinguir entre las almas,
ya que ambas pensaban y expresaban lo mismo)
habríale tocado desprender de aquel diálogo
un novísimo filtro con más lustral virtud.

Este preciso éxtasis cancela nuestras dudas
(decíamos) y muestra cuanto en rigor amamos;
sabemos por su gracia que no, no era el sexo,
sino era otra cosa, lo que así nos movía.

Pero si las innúmeras almas llevan entre sí
tamaño mezcladura, ignoran cuáles partes,
refundirá el amor, de las mezcladas almas,
haciendo de dos una, y ambas ésta y aquélla.

Una sola violeta, por su mero trasplante,
redobla y multiplica cualidades
que eran antes en ella tan pobres como escasas:
su magnitud, su fuerza y sus colores.

Así cuando el amor, por mutua diligencia,
interanima las dos almas,
el alma más perfecta, que la unión precipita,
corrige los defectos de la previa clausura.

Y pues nosotros somos aquella nueva alma,
conocemos ahora las partes que nos forman,
y todos esos átomos, de donde procedemos,
son almas a su vez, inmunes a su cambio.

Sin embargo, ¿por qué tan largo y tan distante
va siendo ya el exilio de nuestros caros cuerpos?
Son muy nuestros, si bien ellos no son nosotros,
que inteligencia somos, con ellos por esfera.

Gratitud les debemos porque fueron
agentes iniciales de nuestra cercanía,
prestándonos las fuerzas de sus propios sentidos;
y en lugar de residuo, nos son aleación.

El influjo del Cielo no opera sobre el hombre
sin antes imprimirse por mayor en la atmósfera,
a fin de que las almas refluyan en las almas,
aunque hayan primero de apelar a sus cuerpos.

Tal como nuestra sangre engendra sus espíritus
al alma similares dentro de lo posible,
porque nos son vitales esos dedos
para tejer el nudo sutil que nos humana,

así deben las almas de los amantes puros
condescender a afectos y potencias
que al sentido cumpliera asir y dominar;
de otro modo un gran príncipe yacerá en su prisión.

Recobremos por tanto nuestros cuerpos: entonces,
podrá el hombre común ver al amor clareado;
los misterios del amor germinan en las almas,
pero el cuerpo les sirve de manual instructivo.

Si acaso algún amante que se nos asemeje
ha escuchado este diálogo de uno,
contémpenos de lleno; verá qué leve cambio
trae consigo la vuelta a nuestros cuerpos.]¹

Creencia en el platonismo. Decadencia en el intento de hacer bellos discursos y de andar en busca de algo que decir, aspiraciones temporalmente abortadas. Creencia absoluta en la existencia de un alma extra-corpórea y en su encarnación. Donne expone sus tesis en términos precisos, técnicos incluso. Los imbéciles amigos de la trivialidad, siempre en busca de lo irrelevante, naufragan en la lengua de Donne. Aquí encontramos una exposición clara y minuciosa, digna del «Donna mi prega» de Cavalcanti aunque no tenga el mismo interés métrico, si bien no carece de interés su contenido.

Habría que contar con la ayuda de un experto en mala leche para descubrir por qué el *Oxford Book of Verse* incluye las primeras cinco estrofas del poema y lo deja trunco *sin la menor indicación de todo lo que se ha omitido*.

La obra de Donne es desigual, en parte por ser tan copiosa, pero es el único poeta metafísico en inglés que destaca por encima de todos los demás. No pretendo decir con esto que no hubiera otros platónicos eruditos y convincentes que no nos hayan dejado hermosos poemas. Y tampoco quiero decir que Donne, en sus momentos de potencial más escaso, no vaya al paso de sus contemporáneos más frívolos.

En las mejores obras de Donne «reencontramos» a un escritor verdadero, que dice exactamente lo que desea decir y que no va «a la búsqueda de sentimientos que encajen en su vocabulario».

Tal vez sea acertado subrayar la diferencia que hay entre un metafísico experto y otro inexperto. Durante muchos siglos,

toda una serie de hombres han pensado a fondo y de manera muy cabal en ciertos problemas que a nosotros nos parecen inviables de someter a pruebas de laboratorio y a experimentos similares. Los resultados de ese pensamiento se pueden resumir y comparar, eliminando las chaladuras de más bulto y las contradicciones de peso. La diferencia entre un tratado metafísico que pudiera satisfacer a mi difunto amigo, el Padre José María de Elizondo, y las obras religiosas contemporáneas cuyos autores citan sin pudor a los señores Wells y Balfour, es sin duda muy considerable.

Las ecuaciones psicológicas elaboradas por los conocedores de Avicena tal vez no sean del todo convincentes, pero no es menos cierto que existen tales ecuaciones, y que no es posible rechazarlas en función de la propia experiencia, aun cuando la creencia y la predilección por fuerza deben depender del análisis introspectivo de una serie de personas sumamente sensibilizadas.

Entre 1250 y el Renacimiento, los hombres se las ingeniaron para comunicarse unos con los otros respecto a tales percepciones y a tales modalidades del sentimiento y la percepción.

¹ Traducción de Jaime García Terrés, en *Baile de máscaras*. Ediciones del Equilibrista, México, 1989. (N. del T.)

MUESTRA

ROBERT HERRICK, 1591-1674

Violets

Welcome, maids of honour,
 You do bring
 In the Spring
 And wait upon her.

She has virgins many,
 Fresh and fair;
 Yet you are
 More sweet than any.

You're the maiden posies
 And so graced
 To be placed
 'Fore damask roses.

Yet, Though thus respected,
 By-and-by
 Yet do die,
 Poor girls, neglected.

Por comparación con los trovadores, la rima es infantiloides. No quiere eso decir que no se haya conseguido un máximo de «cantabilidad».

El número de rimas que se puede utilizar con ventaja en un idioma NO constituye la medida numérica de otro.

En una lengua flexionada, como el latín, hay tal abundancia de terminaciones — *-um*, *-arum*, *-orum* y *-abat* — que la repetición sería insufrible si se subrayara o se repitiera a intervalos regulares.

La rima se puede utilizar con sonidos aproximativos, como esas piedras apiladas que forman muretes y terrazas en los sembradíos de montaña.

[Bienvenidas, doncellas del honor
 traéis
 la primavera
 y la atendéis.

Muchas vírgenes tiene
 bellas y lozanas,
 pero sois vosotras
 las más bellas.

Sois el ramillete de la doncella,
 tan agraciadas
 que aventajáis
 a las rosas de Damasco.

Sin embargo, aunque respetadas,
 una y otra vez
 morís,
 pobrecillas, olvidadas.}

Son versos que seguramente carecen de valor literario, pero que ilustran un tipo de ritmo y una innovación melódica que no se encuentra en Chaucer, aunque existen amplios precedentes en Provenza.

En el caso de los autores de madrigales, en aquellos tiempos la letra no se publicaba jamás separada de la música, y hay que suponer que sólo en una época en que abundasen las orejas largas y peludas se ha podido tener la idea de publicar esas letras sin acompañamiento musical, como es costumbre en nuestros días.

Se observa que la música de William Young acaba de ser editada por obra del doctor Whittaker, y que John Jenkins seguía confinado a un manuscrito inédito a fecha de 1 de enero de 1934.

Herrick, cabe observar, vivió hasta gozar de una plena vejez. Es improbable que este breve bocadillo de melodía fuese uno de sus primeros empeños.

EJERCICIO

I Que trate el alumno de decidir si existen cien buenos poemas en cualquier antología general que tenga en su poder; o si sólo son cincuenta, o treinta.

II Entre los primeros poemas que le vengan a la memoria, ¿cuántos contienen un buen verso, o dos o tres que se le hayan quedado grabados, pero que resulten difíciles de leer hasta el final, o bien que sólo pueda recordar, de todo el poema, ese verso especialmente grato?

III ¿Con qué frecuencia recordará un verso y será completamente incapaz de recordar el asunto del poema en su totalidad?

IV Los siguientes poemas:

El primer Alisoun; Walsinghame; «They flee from me» («Huyen de mí»), de Wyatt; «Batsabe sings» («Canta Bet-sabé»), de Peele; «Pastime and good company» («Pasatiempo y buena compañía»), de Enrique VIII...

¿Contienen algún elemento que no haya sido representado en la serie de «muestras»?

V Que el alumno trate de encontrar una docena de poemas que sean diferentes de algunas de las «muestras», o que introduzcan nuevos elementos, o que amplíen el concepto de poesía mediante un tema o un modo de expresión que todavía no hayamos tratado.

LORD ROCHESTER, 1647 (O 48)-1680

Were I (who to my cost already am
 One of those strange prodigious Creatures, Man)
 A Spirit, free to choose for my own share,
 What sort of Flesh and Blood I pleas'd to wear,
 I'd be a Dog, a Monkey, or a Bear,
 Or anything but that vain Animal,
 Who is so proud of being Rational.

[Si yo fuera —yo, que para mi mal ya soy
 una de esas criaturas extrañas y prodigiosas, un hombre—
 un espíritu libre para elegir a voluntad
 qué especie de carne y hueso me gustaría usar,
 sería un perro, un mono o un oso,
 o cualquier cosa que no fuera ese vanidoso animal
 que tanto se enorgullece de ser racional.]

El modesto responsable de la edición de 1696, o de Tonson, se da por satisfecho con un prólogo de seis páginas, y en aras de la comparación nos da catorce versos de Boileau:

«A Monsieur M...
 Docteur de SORB.»

en versión de la edición inglesa de Oldham, que llega a diecisiete, y lo que antecede de Rochester, con la observación de que «fatigaría yo al paciente lector si con minuciosidad mostrase la diferencia que hay entre ambos autores; baste con ponerlos juntos.

Cito este prólogo para mostrar que la crítica inteligente no es una invención personal mía. Los monos de imitación empeñados en copiar a Dios, como B. de S., X., Z., Q., K., etc., no tienen la excusa de no haber tenido a su disposición una crítica inglesa decente o formas esclarecidas de estimar la obra ajena

en las cuales haber aprendido. Cuando el estilo de una época es bueno, seguramente será posible descubrir que los buenos escritores tuvieron una periferia educada, capaz de distinguir a un águila de un buitre.

CONDE JOHN DE ROCHESTER, 1648-1680
(EN 1660, A LOS DOCE AÑOS DE EDAD)

To His Sacred MAJESTY On His Restoration.

Vertues triumphant Shrine! who do'st engage
At once three Kingdoms in a Pilgrimage;
Which in extatic Duty strive to come
Out of themselves, as well as from their home:
Whilst *England* grows one Camp, and *London* is
It self the Nation, not Metropolis;
And Loyal *Kent* renews her Arts agen,
fencing her ways with moving Groves of Men;
Forgive this distant Homage, which does meet
Your blest approach on sedentary feet:

And though my Youth, not patient yet to bear
The weight of Arms, denies me to appear
In steel before you, yet, Great SIR, approve
My Manly Wishes, and more vigorous Love;
In whom a cold Respect were Treason to
A Father's Ashes, greater than to You;
Whose one Ambition 'tis for to be known
By daring Loyalty your *Wilmot's* Son.

[A su Sagrada MAJESTAD en el momento de su restauración al trono

¡Altar triunfante de virtudes! Vos que abrazáis
a la vez tres reinos en una peregrinación sola,
que en el éxtasis del deber se esfuerzan
por salir de sí y de sus moradas,
mientras Inglaterra se hace campamento y Londres
es por sí sola la nación, que no metrópolis,
y el leal Kent renueva sus artes,
abriéndose camino con móviles bosques de hombres,
disculpád este homenaje de quien espera
vuestra noble recepción con los pies en la tierra;

aunque mi juventud, todavía impaciente para soportar
el peso de las armas, aparecer no me permite
cubierto de acero ante Vos, gran Señor, aprobad
mis viriles deseos y mi vigoroso amor;
en quien un respeto frío sería traición
a las cenizas de un padre, más que a Vos,
y de quien su única ambición es ser afamado
por la audacia de su lealtad, por hijo de Wilmot.]

ANÓNIMO, ENTRE 1680 Y 1696

Una PASTORAL en imitación del griego de Moschus, doliéndose de la muerte del Conde de Rochester.¹

Mourn, all ye Groves, in darker Shades be seen,
 Let Groans be heard where gentle Winds have been:
 Ye *Albion* Rivers, weep your Fountains dry,
 And all ye Plants your Moisture spend and die:
 Ye melancholy Flowers, which once were Men,
 Lament, until you be transform'd agen,
 Let every Rose pale as the Lily be,
 And Winter Frost seize the Anemone:
 But thou, O *Hyacint*, more vigorous grow, }
 In mournful letters thy Sad Glory show, }
 Enlarge the Grief, and flourish in thy Woe: }
 For *Bion*, the beloved *Bion's* dead,
 His Voice is gone, his tuneful Breath is fled.

*Come, all ye MUSES, come, adorn the
 Sheperd's Herse,
 With never-fading Garlands, never-
 dying Verse.*

Mourn, ye sweet Nightengales in the thick Woods
 Tell the sad News to all the *British* Floods:
 See it to *Isis* and to *Cham* convey'd,
 To *Thames*, to *Humber*, and to utmost *Tweed*:
 And bid them waft the bitter Tidings on, }
 How *Bion's* dead, how the lov'd Swain is gone, }
 And with him all the Art of graceful Song }

¹ El primer esfuerzo de los críticos desorientados y meticulosos consiste en tratar de ENCONTRAR AL AUTOR. Observe el alumno que este autor se abstuvo con claridad de firmar el poema. También los arquitectos y canteros de la Edad Media se abstenerían de firmar sus obras. Uno de los mayores males de la crítica moderna es ese afán presuroso por descubrir a la persona, y la consiguiente incapacidad de ver la cosa como es debido.

*Come, all ye MUSES, come, adorn the
 Sheperd's Herse,
 With never-fading Garlands, never-
 dying Verse.*

Ye gentle Swans, that haunt the Brooks and Springs,
 Pine with sad Grief, and droop your sickly Wings:
 In doleful Notes the heavy Loss bewail;
 Such as you sing at your own funeral, }
 Such as you sung when your lov'd *Orpheus* fell. }
 Tell it to all the Rivers, Hills and Plains,
 Tell it to all the *British* Nymphs and Swains,
 And bid them too the dismal Tydings spread,
 Of *Bion's* fate, of *England's Orpheus* dead.

*Come, all ye MUSES, come, adorn the
 Sheperd's Herse,
 With never-fading Garlands, never-
 dying Verse.*

No more, alas no more that lovely Swain
 Charms with his tuneful Pipe the wondering Plain:
 Ceast are those Lays, cast are those sprightly Ayres
 That woo'd our Souls into our Ravish'd Ears:
 For which the list'ning Streams forgot to run,
 And Trees lean'd their attentive Branches down:
 While the glad Hills loth the sweet Sounds to lose,
 Lengthen'd in Echoes ev'ry heav'nly close.
 Down to the melancholy Shades he's gone,
 And there to *Lethe's* Banks reports his moan:
 Nothing is heard upon the Mountains now,
 But pensive Herds that for their Master lowe:
 Stragling and comfortless about the rove,
 Unmindful of their Pasture, and their Love.

*Come, all ye MUSES, come, adorn the
Shepherd's Herse,
With never-fading Garlands, never-
dying Verse.*

.
.

Whom has thou left behind thee, skilful Swain,
That dares aspire to reach thy matchless Strain?
Who is there after thee, that dares pretend
Rashly to take thy warbling Pipe in hand?
Thy Notes remain yet fresh in ev'ry Ear,
And give us all Delight, and all Despaire:
Pleas'd *Eccho* still does on them meditate,
And to the whistling Reeds their sounds repeat;
Pan only e'er can equal thee in Song,
That task does only to great *Pan* belong:
But *Pan* himself perhaps will fear to try,
Will fear to be out-done by thee.

*Come, all ye MUSES, come, adorn the
Shepherd's Herse,
With never-fading Garlands, never-
dying Verse.*

Fair *Galatea* too laments thy Death,
Laments the casing of thy tuneful Breath:
Oft she, kind Nymph, resorted heretofore
To hear thy artful Measures from the shore:
Nor harsh like the rude Cyclops' were thy Lays,
Whose Grating Sounds did her soft Ears displease:
Such was the force of thy enchanting Tongue,
That she for ever could have heard thy Song,
And chid the Hours that do so swiftly run,
And thought the Sun too hasty to go down,

Now does that lovely *Nereid* for thy sake
The Sea, and all her Fellow-*Nymphs* forsake.
Pensive upon the Beech, she sits alone,
And kindly tends the Flocks from which thou'rt gone.

*Come, all ye MUSES, come, adorn the
Shepherd's Herse,
With never-fading Garlands, never-
dying Verse.*

y así hasta rebasar quince páginas.

[Llorad, prados, y vestíos de oscuras sombras;
que se oigan lamentos donde los céfiros flotaban.
Ríos de Albión, secad las fuentes de vuestras lágrimas;
vosotras, plantas, quemad y agotad vuestra savia.
Flores melancólicas que en tiempos fuisteis hombres
lamentaos hasta transformaros de nuevo;
que sea cada rosa como un pálido lirio,
que la anémoma sucumba a la escarcha del invierno.
Tú en cambio, luctuoso jacinto, resurge vigoroso,
muéstranos en luctuosas cartas la pena de tu gloria,
amplía tu dolor, florece a a tu pesar,
que Bion, el bienamado Bion, ha muerto.
desaparece su voz, su hálito melodioso se ha perdido.

Venid todas vosotras, MUSAS, y adornad el
féretro del zagal
con guirnaldas perdurables,
con versos imperecederos

Llorad, dulces ruisñores en la espesura del bosque,
contad la triste nueva a todos los ríos de Britania;
haced que lleguen a Isis y a Cham,
al Támesis, al Humber, al lejano Tweed,
y rogadles que lleven el amargo anuncio;
Bion ha muerto, el doncel amado se ha ido
y consigo se llevó el arte del canto agraciado.

Venid todas vosotras, MUSAS, y adornad el
féretro del zagal
con guirnaldas perdurables,
con versos imperecederos

Amables cisnes que habitáis arroyos y manantiales,
languicedad de pesar, abatid las alas febles;
gemid en notas dolorosas la gran pérdida
como si cantárais en vuestro propio funeral,
como cantásteis cuando el amado Orfeo sucumbió.
Decidlo a los ríos, a los montes y llanuras,
decidlo a las ninfas y donceles de Britania,
rogadles que difundan la horrenda nueva,
el sino de Bión, la muerte del Orfeo de Inglaterra.

Venid todas vosotras, MUSAS, y adornad el
féretro del zagal
con guirnaldas perdurables,
con versos imperecederos

Ay, ya nunca, nunca más el joven adorable
hechizará el llano embelesado con su flauta melodiosa;
terminaron las canciones, acabaron los aires vivaces
que hechizaban nuestras almas, los oídos asombrados,
y que detenían el curso de los ríos, deseosos de escuchar,
y bajar atentas las ramas de los árboles;
y los montes alegres que perder querían los dulces sonidos
y prolongaban en ecos los acordes celestiales.
Ha bajado hasta las sombras melancólicas
y a las riberas del Leteo refiere sus cuitas.
Nada se oye ahora en las montañas
y los rebaños cabizbajos añoran a su dueño,
extraviados y desvalidos vagan por los campos,
descuidando los pastos y el amor.

Venid todas vosotras, MUSAS, y adornad el
féretro del zagal
con guirnaldas perdurables,
con versos imperecederos

¿A quién has dejado aquí, hábil mancebo,
que ose alcanzar tu estro sin igual?
¿Quién después de ti osará,
insolente, tomar en mano los trinos de tu flauta?
Tus notas siguen frescas en los oídos de todos,
nos dan todo el deleite, nos dan todo el dolor.
Eco, embelesada, sigue pensando en ellas
y aún las repite a los juncos sibilantes;
sólo Pan pudo igualar tus cantos,
esa hazaña sólo en manos de Pan estuvo,
pero el propio Pan acaso temería,
temería quizás ser por ti sobrepasado.

Venid todas vosotras, MUSAS, y adornad el
féretro del zagal
con guirnaldas perdurables,
con versos imperecederos

También llora tu muerte la hermosa Galatea,
llora el fin de tu aliento melodioso:
muchas veces nos visitó la dulce ninfa
para oír tus sabios versos desde la orilla,
y no eran ásperas tus canciones, como las de los rudos Cíclopes
que lastimaron sus oídos con voces discordantes.
Tal fue la fuerza de tu lengua encantadora
que ella hubiera oído eternamente tu canto,
reprochando a las horas su rápido transcurso,
y pensaba que el sol se ocultaba muy veloz.
Ahora por ti la hermosa Nereida
ha olvidado el mar y a sus hermanas las ninfas.
Meditabunda, se sienta a solas en la playa
y cuida los rebaños que tú abandonaste.

Venid todas vosotras, MUSAS, y adornad el
féretro del zagal
con guirnaldas perdurables,
con versos imperecederos

Etcétera.]

¿Ornamento aplicado? Unos cuantos elementos ornamentales aplicados por Pietro Lombardo en Santa María dei Miracoli (en Venecia) valen mucho más que todas las esculturas y las «creaciones escultóricas» hechas en Italia entre 1600 y 1950.

Es rococó. Tal vez mañana sea imposible que recuerde el alumno un solo verso, PERO le animo a que trate de encontrar, en inglés, otro pasaje melódico así de sostenido durante tantísimos versos, esto es, versos compuestos para CANTAR. Solamente he transcrito seis estrofas, pero insisto en que la elegía se prolonga hasta rebasar quince páginas. Es casi imposible de leer sin cantar, no hay una sola interrupción en sus cualidades «cantabile», a menos que sea una estrofa que contiene una historia condensada de la poesía inglesa.

Al autor le ha costado mucho más poner punto final que seguir cantando. Sólo cuando surgen las dificultades halla la conclusión.

Compárese con uno de los momentos estelares de Spenser, que se encuentran en cualquier antología:

Sweet Thames, run softly till I end my song.

[Dulce Támesis, fluye con tersura hasta que termine mi canción.]

Por contraste, el verso de Spenser es declamatorio, esto es, propenso a la declamación retórica más que a una canción propiamente dicha. Seguro que al alumno le cuesta un gran esfuerzo idear una melodía satisfactoria para ese poema. Se puede empezar a cantar, pero de pronto surge un impedimento.

Esos versos no le servirían de nada a un compositor del siglo XIX, ni a un compositor de las primeras décadas del siglo XX. Uno se ve a forzado en pensar en la música de su propia época.

Dowland, Lawes, Young, Jenkins. El periodo de la musicalidad en Inglaterra.

Las ventajas de contar con músicos decentes debieran saltar a la vista. Esta composición no es material de lectura, sino material de canto. Tratemos de encontrar otra manifestación verbal que nos permita crear media hora de música como acompañamiento.

Me abstengo de señalar cuál es el mecanismo principal que se ha empleado para inducir una melodía bien clara. El alumno deberá encontrarlo por sus propios medios.

Sólo podrá encontrarlo si escucha y observa. Si no logra encontrarlo por sí solo, por más que se le indique una y mil veces no lo llegará a comprender. Se emplea un único principio bien claro.

Se ha hecho mención de que el verso en francés se volvió plúmbeo y fangoso, que llegó a volverse tumefacto cuando algún zopenco con ínfulas literarias resultó ser tan inútil que no sabía tocar el laúd: demasiado desmadejado, vaya, en el sentido elemental del término. No son los dedos lo que a uno le impiden tocar un instrumento: el problema está en la mente, en su incapacidad para hacerse con los sesenta o los doce o los seiscientos pedazos de un conjunto, si es el caso, y percibir sus relaciones. La auténtica imaginación, ya sea visual o acústica, sabe apreciar una música tal como un relojero aprecia mentalmente la maquinaria de un reloj. La «tribu muda y torpe» o el hombre «desmadejado» no tienen más que una masa indiferenciada en la cabeza, una idea general de que existe algo voluminoso, sin saber bien qué sea, delante de ellos.

El valor de la música a la hora de dilucidar los versos proviene de la atención que se presta a los detalles. Todas las canciones populares tienen al menos un verso o una frase que resulta perfectamente clara. Ese verso SE AJUSTA A LA MÚSICA. Por lo común, ha generado la música.

Pope incurre en las mismas faltas de Boileau, las que Rochester había eliminado. Eso lo hace el escritor, no el cantor.

Véase una vez más nuestra elegía anónima: es una canción. Nótese qué pocas palabras sin valor ni función contiene.

Intentemos hacer esa misma prueba sobre el poema de cualquier *escritor*, sobre cualquier serie de rimas escritas en una buhardilla por un hombre sin talento musical, cuyos amigos además no tienen por costumbre tocar o escuchar buena música.

Ahora llegamos a

UN PROBLEMA SOCIAL Y ECONÓMICO

VENTAJAS DEBIDAS A LA EXISTENCIA DE «UN ESTILO DE ÉPOCA»

Ils n'existent pas, leur ambiance leur confert une existence.

No hay un orden social que pueda producir por sí solo a un dibujante como Picasso.

Nota (un burócrata del tres al cuarto ha enarbolado la bandera en la que se abomina de los cubistas, y así ha demostrado que es incapaz de dirigir un gran negocio de tarjetas postales).

Sin embargo, la utilidad de que exista un «estilo de época» debería saltar a la vista tanto en nuestra elegía anónima como en el «Saludo a Carlos», de Rochester, escrito a los doce años de edad.

Los dos poemas están compuestos de acuerdo con un «proceso conocido». Sus autores no tuvieron que empezar por rehacer nada.

Los criterios musicales de la época eran de primera magnitud.

Waller, un individuo bastante fatigoso, seguramente dice la verdad cuando comenta que sus poemas los compuso para su placer y el de sus amistades, y que sólo los publicó cuando (¿no será porque?) comprobó que se habían impreso ejemplares defectuosos de sus obras sin que él los hubiera visto.

Su talento natural está a años luz del que tiene Rochester.

SIN EMBARGO, cuando escribe letras para acompañar una música, se «eleva»; si no, hay que pensar que era

«AUPADO» por el compositor o por la percepción musical habitual de la época, que sin duda era corriente entre sus conocidos. Su carencia de talento melódico, algo innato en él sobre todo si se le compara con Rochester, queda enmendada. Y salda su deuda en un poema bastante imperfecto que dedica a Lawes.

Verse makes Heroick Virtue live
But you can Life to Verses give.

.

You, by the help of Tune and Time
Can make that Song which was but Rhime.
Noy¹ pleading, no man doubts the Cause,
Or questions verses set by Lawes.
As a Church-window, thick with paint,
Lets in a Light but dim and faint,
So others, with Division, hide
The light of Sense,
But you alone may truly boast
That not a syllable is lost;

The Writer's, and the Setter's, Skill
At once ravish'd ears do fill.
Let those which only warble long
And gargle in their Throats a Song,
Content themselves with UT, RE, MI;
Let words and sense be set by thee.

{El verso hace vivir a la virtud heroica,
pero tú logras que los versos vivan.

Tú, con ayuda de la melodía y el tiempo
puedes hacer un canto que sólo sea rima.
Cuando un jurista arguye, nadie duda del caso
ni objeta los versos establecidos por Lawes.²

Así como una vidriera, cubierta de pintura,
deja pasar la luz débil y amortiguada,
otros con división ocultan
la luz del sentido.
Sólo tú te puedes jactar
de no perder una sola sílaba;

la habilidad del escritor y del compositor
embelesan de inmediato los sentidos.
Los que sólo saben tararear
o farfullar una canción,
que se aguanten con DO, RE, MI.
Que las palabras y el sentido sean por ti dados.]

Conviene observar, ya sea de pasada, que si Lawes compuso «Go, lovely Rose» («Vete, hermosa rosa»), nunca se tomó la molestia, por lo que tengo entendido, de atender a la crítica citada, de la que he omitido algunas frondosidades, que no todas.

Nota: Sobre el estado de la época.

«... que en medio de su discurso entró un criado para decirle que tal y tal personas lo estaban esperando, a raíz de lo cual se levantó Cromwell y los detuvo hablando con ellas en la misma puerta, donde sin duda tuvieron que oírle decir “El Señor nos lo revelará, el Señor nos dará su amparo” y otras expresiones por el estilo, tras lo cual regresó al lado del señor Waller y pidió disculpas: “Amigo Waller, no me queda más remedio que hablar con esos hombres en su mismo idioma”.»

Campion ponía música a las letras que escribía. Lawes, descontento con lo que encontraba en inglés, si mal no recuerdo compuso unos cuantos poemas en griego y en latín.

Así se ilustran las ventajas que tienen las artes en una sociedad dotada de un centro propio. En una época de

¹ un jurista ² El apellido se pronuncia como «laws», es decir, leyes. (N. del T.)

incompetencia musical encontramos al aspirante a poeta en su buhardilla: jamás va a un concierto, ya sea por falta de curiosidad o porque no puede permitirse el lujo de comprar la entrada para ir a un concierto, todo lo cual es culpa de un inmundo y podrido sistema económico. En cualquier caso, el nivel de la cultura general es tan bajo que los amigos indigentes del poeta no son músicos, o bien se han acostumbrado solamente a un sucedáneo banal de la buena melodía.

La poesía Y la música, desde los tiempos de Enrique VIII hasta los de Ana la gorda, eran en términos generales un dechado de perfección. Si uso el singular, es porque iban de la mano.

Ninguna actitud única cuenta con todas las ventajas.

Rochester MEJORA a Boileau en su versión inglesa, pero no mejora a Séneca cuando dice aquello de que

Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil

para lo cual solamente una muy seria aplicación intelectual, como la del propio Donne, podría haberlo preparado.

Sin embargo, tal como se puede ver en una muestra que se expone después, fuera de su orden cronológico, no hay nada que le llegue a Rochester a la suela del zapato, incluso si no escribe canciones, hasta... (que sea el alumno el que precise hasta cuándo).

En todo este asunto, el soneto es lo peor que ha ocurrido. En 1300, el soneto italiano ya se empezaba a convertir, o ya se había convertido, en una pieza puramente declamatoria, sobre todo por tener de entrada todos los versos de la misma longitud, resultado directo de su divorcio de la canción.

El arte del canto, el arte provenzal sublimado por Sordello, resulta exageradamente rígido cuando se dispone de

una forma habitual. El soneto se empleó después para escribir cartas y para cualquier otra función que no exigiera una nueva composición estrófica para cada poema nuevo.

Hacía falta una nueva tonada cuando las estrofas de cada poema eran diferentes de las acuñadas con anterioridad, pues de lo contrario eran tenidas por plagio, o bien cantadas o entonadas de acuerdo con la música preexistente y etiquetadas sin complicaciones como «sirventes», como poemas que aprovechaban, digamos, la melodía de «L'Alemanda».

El soneto empezó por ser la «tonadilla», la primera estrofa de una *canzone*, la forma que se encontraba cuando alguien llegaba a ese punto y no sabía cómo continuar. A la zaga de los sonetistas, pronto llegaron los poetas sin brillo.

Por otra pendiente, llegando a lo mismo:

Una y otra vez se encontrará el alumno con frases como «el yámbico era el metro de la sátira». Daría la impresión de que la humanidad entera es capaz de leer durante muchos siglos una serie de pronunciamentos perfectamente inteligentes sin haber digerido *ni una sola gota* de su sentido.

El pentámetro yámbico, en latín, dio lugar al moderno pentámetro yámbico, de diez u once sílabas. Es el metro de la reconvención moral.

En un mundo tan mal parido como el de Pope, era natural o quizás elemental que se utilizara. Rochester, que tenía menos urgencias morales, lo emplea mucho mejor, y sobre todo porque está acostumbrado a cantar.

No hay nada que decir contra la reforma moral. Si nace en una ciudad con unas cloacas penosas, el hombre de buen olfato sin duda agitará lo que sea preciso para que se mejore el sistema de cloacas. No es la ocupación más agradable del mundo, ni tampoco el mejor empleo de las facultades humanas.

Ahora bien, el agitador es un individuo infinitamente mejor que el parásito que sabotea la obra o que aspira a conseguir un porcentaje por el contrato de la nueva red de cloacas.

Sí hay algo que decir contra ese fervor moralizante que perjudica a la música. Muy probablemente se trata de un fervor basado en una ética imperfecta, o una ética que en todo caso no se ha entendido a carta cabal. Confucio veía algo mejor, y creía que la maldad de carácter de un hombre puede perjudicar su música.

De manera ineluctable, el canto esclarece la escritura mientras uno y otra se mantengan unidos. Fuerza al oyente a concentrarse en las palabras, aunque sólo sea por repeticiones, y lo lleva a encontrarse con la delicuescencia definitiva, que se produce cuando el músico, desesperado seguramente, convencido de que nunca ha de encontrar a un autor inteligente, abandona del todo las palabras y emplea los sonidos no articulados.

Es lo que sucede en la ópera moderna. El hecho de que exista un libreto impreso no significa nada.

La escritura puede estar sobre el papel, pero no la emplea el músico. La letra no está fijada. Si bien se examina, habitualmente carece de interés. El músico posiblemente sea incapaz de encontrar una letra repleta de interés. Uno se embadurna de Puccini y Giordano, etc.

En una época decente nos encontramos con que: *Qui perd ses mots perd son ton*. Es un axioma. El que pierde sus palabras, pierde el tono y el rumbo.

Mientras se ocupa del asunto de la técnica del Rochester, el alumno puede observar, si examina el texto entero, qué poco o bien cuánto se ha añadido desde entonces. Gran

parte de lo que Yeats tuvo que resolver podría haberlo encontrado ya hecho. Lo mejor de la técnica de Heine se encuentra mucho antes, tanto en Rochester como en Dorset. Me sorprendería enormemente que Fitzgerald no hubiera leído la invocación a la nada y todo lo que escribió nuestro poeta. Los aficionados a las comparaciones ingeniosas pueden disfrutar con este problema:

		OMAR	
SENECA	<		> FITZGERALD
		ROCHESTER	

«Hudibras», de SAM BUTLER, 1612-1680

.

As if Divinity had caught
 The itch in order to be scratch'd,
 Or like a mountebank did wound
 And stab himself with doubts profound
 Only to show with how small pain
 The sores of Faith are cured again,
 Although by woful proof we find
 They always leave a scar behind.
 He knew the seat of Paradise,
 Could tell in what degree it lies
 And, as he was dispos'd, could prove it
 Below the moon or else above it:
 What Adam dreamt of when his bride
 Came from her closet in his side,
 Whether the devil tempted her
 By an High-Dutch¹ interpreter,
 If either of them had a navel,
 Who first made music malleable²
 Whether the serpent, at the fall
 Had cloven feet or one at all,
 All this without gloss or comment
 He could unriddle in a moment
 In proper terms such as men smatter
 When they throw out and miss the matter.
 For his religion, it was fit
 To match his learning and his wit,
 'Twas Presbyterian true blue
 For he was of that stubborn crew
 Of errant saints whom all men grant
 To be the true church militant
 Such as do build their faith upon

¹ Referencia a la teoría de Becanus sobre la antigüedad de la lengua teutónica ² Pitágoras al oír a un herrero

The holy text of pike and gun;
 Decide all controversy by
 Infallible artillery,
 And prove their doctrine orthodox
 By apostolic blows and knocks;
 Call fire sword and desolation
 A godly-thorough reformation
 Which always must be carried on,
 And still is doing but never done,
 As if Religion were intended
 For nothing else but being mended.
 A sect whose chief devotion lies
 In odd perverse antipathies,
 In falling out with that and this
 And finding somewhat still amiss,
 More peevish, cross and splenetic
 Than dog distract or monkey sick
 That with more care keep holy-day
 The wrong, than others the right way.¹
 Compound for sins they are inclin'd to
 By damning those they have no mind to,
 Still so perverse and opposite
 As if they worshipp'd God for spite.

[Como si la divinidad hubiera contraído
 sarna para que la rascaran,
 como un saltimbanqui que se daña
 y apuñala con profundas dudas,
 para mostrar con qué dolor tan leve
 se curan las nuevas llagas de la fe,
 aunque sabemos por penosa prueba
 que siempre dejan una cicatriz.
 Sabía dónde estaba el Paraíso,
 podía decir en qué latitud estaba
 y, a su debido tiempo, podría probar

¹ En 1645 se ordenó un ayuno por Navidad y un banquete en honor a Cromwell el miércoles de ceniza

que estaba debajo de la luna, o encima;
 lo que soñó Adán cuando su compañera
 salió del compartimento en su costado,
 cómo fue tentada por el diablo,
 mediante un exégeta del alto Teutón;
 si alguno de los dos tenía ombligo,
 quién fue el primero en dar a la música la calidad de lo maleable,
 si la Serpiente en la Caída
 tenía las pezuñas hendidas o no tenía,
 todo ello, sin glosa o comentario,
 podría descifrar en un instante
 en justos términos, como los que barajan los hombres
 cuando prescinden de un asunto y la materia
 según a su religión convenía
 concordar ciencia e ingenio;
 era un presbiteriano puro,
 pertenecía a ese terco grupo
 de santos vagabundos, a quienes todos conceden
 la ventaja de ser la auténtica iglesia militante,
 y que basan su fe
 en el texto sagrado de picas y mosquetes,
 esos que deciden las controversias
 con artillería infalible
 y demuestran la ortodoxia doctrinal
 con golpes y porrazos de apostolado,
 que llaman a la espada del fuego y al saqueo
 reforma plena,
 que siempre ha de marchar adelante,
 que siempre se hace sin estar nunca hecha,
 como si la religión no sirviera
 para ser recompuesta y remendada.
 Una secta que basa su devoción
 en raras y perversas antipatías,
 en discrepar con esto y con lo otro
 y encontrar siempre que algo falta;
 más díscola, iracunda y esplenética
 que perro sorprendido o mono enfermo
 que atienda más al mal guardar una fiesta
 que otros a guardarla con justicia.
 Disculpa los pecados que le son afines
 y condena los que no le interesan,

y tan perversa y acérrima es
 que parecer adorar a Dios por pura rabia...]

La técnica de la sátira burlesca ya está en su apogeo. La nota introductoria de W. N. a la edición de 1835 hace el siguiente comentario: «un espejo en el cual pudo un inglés ver su rostro sin quedar, cual Narciso, enamorado de él». Los versos octosílabos de Butler han sido retomados, pero nunca superados, en los pareados decasílabos de Pope o en el patrón estrófico del *Don Juan* de Byron. La gracia de las rimas que tanto disfrutaba Butler, como Dorset y Rochester, alcanza aquí las máximas cotas conocidas, si prescindimos de los fuegos de artificio que hizo estallar Tom Hood en Kilmansegg. Gilbert y Sullivan no inventan nada que no exista (métrica-mente) en un poema como el de Dorset:

To all you ladies now on land
 We men at sea indite.

[A todas vosotras, damas de tierra firme,
 nos dirigimos los hombres del mar.]

Butler era hijo de un sacristán. Su mejor editor fue el Reverendo T. R. Nash. En lo que supongo que ha de ser una nota de Nash al Libro I, 1, 64, el texto de la primera edición se añade en itálica con este comentario: «Abundan las frases vulgares, e incluso indecentes, que fueron corregidas después por Butler. Y es cierto que, como señala el señor Cowley,

... 'tis just
 The author blush, there where his reader must.

[... justo es, pues,
 que se ruborice el autor allí donde debe hacerlo el lector]».

El Reverendo N. nos deja libre la elección.

HUDIBRAS (1662)

Whate'er men speak by this new light,
 Still they are sure to be i'th'right,
 'Tis a dark lanthorn of the spirit,
 Which none see by but those that bear it.

[Digan lo que digan, bajo esta nueva luz
 siempre están los hombres seguros de poseer la verdad:
 es una espinosa y oscura linterna del espíritu
 que sólo ven quienes la llevan.]

Burla de la hinchada dicción puritana. El dialecto norteamericano de Nueva Inglaterra, al igual que muchas otras formas del llamado acento norteamericano, son acentos distintos de los que se usan en los diversos condados y distritos de Inglaterra. La *i* suena como una *e* muy corta: «speret» (espíritu).

A light that falls down from on high
 For spiritual trades to cozen by,
 An ignis fatuus that bewitches
 And leads men into pools and ditches
 To make them dip themselves and sound
 For Christendom in dirty pond,
 To dive like wild-fowl for salvation
 And fish to catch regeneration.¹

[Una luz que descende de lo alto
 para que prospere el comercio del espíritu,

un fuego fatuo que embruja
 y extravía a los hombres por charcas y zanjas,
 los sumerge y los lleva a buscar
 el cristianismo en un campo encharcado,
 zambullirse como aves de presa en pos de la salvación
 y la pesca para ver de encontrar la regeneración.]

El problema que tiene este tipo de versos, en tanto *material de lectura*, proviene de que la diversión provocada por la rima cómica hace que el autor caiga en reiteraciones e introduzca elementos innecesarios. Además, a la larga la inteligencia humana es más interesante y tiene más misterio que la estulticia de los hombres. Se mantiene nueva durante más tiempo.

¹ Recientemente se había producido el caso de un individuo que vendía viejos billetes de lotería a los aborígenes africanos, a cinco chelines cada papel, diciéndoles que eran billetes del tren que los llevaría al cielo

SAMUEL BUTLER, 1612-1680

Synods are mystical bear-gardens
 Where elders, deputies, church wardens
 And other members of the court
 manage the Babylonish sport
 For prolocutor, scribe and bearward
 Do differ only in a mere word,
 Both are but several synagogues
 Of carnal men, and bears, and dogs,

. . . .

The one with men, the other beasts,
 The difference is, the one fights with
 The tongue, the others with the teeth

. . . .

Expos'd to scribes and presbyters
 Insteaad of mastiff dogs and curs
 Than whom they've less humanity.

. . . .

What makes morality a crime,
 The most notorious of our time;
 Morality, which both the saints
 And wicked to, cry out against?

. . . .

'Tis to restore, with more security,
 Rebellion to its ancient purity,
 Anc Christian liberty reduce
 To th'elder practice of the Jews,
 For a large conscience is all one
 And signifies the same with none.

[Son los sínodos místicas oseras
 donde notables, diputados, párrocos
 y otros miembros del tribunal

se dan al babilónico juguete
 de prolocutor, escriba y guarda-osos,
 pues sólo en una mera palabra difieren,
 que las dos son variadas sinagogas
 de hombres de carne y hueso, de perros y de osos.
 (...)

Una con los hombres, con animales la otra,
 la diferencia está en que uno lucha
 con la lengua, con dentelladas el otro.

(...)

Expuestos a escribas y presbíteros,
 en vez de mastines y podencos,
 que más humanos ellos son.

(...)

¿Qué convierte la moralidad en crimen,
 en el más notorio de nuestro tiempo,
 La moralidad, contra la que están
 y vociferan santos y pecadores por igual?

(...)

Se ha de restablecer con más firmeza
 la rebelión en su antigua pureza
 y reducir la libertad cristiana
 a la práctica antigua de los judíos,
 que la conciencia laxa es toda una
 y nada significa para nadie.]

El golpe inesperado de un buen chiste está condenado a desgastarse por fuerza a la quinta o sexta lectura. El humor de la observación que hizo Hermes a Calipso siempre está presente, con toda solidez: «Eres una diosa y me haces una pregunta a mí, que soy un dios. A pesar de todo, te diré la verdad».

El humor de Butler y de Pope se desgasta en la medida en que es «abstracto», mera afirmación general, comentario, y no presentación de lo particular.

La radical debilidad de la literatura del siglo XVIII habrá de encontrarse, creo yo, en el fracaso a la hora de lograr esta elemental disociación de ideas.

ALEXANDER POPE (1688-1744)

'Tis hard to say, if greater want of skill
Appear in writing or in judging ill,
But of the tow, less dangerous is the offence
To tire the patience that mislead the sense

. . . .

Let such teach others as themselves excell

. . . .

Nature affords at least a glimmering light

. . . .

So by false learning is good sense defaced
Some are bewildered in a maze of schools
And some made coxcombs nature meant but fools.

Some have at first for wits, then poets passed,
Turn'd critics next, and proved plain fools at last.

. . . .

Pride, malice, folly, against Dryden rose
In various shapes of parsons, critics, beaux:

. . . .

To err is human, to forgive divine.

. . . .

Jilts rudes the state and statesman farces writ,
Nay wits had pensions and young lords had wit.

[Difícil es decir qué falta es mayor,
si escribir mal o juzgar mal.
De las dos sin embargo, menos peligrosa es la ofensa
de fatigar la paciencia y no desviar el buen sentido.

Sólo los que sobresalen han de enseñar a los demás (...)

La naturaleza, al menos, da un vislumbre (...)

A tal punto que el buen sentido es desfigurado por la falsa
ciencia,
que algunos perplejos andan en un laberinto de escuelas
y otros, que la naturaleza quiso tontos, pasan por engreídos.

Unos pasan por ingenios, luego por poetas,
críticos se vuelven después, y terminan tontos al final.

La vanidad, la malicia, el disparate se alzarán contra Dryden
en variada turba de capellanes, críticos y petimetres.

Errar es humano; perdonar, divino.

Las coquetas gobernaban el estado y farsas escribían los esta-
distas,
los negados recibían pensiones y los nobles jóvenes tenían
ingenio.]

Comentario, declaración abstracta; la verdad es que la
forma métrica resulta demasiado fácil. Casi no hay apuntes
sobre lo particular. La textura de los versos recuerda a la de la
prosa en cuanto se suprime el chispear de la rima. Se le ha lla-
mado «el pulido verso de Pope», pero compárese con el de
Donne ya recogido en las muestras.

Hay docenas de versos de Pope que podrían citar cien-
tos de personas, si bien cada una haría referencia a algo dife-
rente, o bien a algo tan vago y tan general que casi no tiene
el menor sentido.

Es la época de la política.

En los versos citados, muy poco le falta a Pope para
resultar admirable cuando menciona a Dryden, pues enmar-
ca la situación con toda corrección. En cambio, cuando dice

And such as Chaucer is, shall Dryden be
[Y lo que es Chaucer habrá de ser Dryden],

su afirmación apesta a falsedad, y el habitual formulador de las opiniones parece tener por puro contenido de lo dicho la opinión en sí. Dicho de otro modo, no tiene nada que ver con el conocimiento que tenía Chaucer de los hombres ni con el conocimiento que tenía Donne de ciertos asuntos en los que, cuando menos, había pensado a fondo.

Nótese de todos modos que a pesar del pulimento, de la sensación de acabado, si uno intenta leer una página completa de pareados como estos, habrá de encontrar infinidad de palabras innecesarias, y una constante tendencia a repetir cosas que son ya obvias o que ya quedaron claras.

Tiene un pulso más firme en la *Dunciáda*.

POPE: DUNCÍADA

The mighty mother, and her son who brings
The Smithfield muses to the ear of kings,
I sing.
In eldest times e'er mortals writ or read,
Ere Pallas issued from the Thunderer's head,
Dulness o'er all possessed her ancient right,
Daughter of Chaos and eternal night,
Fate in their dotage this fair idiot gave
Gross as her sire, and as her mother grave,
Laborious, heavy, busy, bold and blind,
She ruled in native anarchy the mind.

.

Great Cibber's brazen brainless brothers stand

.

Sepulchral lies our holy walls to grace

[A la poderosa madre y al hijo que lleva
las musas de Smithfield hasta los oídos de los reyes
entono mi canto. (...)
En tiempos muy remotos, antes de que los mortales leyeran
o escribieran,
antes de que brotase Pallas de la cabeza de Júpiter Tonante,
la oscuridad extendía su dominio por todo lo creado,
hija del caos y la noche eterna;
el Hado dio a la bella idiota por dote
una herencia gruesa como su progenitor, rotunda como su
madre,
laboriosa, pesada, afanosa, audaz y ciega,
y así gobernaba el ánimo con anarquía ancestral.]

Los descarados, idiotas hermanos del gran Cibber de pie
esperan...

Mentiras sepulcrales beatifican nuestros santos muros...]

Mucho se ha escrito sobre la virulencia con que fue atacado Pope por otras personas que no advirtieron o que al menos olvidaron señalar que esos ataques coincidieron con expresiones de respeto dedicadas a los mejores autores (como Dryden y Swift, por ejemplo), a quienes intenta mantener aparte de la caterva de los escritores que fueron en su día unos pelmazos, y que ahora están olvidados hasta el punto de que la obra de Pope requiere notas a pie de página más extensas que el texto mismo.

DUNCIADA, 1726

How here he sipped, how here he plundered snug
And sucked all o'er like an industrious bug.
Here lay poor Fletcher's half-eat scenes, and here
The frippery of crucified Molière.
There hapless Shakespeare, yet of Tibbald¹ sore
Wish'd he had blotted for himself before.

.

Prose swelled to verse, verse loitering into prose,
How random thoughts now meaning chance to find,
Now leave all memory of sense behind,
How prologues into prefaces decay,
And these to notes are frittered quite away,
How index learning turns no student pale,
Yet holds the eel of science by the tail,
How with less reading than makes felons' scape,
Less human genius than God gives an ape,
Small thanks to France, and none to Rome or
Greece

A past, vamp'd, future, old, revived, new piece
Twixt Plautus, Fletcher, Shakespeare and Corneille
Can make a Cibber, Tibbald or Ozell.

[Sorbió por aquí, saqueó por allá
y de todo chupó cual chinche industriosa.
Yacen aquí escenas del pobre Fletcher a medio comer,
allá la ropa usada de Molière crucificado.
Acullá, al desdichado Shakespeare, de Tibbald dolido,
desearía haber aprovechado antes para sí.
(...)

Se hinchó la prosa hasta ser verso, el verso remoloneó hasta
ser prosa,

¹ Un editor

y así los pensamientos al azar encuentran ocasión de tener sentido,
dejando atrás todo recuerdo de su significado.
Decaen los prólogos hasta ser prefacios
y éstos se reducen y adelgazan en notas.
No hay estudiante que palidezca ante esta ciencia de mero índice
si bien sujeta por la cola a la anguila de la ciencia;
así, con menos lecturas de las que bastan para huir a los delincuentes,
genio menos humano que el dado por Dios a los simios,
flaco favor se hace a Francia, ninguno a Roma o Grecia (...)
Una nueva pieza pasada, adelgazada, futura, vieja, remozada,
entre Plauto, Shakespeare y Corneille,
sirve para salir del paso un Cibber, un Tibbald o un Ozell.]

Crítica indudable, al menos a ojos de Pope. La *Dunciada* es muy difícil de leer en grandes porciones, sobre todo —o sencillamente— por encontrarnos con todas las dificultades imaginables para sentir algún interés por los pelmazos sobre los que escribe Pope. Incluso en el supuesto de que recordemos alguna chanza especialmente graciosa, suele ser demasiado problemático localizarla otra vez (confesión del autor que firma estas páginas, cuando buscó unos versos que le habría gustado citar). No obstante, hay que agradecer a Pope su esfuerzo por desecar el pantano.

Está continuamente a la caza de los mejores escritores. *Sic, Dunciada*, II, 124: Congreve, Addison y Prior. 127: Gay, escogido entre otros siete autores hoy completamente olvidados.

DUNCIADA, 1726

A decent priest where monkeys were the gods

.

Gay dies unpensioned with a hundred friends

.

[Un sacerdote honrado allí donde los monos eran dioses (...)
Gay muere sin pensión y con cientos de amigos.]

El Libro II, a la altura del verso nº 1270, alcanza tal ímpetu que durante un buen trecho me resulta viable leerlo con ganas, sin saltarme nada. Sin embargo, soy un especialista que frisa ya la edad de 50 años, y que tiene un especial y sazonado interés en escribir e incluso en la crítica literaria en general. Creo que sería lisa y llanamente de idiotas tratar de imponer esta clase de lecturas al público lector. Nada vendría a secar todo el interés de un joven estudiante con tanta facilidad como el hecho de indicarle que debe INTERESARSE por estas páginas. Semejante lectura ni siquiera constituye un ejercicio de provecho para los escritores. No es más que una forma especializada de la arqueología.

La raíz de esta penuria y este aburrimiento consiste en que gran parte de lo que escribió Pope no informa el conocimiento. Leyéndole, no llegamos a saber nada más sobre el «insecto dorado» que tanto apesta y tanto aguijonea. Si nos enteramos de unas cuantas precisiones sobre el estado de la erudición, del periodismo, etc.

«Give up Cicero to C or K»

.

Hibernian politics, O Swift, thy fate!
And Pope's, ten years to comment and translate.

.

["Dejad a Cicerón por C o por K"

(...)

La política de Hibernia (Escocia) fue tu destino, oh Swift,
y el de Pope: diez años dedicó a comentar y traducir.]

Es un cálculo de perfecta lucidez, que llega a sembrar
una anticipación casi profética en:

Proceed, great days, till larning fly the shore,
Till birch shall blush with noble blood no more,
Till Thames see Eton's sons for every play.

[Adelante, días de grandeza, hasta que el saber huya de la costa,
hasta que el abedul se deje de teñir con la sangre de los nobles,
hasta que el Támesis vea jugar por siempre a los hijos de Eton.]

MUESTRA

(Fuera de orden cronológico)

When my young Master's Worship comes to Town,
From Pedagogue, and Mother, just set free;
The heir and Hopes of a great Family:
Who with strong Beer, and Beef, the Country rules;
And ever since the Conquest, have been Fools:
And now, with careful prospect to maintain
This Character, lest crossing of the Strain
Shou'd mend the Booby-breed; his Friends provide
A Cousin of his own to be his Bride:

[Cuando mi joven Señor llegue a la ciudad
libre de maestros y de madre,
heredero y esperanza de una gran familia
que gobierna el país con carne de vacuno y cerveza fuerte,
y que desde la Conquista ha sido tonta de remate,
atentos ahora a mantener
ese rasgo de carácter por temor a que la mezcla de sangres
enmiende la estirpe de los estultos, sus amigos le procuran
una prima suya como futura esposa.]

De Rochester. Tomado de «Carta de Artemisa, desde la
ciudad, a Chloe, en el campo». Rochester, 1638-1680. Cf.
Pope, 1688-1744.

El poema de Rochester también contiene estos versos:

Dear Artemisa! Poetry's a Snare
Bedlam has many Mansions: have a care:
Your Muse diverts you, makes the Reader sad:

[¡Artemisa querida! La poesía es una trampa
y muchas mansiones tiene el manicomio; cuidado,
que tu musa te distrae y entristece al lector.]

Nórese en este punto que el *Hudibrás*, como Pope e incluso Crabbe, nos remiten a un mundo DATADO EN EL TIEMPO, al pasado de Inglaterra. Rochester en cambio se mueve en el Londres de 1914 no sólo por la modernidad de su lenguaje, sino por la totalidad de su actitud (*Anschauung*) o «punto de vista».

La pesadez de Pope acaso sea debida a su deseo por enaltecer, debido en definitiva a las presiones económicas, o bien a que bajo la *Dunciada* late su deseo de una mejora concreta de una condición, una clara disociación entre dos grados de la escritura, mientras que Rochester está libre de todo apremio social, y su mirada se posa en la eterna estupidez, que persiste incluso una vez resuelto el problema del ocio.

Secuencia cronológica de los autores a través de cuyas obras es posible seguir las huellas de la metamorfosis del verso en inglés.

Chaucer	1340-1400
Villon	1431-después de 1465
Gavin Douglas	1474-1522
Golding	1536-1605
Marlowe	1564-1593
Shakespeare	1564-1616
Mark Alexander Boyd	1563-1601
John Donne	1573-1631
Thos. Campion	1567?-1619
Robert Herrick	1591-1674
Waller	1606-1687
Samuel Butler	1612-1680
Conde de Dorset	1638-1706
Pope	1688-1744
Crabbe	1754-1832
Landor	1775-1864
Browning	1812-1889
FitzGerald	1809-1883
Walt Whitman	1819-1892
Théophile Gautier	1811-1872
Corbière	1840-1875
Rimbaud	1854-1891
Laforgue	1860-1887

No corresponde al profesor imponer una opinión. Lo mejor que podrá hacer, para sí y para sus alumnos, es adoptar ciertas precauciones muy sencillas, o bien poner al alumno sobre aviso, de modo que se encuentre en situación de adoptarlas. Por ejemplo, no es recomendable juzgar a un autor o incluso a una época determinada sin observar como mínimo parte de las obras de la época precedente; de ese

modo, antes de llegar a una conclusión definitiva sobre «la década de 1890», habrá que echar un vistazo a Rosetti; antes de tomar una decisión sobre Rosetti, habrá que ojear unas cuantas páginas de Browning, y así sucesivamente.

Los buenos escritores no salen malparados de tales comparaciones. La ignorancia de un crítico es susceptible de quedar cruelmente al descubierto si se niega a realizar tales experimentos, o bien si descuida el examen necesario.

Distingamos con toda claridad entre las dos clases de reactante:

A. Obras de la época o la década inmediatamente precedente.

B. Obras de una época remota, tan distintas que no se muestren ninguna de sus faltas con cierta claridad.

La mala poesía es igual en todas las lenguas. Lo que los chinos llaman «poesía de polvos de arroz» muy poco difiere de lo que en Europa se llamaba «l'art de Pétrarquiser».

Cuando más cerca estemos de la ameba, menor será la diferencia que muestre su organización.

MUESTRA

GEORGE CRABBE, 1754-1832

To what famed college we our vicar owe,
To what fair county, let historians show:
Few now remember when the mild young man,
Ruddy and fair, his Sunday task began;
Few live to speak of that soft soothing look
He cast around, as he prepared his book;
It was a kind of supplicating smile,
But nothing hopeless of applause, the while;
And when he finished, his corrected pride
Felt the desert, and the praise denied.

Thus he his race began, and to the end
His constant care was, no man to offend;
No haughty virtues stirr'd his peaceful mind,
Nor urged the priest to leave the flock behind,
He was his Master's soldier, but not one
To lead an army of his martyrs on:
Fear was his ruling passion: yet was love,
Of timid kind, once known his heart to move;
It led his patient spirit where it paid
Its languid offerings to a listening maid,
She, with her widowed mother, heard him speak,
And sought a while to find what he would seek:
Smiling he came, he smiled when he withdrew,
And paid the same attention to the two;
meeting and parting without joy or pain,
He seem'd to come that he might go again.

[A qué renombrada universidad debemos nuestro vicario,
a qué hermoso condado, que lo digan los historiadores.
Pocos recuerdan ahora al joven recatado,
sonrosado y rubio, cuando inició sus prédicas dominicales;
pocos quedan vivos para hablar de aquella mirada tierna y
sosegante

que lanzaba en derredor mientras preparaba su libro.
 Era casi una sonrisa suplicante
 y, al mismo tiempo, nunca desesperaba de obtener aprobación.
 Al terminar, su orgullo enmendado,
 percibía su merecimiento y el elogio denegado.

Así inició su carrera, y hasta el fin
 su constante ocupación fue no ofender a nadie.
 No albergaba altivez su plácido ánimo
 y no instaba al sacerdote a dejar abandonado el rebaño.
 Era el soldado de su Señor, pero no de los
 que encabezan un ejército de mártires.
 Su pasión primordial era el temor; ahora bien, el amor,
 un tímido amor, movió una vez su corazón
 y llevó su espíritu paciente a presentar
 lánguidas ofrendas a una doncella atenta.
 Ella, con su madre viuda, lo escuchó
 y trató de averiguar qué buscaba él.
 Sonreía al llegar, sonreía al partir,
 y a las dos atendió por igual.
 Encuentro y separación sin alegrías ni penas,
 parecía llegar para poder marchar después.)

Presentación, descripción, en vez del comentario propio de Pope.

THE BOROUGH, DE CRABBE, 1810

Lo! yonder shed, observe its garden-ground,
 With the low paling, form'd of wreck, around;
 There dwells a fisher; if you view his boat,
 With bed and barrel 't is his house afloat;
 Look at his house, where ropes, nets, blocks, abound,
 Tar, pitch, and oakum—'t is his boat aground:
 That space enclosed, but little he regards,
 Spread o'er with relics of masts, sails, and yards:
 Fish by the wall, on spit of elder, rest,
 Of all his food, the cheapest and the best,
 By his own labour caught, for his own hunger dress'd.

Here our reformers come not; none object
 To paths polluted, or upbraid neglect;
 None care that ashy heaps at doors are cast,
 That coal-dust flies along the blinding blast:
 None heed the stagnant pools on either side,
 Where new-launch'd ships of infant sailors ride:
 Rodneys in rags here British valour boast,
 And lipping Nelsons fright the Gallic coast.
 They fix the rudder, set the swelling sail,
 They point the bowsprit and they blow the gale:
 True to her port the frigate scuds away,

[¡Mirad aquel cobertizo! Contemplad el jardín
 y la valla baja, formada por restos de naufragios, alrededor.
 Allí mora un pescador. Si veis su barco,
 con cama y con barril, es su casa flotante.
 Mirad su casa, donde abundan sogas, redes, maderos,
 brea, betún, amarras: es su barco de tierra.
 Está cerrado el lugar, pero a él poco le importa.
 Hay restos de mástiles esparcidos, velas y obenques,
 pescados en las paredes, clavados en viejas adargas.
 La más barata y la mejor de sus comidas
 fue ganada por su propio esfuerzo y aderezada por el hambre.

No llegan hasta aquí nuestros reformadores. Nadie protesta
 contra los senderos contaminados o el descuido.
 A nadie importan los montones de ceniza junto a las puertas,
 la carbonilla suspendida en el vendaval que ciega.
 Nadie se fija en las charcas pútridas de uno y otro lado,
 donde se botan nuevos veleros de niños marineros,
 los Rodney harapientos que se se jactan del valor de Inglaterra,
 los Nelson tullidos que azoran las costas gálicas.
 Arreglan el timón, izan la vela que se hincha de viento,
 señalan a proa y parten la galerna.
 Fiel a su destino, la fragata se adentra en mar abierto.]

Paso de Pope a Crabbe, paso de Voltaire a Stendhal y
 Flaubert. Crabbe transmite información; no evita por prin-
 cipio el comentario, aunque es mucho más efectivo allí
 donde lo omite.

Queda perfectamente claro, a juzgar por estos dos
 extractos, que Crabbe está haciendo la tarea del novelista:
 Dickens, Disraeli, etc. Es la historia del estado de Inglaterra
 a comienzos del siglo XIX, el método de Michelet ya está
 puesto en práctica.

That window view! —oil'd paper and old glass
 Stain the strong rays, which, though impeded, pass
 And give a dusty warmth to that huge room

.

Pale and faint upon the floor they fall
 Or feebly gleam on the opposing wall,
 The floor, once oak, now piec'd with fir unplanned

[¡Aquella vista de la ventana! Papel encerado y cristal viejo
 filtran los fuertes rayos que, sesgados, pasan
 y dan una calidez polvorienta a la amplia estancia
 (...)]

Pálidos y debilitados van a posarse al suelo
 o arrancan febles destellos de la pared frontera,
 la tarima, antes de roble y ahora parcheada de toscas tablas
 de abeto...]

Cronología de Crabbe: de 1754 a 1832. Cronología de
 Jane Austen: de 1775 a 1817.

Sin embargo, *The Borough* «La aldea» no se publicó
 hasta 1810. Sería mucho más fácil falsificar el poema de
 Crabbe que escribir una novela de Jane Austen.

Y estas novelas, con perfecta justicia, se leen muchísimo
 más al cabo de un siglo de la muerte de Crabbe. No cabe la
 menor duda de que Crabbe es para ser leído, no para ser can-
 tado, y bien vale la pena leerlo extensamente, aunque no me
 imagino que sea releído en abundancia. Las novelas de Jane
 no lo sustituyen, y menos aún lo borran del mapa. Los dísti-
 cos rimados tienen mínimas probabilidades de rivalizar con
 Maupasant, y mucho menos con Hollywood.

Si uno está convencido de que en este siglo el cine ofre-
 ce una forma superior a la del teatro, seguramente no aconse-
 jará a nadie que siga escribiendo dísticos rimados.

Por otra parte, habida cuenta de la curiosidad que exis-
 te por las condiciones sociales de la Inglaterra de 1810, ¿se
 puede encontrar una relación más condensada que la de
 Crabbe a la hora de pintar todo el panorama de ese orden
 social?

Cronología de los novelistas británicos (por compa-
 ración):

Richardson: 1689-1761

Fielding: 1707-1754

Smollett: 1721-1771

Sterne: 1713-1768

Leer a Crabbe es un poco como tratar de ir a alguna
 parte a bordo del primer barco de vapor que construyó Ful-
 ton. Con todo y con eso, nos lleva a alguna parte, y si en con-

junto se le compara con la ficción en prosa de Inglaterra en épocas anteriores, sus versos son tan legibles como el que más, con la posible excepción de la primera parte del *Tom Jones* y el *Viaje sentimental* o el *Tristram Shandy* de Sterne, al menos en la medida en que podamos interesarnos por ese interminable sermón en el que muchos lectores se han quedado atascados.

El reverendo Crabbe, por contraste con Landor, no tenía conocimientos de griego. Él mismo lo relata en la parte titulada «Prisión» de *La aldea*:

Homer, nay Pope! (for never will I seek
Applause for learning —naught have I with Greek)
Gives us the secrets of his pagan hell
Where ghost with ghost in sad communion dwell.

.

When a new spirit in that world was found
A thousand shadowy forms came flitting round.

[Es Homero, ¡qué digo!, Pope —pues nunca he de buscar
brillar por mi saber, que nulo es del griego—,
quien nos cuenta los secretos de su infierno pagano,
donde conviven en triste comunión los fantasmas.

(...)

Cuando apareció en ese mundo un nuevo espíritu
mil formas espectrales se afanaron en derredor.]

Sin embargo, su temprano conocimiento de la medicina le fue de gran utilidad al menos en una ocasión, cuando estaba de visita en una casa de campo y no apareció la comadrona... En tal situación, Landor habría servido de bien poca cosa.

El niño recibió el nombre de Lemuel en alusión a la intervención, si no divina, por lo menos de un subalterno y mediador.

WALTER SAVAGE LANDOR, 1775-1864

De Alcaeus

Wormwood and rue be on his tongue
And ashes on his head,
Who chills the feast and checks the song
With emblems of the dead!

Be young and jovial, wise and brave,
Such murmurs are derided.
His sacred rites shall Bacchus have
Unspared and undivided.

Caught by my friends, I fear no mask
Impending from above,
I only fear the latter flask
That holds me from my love.

[«¡Lleve la ruda y el ajeno en la lengua,
y cenizas en la cabeza,
el aguafiestas y el que interrumpe el canto
con los emblemas de los muertos!

Sé joven y jovial, valiente y sabio,
que tales bufones motivo son de escarnio.
Sus ritos sagrados los tendrá Baco
intactos e indivisos.

Atrapado por mis amigos, nada temo a las máscaras
que desde arriba nos amenazan;
sólo temo la última copa
que me aleja de mi amor.]

LANDOR, 1775-1864

Epithalamium

Weep Venus and ye
 Adorable Three
 Who Venus for ever environ.
 Punds, shillings and pence
 And shrewd sober sense
 Have clapt the strait waistcoat on * * *

Asteriscos puestos por el autor, aunque nada ocultan.

Off Lainot and Turk
 With pistol and dirck,
 Nor palace nor pinnacle set fire on
 The cord's fatal jerk
 has done its last work
 And the noose is now slipped upon * * *

Asteriscos puestos por el autor, aunque nada ocultan.

[Llora, Venus; llorad,
 adorables las tres
 que a Venus siempre rodeais.
 Libras, chelines, peniques
 y una taimada sobriedad
 han apretado el chaleco de fuerza a * * *.

Por Lainot y por Turk
 con daga y con pistola,
 sin incendiar palacios ni pináculos
 el fatal salto de la cuerda
 ha hecho su último trabajo
 y el nudo se ha deslizado sobre * * *.]

CLXXXIV

God's laws declare
 Thou shalt not swear
 By aught in heaven above or earth below.

Upon my honour! Melville cries;
 He swears, and lies;
 Does Melville then break God's commandment?
 No.

[Las leyes de Dios declaran
 que no tomarás su nombre en vano
 ni por los cielos arriba ni por la tierra abajo.

¡Por mi honor!, grita Melville.
 Él jura, él miente.
 ¿Acaso quiebra Melville el mandamiento de Dios!
 No.]

LANDOR: *Poemas y epigramas*,
 edición probable de 1846

CLXXXIX

Does it become a girl so wise,
 So exquisite in harmonies,
 To ask me when I do intend
 To write a sonnet? What? my friend!
 A sonnet? Never, Rhyme o'erflows
 Italian, which hath scarcely prose;
 And I have larded full three-score
 With *sorte*, *morte*, *cuor*, *amor*.
 But why should we, altho' we have
 Enough for all things, gay or grave,
 Say, on your conscience, why should we
 Who draw deep seans along the sea,

Cut them in pieces to beset
 The shallows with a cabbage-net?
 Now if you ever ask again
 A thing so troublesome and vain,
 By all your charms! before the morn,
 To show my anger and my scorn,
 First I will write your name a-top,
 Then from this very ink shall drop
 A score of sonnets; every one
 Shall call you star, or moon, or sun,
 Till, swallowing such warm-water verse,
 Even sonnet-sippers sicken worse.

[¿Conviene a una muchacha tan prudente,
 exquisita y armoniosa,
 preguntarme cuándo voy
 a escribir un soneto? ¿Cómo? ¡Amiga mía!
 ¿Un soneto? Jamás. La rima italiana
 se desborda, pues apenas tiene Italia prosa,
 y llevo tres cuartillas emborronadas
 con tanto *sorte*, *morte*, *cuor* y *amor*.
 ¿Por qué deberíamos nosotros, bien que tenemos
 de sobra para todas las cosas, tristes o alegres,
 y dímelo a conciencia, por qué deberíamos
 nosotros, que surcos profundos trazamos en el mar,
 recortarlos en pedazos para adornar
 el mar con una red?
 Si volvéis a solicitar
 a pesar de vuestros encantos, antes de mañana
 una cosa tan molesta y tan vana,
 en muestra de mi enojo y de mi sorna,
 primero escribiré vuestro nombre,
 y de la misma tinta brotarán
 docenas de sonetos; en cada uno os
 llamaré estrella, luna o sol,
 hasta que, engullendo esos versos de aguachirle,
 hasta los gustadores de sonetos se sientan peor.]

CCXX

.

Since Chaucer was alive and hale
 No man hath walkt along our roads with a step
 So active, so enquiring eye, or tongue
 So varied in discourse.

But warmer climes
 Give brighter plumage, stronger wing: the breeze
 Of Alpine heights thou playest with, borne on
 Beyond Sorrento and Amalfi, where
 The siren waits thee, singing song for song.

(De sus versos a Robert Browning)

[Desde que Chaucer estaba vivo y coleando
 ningún hombre ha recorrido nuestros caminos con paso
 tan vivaz, con ojo tan avizor, con lengua
 tan variada de discurso.

Pero los climas más cálidos
 plumaje más brillante dan, alas más fuertes: la brisa
 de las cumbres alpinas con que juegas, arrastrada
 hasta Sorrento y Amalfi, donde
 la Sirena te aguarda, cantando canción tras canción.]

LANDOR, 1775-1864

La estatua del Duque de York

Enduring is the bust of bronze,
 And thine, O flower of George's sons,
 Stands high above all laws and duns.

As honest men as ever cart
 Convey'd to Tyburn, took thy part
 And raised thee up to where thou art.

[Perenne es el busto bronceo
y el tuyo, flor de los hijos de George,
por encima de leyes y deudas descuella.

Los hombres más honestos de Tyburn
con sus carros tomaron tu partido
y hasta donde estás te irguieron.]

XIV De «La última fruta caída de un árbol viejo»

Ireland never was contented...
Say you so? you are demented.
Ireland was contented when
All could use the sword and pen,
And when Tara rose so high
That her turret split the sky,

And about her courts were seen
Liv'ried Angels robed in green,
Wearing, by St. Patrick's bounty,
Emeralds big as half a county.

[¿Que Irlanda nunca ha estado satisfecha,
decís? Sois demente.
Satisfecha estaba Irlanda cuando
todos podían empuñar la espada y la pluma,
y cuando tan alto se irguió Tara
que sus torres partieron el cielo.

Y por sus foros se vieron
ángeles de verde librea
que llevaban, cual botín de San Patricio,
esmeraldas gordas como medio condado.]

II

De «Ramas secas»

Pares de Macaulay

Macaulay is become a peer;
A coronet he well may wear;
But is there no one to malign?
None: then his merit wants the sign.

[Macaulay en par se ha convertido:
bien podrá usar una coronita,
aunque ¿nadie hay a quién perjudicar?
No. Entonces, a su mérito le falta una señal.]

Idilios heróicos y poemas adicionales

XIII

'Twas far beyond the midnight hour
And more than half the stars were falling,
And jovial friends, who'd lost the power
Of sitting, under chairs lay sprawling;

Not Porson so; his stronger pate
Could carry more of wine and Greek
Than Cambridge held; erect he sate;
He nodded, yet could somehow speak:

“'Tis well, O Bacchus! they are gone,
Unworthy to approach thy altar!
The pious man prays best alone,
Nor shall thy servant falter.”

Then Bacchus too, like Porson, nodded.
Shaking the ivy on his brow,
And graciously replied the godhead:
«I have no votary staunch as thou».

[Mucho pasaba ya de medianoche
y más de la mitad de las estrellas caían
y los amigos joviales habían perdido fuelle
de tanto estar sentados: bajo las sillas estaban despatarrados.

No así Porson: su potente jeta
más vino y más griego podía aguantar
que todo Cambridge junto: tieso seguía
y meneaba la cabeza, si bien pudo hablar:

«¡Está bien, Baco! ¡Ya se han ido!
¡Indignos son de acercarse a tu altar!
El hombre piadoso ora mejor a solas,
y tu siervo no te ha de fallar.

Así Baco, como Porson, asintió
meneando las vides de su frente,
y graciosamente repuso el dios:
«Aparte de ti, no tengo fiel de más aguante».]

LANDOR, 1775-1864

Past ruin'd Ilion Helen lives
Alcestis rises from the Shades;
Verse calls them forth; 'tis Verse that gives
Immortal Youth to mortal Maids.

Soon shall Oblivion's deepening Veil
Hide all the peopled Hills ye see,
The gay, the proud, while Lovers hail
These many summers you and me.

The tear for fading Beauty check
For passing Glory cease to sigh,
One Form shall rise above the Wreck,
One name, *lanthe*, shall not die.

[Pasada Ilión en ruinas vive Elena,
Alcestes surge de las sombras
y el verso las invoca: el verso que da
juventud inmortal a las doncellas mortales.

Pronto el velo del olvido espesa
y así ocultará las pobladas colinas que veis,
los alegres, los altivos, los amantes que aún saludan
a todos estos veranos, a ti y a mí.

Conserva esa lágrima por la belleza marchita,
deja de suspirar por la gloria pasajera,
que una forma se alzaré sobre el naufragio
y un nombre, *lanthe*, no ha de morir.]

LANDOR, 1775-1864

ESTILO ANTIGUO

Aurelius, Sire of Hungrinesses!
 Thee thy old friend Catullus blesses,
 And sends thee six fine watercresses.
 There are those who would not think me quite
 (Unless we were old friends) polite
 To mention whom you should invite.
 Look at them well; and turn it o'er
 In your own mind... I'd have but four...
 Lucullus, Caesar, and two more.

[¡Aurelio, señor de las hambrunas!
 Tu viejo amigo Cátulo te saluda
 y seis hermosos berros te envía.
 Algunos no del todo me creerían
 (a no ser que fuéramos viejos amigos) cortés
 si menciono a quién deberías invitar.
 Míralos bien, repásalos
 despacio... Sólo tengo cuatro...
 Lúculo, César y otros dos.]

Éste es Landor, el hombre de letras por lo común invocado como modelo de «estilo lapidario» o de «verso con buenos giros». El efecto de sus muy serios estudios del clasicismo nunca lo abandonó; del mismo modo, la calidad «cantabile» nunca dejó del todo los versos de sus poemas breves, aun en el caso de que fueran manifiestamente lapidarios.

DIRCE

Stand close around, ye Stigian set
 With Dirce in one bark convey'd,
 Or Charon seeing, may forget
 That he is old, and she a shade.

[Quedaos cerca, banda de la estigia,
 de la barca que a Dirce porta,
 que no olvide Caronte al verla
 que él es viejo, ella una sombra.]

Moraleja: cuando un hombre aspira a conservar una tradición, bien hará si descubre antes en qué consiste.

El que prefriere «una manera de escribir» antes que la lengua viva corre un peligro muy serio si no tiene una cultura tan completa como la de Landor. Gran parte de los poemas extensos de Landor son inaccesibles aún, pues su lengua se halla muy lejos de cualquier lengua que se haya hablado en cualquier parte.

Vale la pena recurrir a Crabbe para conocer la Inglaterra de 1810 y a Landor si se busca un epítome. Toda la cultura de los enciclopedistas se reduce a un tamaño bastante manejable en las *Conversaciones imaginarias*, llenas de vida humana bien aireada, de cuerpo humano. No son un mero índice.

Una figura que poner frente a Voltaire DE NO SER POR la cronología. Voltaire trabajaba sacando a paletadas la basura, los Borbones, el estado de decadencia realmente repugnante del pensamiento social francés.

Voltaire: 1694-1778

Landor: 1775-1864

Mentalmente cabe decir que son contemporáneos. Landor llegó cuando ya estaba hecho el trabajo. Rabelais, Peter Beyle, Voltaire, Diderot, Holbach o, antes incluso, Bude, Lorenzo Valla: todo eso es lo que Landor recoge y subsume. Si se desea una introducción válida, la tenemos en sus *Conversaciones*, escritas en tiempos de *Stendhal* (1783-1842).

El auténtico coetáneo inglés de Voltaire fue Samuel Johnson (1709-1784), al que se suele calificar de «moralis-

ta, ensayista y lexicógrafo», motivo de escarnio, un absurdo, el inglés clásico del teatro de Goldoni (1707-1993), admirable por no rebajarse jamás a ser un lameculos, pero intelectualmente «fuori del mondo», que sigue viviendo en el siglo XVII al menos en lo que a Europa se refiere.

Es muy posible que fuera la mente más preclara de la Inglaterra de su tiempo, quitando aquellos cuatro meses que Voltaire pasó en Londres.

Los *Diálogos* de Landor son más ricos que los de Fontenelle, pero Fontenelle nació en 1657 y murió en 1757.

La aportación de Landor difiere de la que Chaucer infundió a sus materiales continentales, pero vale la pena tener en cuenta el paralelismo. En el caso de Landor, el tiempo transcurrido ha de formar parte de la ecuación. Estaba tan por delante de su tiempo —en Inglaterra— que el país no era capaz de abarcarlo, y Anatole France, en cierto modo, seguía aún la estela de Landor, dentro de lo que es el recuerdo de los vivos, y la siguió hasta el día de su muerte, siendo un hombre de mucha menor importancia.

RECAPITULACIÓN

CHAUCER contemporáneo, partícipe de la vida continental de su tiempo, de la mentalidad del continente, aun cuando su técnica tuviera en parte varios siglos de antigüedad.

SHAKESPEARE (Jacques Père, deletreado Shaxpear, porque la J se pronuncia fuerte o se confunde con la I) escribió comedias del siglo XVI a partir de ciertas noticias italianas del siglo XV. El teatro italiano había dado la Comedia del Arte; la oratoria italiana, el material de los tribunales de baja estofa, el ejemplo de los discursos adornados. Shakespeare ya miraba Europa desde fuera.

LANDOR es al 80% retrospectivo, y eso no significa que estuviera clavando estacas en el barro y preparando los cimientos... que en gran medida no han aprovechado sus sucesores.

MUESTRA

In Mantua territory half is slough,
 Half pine-tree forest, maples, scarlet oaks
 Breed o'er the river-beds, even Mincio
 chokes
 With sand the summer through, but 'tis
 morass
 In winter up to Mantua walls. There
 was,
 Some thirty years before this evening's
 coil
 One spot reclaimed from the surrounding
 spoil:
 Goito, just a castle built amid
 A few low mountains; firs and larches
 hid
 Their main defiles and rings of vineyard
 bound
 The rest

You gain the inmost chambers, gain at
 last
 A maple-panelled room; that haze which
 seems
 Floating about the panel if there gleams
 A sunbeam over it, will turn to gold
 And in light-graven characters unfold
 The Arab's wisdom everywhere; what
 shade
 Marred them a moment, those slim pillars
 made,
 Cut like a company of palms to prop
 The roof, each kissing top entwined with
 top,
 Leaning together; in the carver's mind

Some knot of bacchanals, flushed cheek
 combined
 With straining forehead, shoulders purpled,
 hair
 Diffused between, who in a goat skin bear
 A vintage; graceful sister-palms! But
 quick
 To the main wonder, now. A vault,
 see; thick
 Black shade about the ceiling, though
 fine slits
 Across the buttress suffer light by fits
 Upon a marvel in the midst. Nay,
 stoop—
 A dullish grey-streaked cumbrous front, a
 group
 Round it —each side of it, where'er one
 sees—
 Upholds it; shrinking Caryatides
 Of just-tinged marble like Eve's lillied
 flesh
 Beneath her maker's finger when the fresh
 First pulse of life shot brightening the
 snow,
 The font's edge burthens every shoulder, so
 They muse upon the ground, eyelids half
 closed,
 Some with meek arms behind their backs
 disposed,
 Some, crossed above their bosoms, some,
 to veil
 Their eyes, some, propping chin and cheek
 so pale,
 Some, hanging slack an utter helpless
 length

Dead as buried vestal whose whole
 strength
 Goes, when the grate above shuts heavily,
 So dwell these noiseless girls, patient to see
 Like priestesses because of sin impure
 Penanced forever, who resigned endure,
 Having that once drunk sweetness to the
 dregs.
 And every eve, Sordello's visit begs
 Pardon for them; constant at eve he
 came
 To sit beside each in her turn, the same
 As one of them, a certain space; and
 awe
 Made a great indistinctness till he saw
 Sunset slant cheerful though the buttress-
 chinks,
 Gold seven times globed; surely our
 maiden shrinks
 And a smile stirs her as if one faint
 grain
 Her load were lightened, one shade less
 the stain
 Obscured her forehead, yet one more bead
 slipt
 From off the rosary whereby the crypt
 Keeps count of the contritions of its
 charge?

ROBERT BROWNING, 1812-1889

[La mitad del territorio de Mantua es pantanoso,
 la otra mitad pinares, sicomoros, robles escarlata
 que crecen sobre los cauces. Hasta el Mincio se sofoca
 de arena todo el verano; en invierno
 todo es charca hasta las murallas de Mantua. Hubo entonces,

unos treinta años antes de la noche a la que me refiero,
 un lugar redimido del despojo circundante:
 Goito, poco más que un castillo erigido en medio
 de los montes bajos; abetos y alerces escondían
 sus desfiladeros y los cercos de las viñas
 el resto...

Se accede a los recintos interiores, al fin entramos
 en una sala con paneles de arce; ese halo que parece
 flotar en torno a los paneles cuando lo ilumina
 un rayo de sol que lo dora
 y en caracteres de leve trazo despliega
 por doquiera la sabiduría del árabe; la sombra
 que lo oscurecía justo antes de las esbeltas columnas venía,
 talladas como un grupo de palmeras para dar sostén
 a la techumbre, con sus capiteles entrelazados en lo alto,
 juntándose; en la mente del cantero
 un nido de bacantes, coloradas las mejillas y combinadas
 con las frentes tersas, purpúreos los hombros, el cabello
 desparramado, que sobre una piel de cabra portan
 una vid. ¡Elegantes las palmeras! Basta ya,
 vayamos al prodigio mayor. Una bóveda, vedla; espesa
 sombra negra sobre el techo, aunque unas hendiduras
 en los soportes dejan pasar una luz que muestra a veces
 una maravilla en el centro. No, inclinaos...
 Una fuente recargada, veteadas de un gris apagado, un grupo
 alrededor —a cada lado, por donde se quiera mirar—
 que lo sostiene: encogidas cariátides
 de un mármol apenas coloreado, como la carne de lirio de Eva
 bajo la mano de su hacedor cuando la frescura
 del primer latido vital comenzó a animar la nieve;
 el borde de la fuente agobia cada hombro, de modo
 que se encorvan hacia el suelo, entrecerrados los párpados,
 unas con los tímidos brazos cruzados a la espalda;
 otras, cruzados sobre el pecho, otras ocultan
 con ellos los ojos; otras aún sostienen el mentón y la mejilla
 pálida;
 otras se abandonan, lánguidas, con todo el cuerpo desvalido,
 muertas como una vestal enterrada que pierde toda su fuerza,
 cuando la reja se cierra arriba pesadamente.
 Así moran las calladas doncellas, que miran pacientes

como sacerdotisas debido al impuro pecado
 para siempre castigado, y resignadas aguantan
 por haber apurado una vez la dulzura hasta las heces.
 Y cada atardecer la visita de Sordello pide
 perdón por todas ellas; constante cada atardecer iba
 a sentarse junto a cada una de ellas, igual
 que cada una de ellas por un tiempo, y la congoja
 creaba una gran confusión hasta que acertaba a ver
 los rayos del sol poniente atravesar al sesgo, alegres, las hendiduras,
 oro siete veces redondeado; sin duda nuestra doncella se encoge
 y una sonrisa la conmueve como si en un ápice
 su carga se aliviara, como si un matiz menos sombrío
 mancillara su frente oscura. ¿Acaso una cuenta más que ha caído
 desprendida del rosario de la cripta
 que lleva la cuenta de las contriciones a su cargo?]

Los victorianos medio lelos sostenían que este poema era obscuro, y los predecesores de Z, Y, X, Q. N. y compañía se enorgullecían al hacer una mueca con la cabeza metida en el arnés y susurrar: «sólo dos versos de Sordello eran inteligibles».

Como ha dicho Renan: *«Il n'y a que la bêtise humaine qui donne une idée de l'infini»*.

Browning había logrado esta limpidez narrativa y había publicado «Sordello» a los 28 años de edad (en 1840).

Hay aquí cierta lucidez de sonido que, me parece, el alumno encontrará con bastantes dificultades en cualquier otro poema inglés. Tal vez haya de remontarse incluso hasta la *Divina Comedia* para hallar una narración sostenida que esté dotada de tal claridad de perfiles, sin obstrucciones de ninguna especie y sin estorbos *verbales*.

Conviene observar que el autor nos cuenta algo, que no se limita a armar un alboroto y que no empasta el sonido para redondearlo. La «belleza» no es un ornamento aplicado, sino

que aporta más definición a la imagen mental que produce el poema. El autor no anda a la caza de palabras altisonantes; hay una gran variedad de rimas, aunque el lector sigue su camino sin advertirlo.

Una vez más, como era el caso de Golding, conviene que se lea el poema como si fuera prosa, haciendo las pausas en función del sentido y renunciando a remachar la terminación de los versos.

WHITMAN

A partir de un examen a fondo de la obra de Walt, realizado hace ya doce años, el que suscribe tuvo la impresión de que había treinta páginas de Whitman bien escritas; ahora mismo es incapaz de localizarlas. Los defectos de Whitman son superficiales. Transmite una imagen de su tiempo: ha escrito una historia universal, tal como escribió Montaigne la historia de su época. De la Norteamérica del siglo XIX se aprende más a partir de Whitman que de cualquiera de los escritores que o se abstuvieron de percibir, o limitaron sus materiales a lo que les habían enseñado a considerar una expresión literaria correcta. La única manera de disfrutar con Whitman consiste en concentrarse en su sentido fundamental. Si uno insiste a pesar de todo en proceder a una disección de su lenguaje, seguramente comprobará que no es erróneo por haber roto todo lo que en su tiempo formaba parte de «las reglas», sino porque espasmódicamente se conforma con una u otra, porque esporádicamente arrastra algo de métrica «regular» y emplea algo de la lengua literaria, porque coloca sus adjetivos allí donde, en el habla, no están jamás. Whitman escribe de verdad cuando se libra de toda esa faramalla de alambre de espino.

Desde luego, es el autor menos adecuado para ser analizado en clase.

En conjunto, no creo que la enseñanza sirva nada más que para denunciar las obras falsificadas, pues de ese modo se lleva al alumno poco a poco hacia lo que de veras es válido. La añagaza, el fingimiento, lo que trata de dar gato por liebre termina por ser tan corriente que pasa sin que nadie se percate: todo ello constituye un material apto para su uso educativo. El alumno, en este terreno, puede aprovecharse de la experiencia de su profesor. La destructividad connatural de los jóvenes puede tener sus ventajas: la pasión de la per-

secución y la caza, la diversión al detectar el gazapo, en unas circunstancias apropiadas pueden animar el estudio.

En cambio, sólo con la paciencia de la madurez se puede dejar de lado el sincero error de un autor y pasar por alto su torpeza, extravagancia o vetustez, por los méritos del sólido centro que pueda tener su obra.

Así, muchas personas de notable inteligencia han pasado por alto los versos de Thomas Hardy, aun cuando el autor de *El alcalde de Casterbridge* se encuentre tras ellos.

El sentido de la narración y el poder narrativo pueden sobrevivir a cualquier mutilación. Si un hombre tiene un relato que contar y es capaz de mantenerse en sus trece, si se niega a dejarse preocupar por sus propias limitaciones, tarde o temprano el lector lo encontrará, y todas las condenas profesoras y las restricciones teóricas no tendrán el menor efecto de verdad sobre el *status* civil del autor. Han corrido barriales de tinta para acusar a Kipling de vulgaridad (tal vez antes de que el lector que esto escribe naciera), de ser un mero periodista, etc.

Noble Dames and Little Ironies, de Thomas Hardy, es una obra que sabrá encontrar a sus lectores a pesar de todos los teóricos franceses que en el mundo han sido.

Son más los escritores que fracasan por falta de carácter que por falta de inteligencia.

La solidez técnica no se consigue sin un punto de persistencia al menos.

La principal causa de la falsa escritura es de orden económico. Son muchos los escritores que quieren dinero, o que incluso lo necesitan. Estos escritores podrían curarse de ese mal con una buena ración de billetes de curso legal.

La segunda causa es el deseo que tienen los hombres de contar aquello que desconocen, o de pasar una vacuidad por

algo de gran plenitud. Se muestran descontentos con lo que tienen que decir, y desean que un ápice de comprensión baste por una tonelada de verborrea.

Un autor que tenga escaso contenido de verdad puede ser la base de un magisterio formal duradero siempre y cuando no infle ni falsifique lo que deba decir: así, véase al Aucassin, las *Canzoni* de Arnaut y *Daphnis y Cloe*.

La plenitud de las letras no está circundada por una exclusividad primigenia que funcione en contra de cualquier clase de ser humano, contra cualquier talento, sino sólo contra los falsos acuñadores, contra los hombres que no mojarán su metal en el ácido de los hechos conocidos o accesibles.

TRATADO DE MÉTRICA

I

Una vez oí suspirar así a una bella dama: «Ojalá que alguien escribiera un buen tratado de prosodia».

Como había sido una famosa actriz que destacó por sus estupendas interpretaciones de personajes de Ibsen, su deseo no era mero «diletantismo», sino la sincera aspiración de tener algo cuya carencia le había supuesto un serio inconveniente. Dejando a un lado el *De Vulgari Eloquentia*, de Dante, solamente he encontrado un tratado de métrica que tuviera un cierto valor. Está escrito en italiano y está además agotado. No goza de la menor celebridad.

La confusión que se ha producido en la mentalidad del público lector proviene de una causa muy sencilla: el deseo de obtener algo por las buenas, sin dar nada a cambio, o bien de aprender un arte sin esfuerzo.

Para bien o para mal, la gente PUEDE escribir cosas que pasen por ser poesía antes incluso de haber estudiado música.

El asunto es sumamente simple. Parte de lo que un músico DEBE saber se emplea en el arte de la escritura: no hay «leyes» ni «diferencias» especiales respecto a lo que *esa parte* representa. Al poeta se le permite una gran laxitud o vaguedad en lo tocante al *tono*. Puede tratarse de un poeta tan grande como Yeats y seguir pensando que no distingue una de la otra.

Es probable que Yeats supiera distinguir entre un *sí* y un *re* sostenido, pero se contentaba con pensar que no sabía, y es casi seguro que no era capaz de silbar una sencilla melodía sin desafinar.

No obstante, antes de escribir un poema posiblemente «tuviera una melodía en mente».

Era muy sensible a un abanico de ritmos sumamente limitado.

El ritmo es una forma trazada en el TIEMPO, tal como el dibujo es una forma determinada en el ESPACIO.

Una melodía es un ritmo en el que el tono de cada elemento lo establece el compositor.

(Tono: número de vibraciones por segundo.)

Una vez le dije a un brillante compositor (Tibor Serly), que fue alumno de Kodaly:

Son incapaces de componer una melodía, no logran componer una melodía de cuatro compases.

Y me contestó vociferando: ¿Cuatro compases? ¡Si no saben componer una melodía que tenga tan sólo DOS!

Se enseña tan mal la música que no es mi intención proponer a todo aspirante a poeta que se entierre en un conservatorio. La *Laurencie et Lavignac Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, editada por Delagrave en París, contiene sin embargo un capítulo excelente sobre la métrica griega, mucho mejor, desde luego, que el que sin duda se puede encontrar en el departamento de griego de cualquier universidad.

Al componer un verso (y, por tanto, al construir los versos de modo que formen pasajes o estrofas), hay que tomar en cuenta algunos elementos primarios. Dicho de otro modo, disponemos de los diversos «sonidos articulados» del lenguaje, o alfabeto, y de los diversos grupos de letras que forman las sílabas.

Las sílabas tienen distinto peso y duración:

- A. pesos y duraciones originales
- B. pesos y duraciones que parecen impuestos de forma natural por el resto de los grupos silábicos que rodean la sílaba en cuestión.

Estos son los medios con los que debe trazar el poeta su diseño en el TIEMPO.

Si no tiene un buen sentido del tiempo, y de las diversas calidades del sonido, ese diseño será torpe y carecerá de todo interés, tal como la obra de un mal dibujante carece de rasgos distintivos.

El mal dibujante es malo porque no percibe el espacio ni las relaciones espaciales, y por tanto no sabe cómo manejarlas.

El autor de malos versos es un pelmazo, pues no percibe el tiempo ni las relaciones temporales y no sabe por tanto delimitarlas de manera interesante, por medio de sílabas más largas o más cortas, más pesadas y más ligeras, y mediante las diversas calidades del sonido que son inseparables de las palabras de su lengua.

¿Espera acaso que esa facultad le venga llovida del cielo? En tal supuesto, espera adiestrarse y dominar esa facultad sin el esfuerzo que incluso un músico mediocre dedica para lograr el puesto de cuarto corneta en una banda, y el resultado es a menudo, y con absoluta justicia, desestimado por los integrantes más serios de su profesión.

Las formas simétricas o estróficas se dieron con toda naturalidad en la poesía lírica cuando un hombre cantaba un poema largo acompañándose de una breve melodía que necesitaba emplear una y otra vez. En lo que a la simetría se refiere, no existe ninguna práctica de vudú, ningún ritual sacrosanto. Se trata de uno entre tantos otros procedimientos, a veces expeditivos, otras veces ventajosos, para lograr determinados efectos.

Es difícil precisar si la música ha sufrido más por el hecho de ser víctima de la enseñanza, o si es la escritura de la poesía la que más ha sufrido por carecer de profesores. A

lo largo del pasado siglo de vergüenzas y de infamias, con la degradación del ser humano, la música ha perdido muchos enteros, y ha terminado por ser una informe masa de tonalidades.

En general, podemos decir que la delicuescencia de la instrucción en un arte sigue el siguiente proceso:

I Un maestro inventa un instrumento o un procedimiento que desempeñarán una función o un conjunto de funciones determinadas.

Los alumnos adoptan ese procedimiento. La mayor parte lo emplea con menos destreza que el maestro. Cabe la posibilidad de que el siguiente genio lo mejore; cabe la posibilidad de que lo desestime y opte por otro que mejor se adapte a sus objetivos.

II Llega entonces el pedagogo o el teórico que tiene la cabeza llena de engrudo y proclama que ese instrumento, o procedimiento, es una ley, una norma que es preciso cumplir.

III Se subvenciona entonces un aparato burocrático, y el secretariado, compuesto por cabezas de chorlito, ataca a todo nuevo genio y a toda nueva forma de invención por el mero hecho de no obedecer la ley, y por percibir algo que al secretariado se le escapa.

Los grandes sabios a menudo ignoran las idioteces de la profesión docente. Friedrich Richter bien puede afirmar que las reglas del contrapunto y la armonía nada tienen que ver con la composición; Sauzay puede poner ahora el grito en el cielo y decir que cuando Bach componía daba la impresión de hacerlo mediante una serie de «procedimientos» cuyo secreto esencial se nos escapa, y la sensatez de uno, y la no del todo patética desesperación del otro, no tendrán ningún efecto apreciable sobre los diez mil borregos que cada año se crían para el matadero.

La mayoría de las artes alcanzan los efectos que persiguen empleando un elemento fijo y una variable.

Desde un punto de vista empírico: el verso por lo común tiene un elemento más o menos fijo y otro u otros que varían. Es asunto que debe decidir el autor: qué elemento ha de ser fijo y qué elemento, y en qué medida, debe variar.

Hay poetas que optarán por el tropezón como límite.

Otros escogerán la idea de señalar su andadura con repeticiones de consonantes; otros, con algunas terminaciones similares en determinadas palabras. Todo esto es mera cuestión de detalle. Se puede confeccionar una lista puramente empírica de maniobras felices, se puede recopilar todo un catálogo de poemas preferidos, pero no se puede facilitar una receta para la composición de una melodía mozartiana sobre la base del «tómese una corchea, luego una fusa, luego una semifusa», etc.

No se pide a un profesor de arte que nos proporcione una receta para hacer un dibujo de Leonardo d Vinci.

De ahí el aburrimiento extremo que causa la documentación profesoral al uso, o tal o cual tesis sobre la prosodia.

La respuesta es simple:

ESCUCHEMOS el sonido que produce

II

El lector que haya entendido la primera parte de este capítulo no tiene ninguna necesidad de leer la segunda. No hay nada tan aburrido como la relación de los errores que uno jamás ha cometido.

El ritmo es una forma trazada en el tiempo.

La idea de que la mente puede entrar en decadencia, ya sea la de un individuo, ya la de toda una nación, y despedir entonces todos los vapores nauseabundos de la descomposición, por desgracia ha caído en desuso. El infierno de Dante era para aquellos que habían perdido el incremento de la inteligencia con el del capital. Shakespeare, que ya empezaba a refinar el recio y linajudo concepto católico, se refiere a la ignorancia hablando tan sólo de mera oscuridad.

Desde los tiempos en que Thomas Jefferson pergeñó unas simples notas de aficionado sobre lo que parecía ser entonces la práctica habitual de la versificación en inglés, el saber general, sobre todo entre los plumíferos, parece haberse reducido a cero, y parecer haber pasado incluso al menos infinito. Supongo que esas conocidas máximas aparecieron en la *North American Review* en tiempos de la intumescencia del Coronel Harvey. Durante aquella época en que las inteligencias y los personajes dirigentes de Norteamérica llegaron a un provincianismo que sólo debía contemplarse a través de los barrotes de la ley contra la difamación, el equipo editorial responsable de dicha publicación condenó de plano ciertos versos aliterativos sobre la base de que una consonante se había repetido a despecho de la advertencia de Tennyson.

Se da cierto paralelismo en una reciente censura profesoral de la versión del *Inferno* que ha llevado a cabo Binyon; parece ser que el censor se encuentra en la más absoluta ignorancia del verso silábico italiano, que consta de varios grupos silábicos y que no se engarza meramente con un hilván que cose las sílabas segunda, cuarta, sexta, octava y décima de cada verso.

Nadie puede contar con la posibilidad de crear una melodía mozartiana o un tema de Bach mediante el proceso de tropezar con notas alternas, ni mediante la simple alternación de corcheas y semicorcheas.

Grande fue la ofuscación debida al fracaso cuando se trataba de disociar la acentuación basada ora en sílabas tónicas y átonas, ora en la duración silábica.

Hubo otros profesores que no lograron captar la «regularidad» del hexámetro clásico.

El llamado hexámetro dactílico NO arranca de UN determinado tipo de verso.

Matemáticamente, existen sesenta y cuatro formas básicas generales; entre ellas, deben de ser unas veinte o treinta las que probablemente se consideraron aptas para el uso general. Entre ellas, seguramente hay algunos monstruos o rarezas.

Sin embargo, con esto no se tiene en cuenta ni el desplazamiento de la cesura (la pausa en un punto determinado del verso) ni muchos otros y variados matices.

Debería quedar muy claro que una variedad que surge de una colonia de sesenta y cuatro formas rítmicas distintas, o arquetipos, resultará muchísimo más amplia y acomodará de manera natural una gama de actos reales del habla infinitamente más generosa que cualquier conjunto de variantes que arranquen de un solo tipo de verso, ya se mida por la duración, ya por la alternancia de la carga acentual de las sílabas,

específicamente:

ti tum ti tum ti tum ti tum ti tum,

a partir de la cual todo desarrollo o alejamiento del patrón rítmico se considera una excepción.

El número legal de sílabas válidas en un hexámetro clásico oscilaba entre doce y dieciocho.

Cuando los dramaturgos griegos desarrollaron o se basaron en una prosodia griega anterior, alcanzaron una serie de formas corales que a todos los efectos resultaban «libres», si bien se les ha impuesto una superestructura de nomenclaturas debidas a ciertos analistas cuyos trabajos jamás se habrían tomado la molestia de leer ni Esquilo ni Eurípides.

Esas nomenclaturas fueron probablemente la invención de personas que jamás habían ESCUCHADO versos, y que probablemente jamás habrían sido capaces de distinguir el movimiento de Dante del ritmo de Milton, ni siquiera en el supuesto de que alguien se los hubiera leído en voz alta.

Creo que el verso libre, también llamado verso blanco de Shakespeare, oscila entre diez y diecisiete sílabas, pero no tengo la menor intención de volver a contabilizarlos, ni menos aún de confeccionar un censo detallado.

Ninguna de estas pejugueras profesoras tiene nada que ver con la cuestión.

Homero no empezó por pensar cuál de las sesenta y cuatro fórmulas permitidas iba a utilizar en su siguiente verso.

LA ESTROFA

La razón de que exista la forma estrófica ya se ha explicado. La melodía medieval, obviamente, exigía la existencia de un número de sílabas aproximadamente similar en cada estrofa. Como la duración de las notas no se encontraba precisada de manera estricta, la propia melodía estaba seguramente sujeta a cierta variación dentro de unos límites. Estos límites eran en cada caso establecidos por la precisión auditiva del propio trovador.

Dicho al modo de Flaubert: «*Pige moi le type!*». Encuéntrenme al tipo que sepa manejar sesenta y cuatro matrices rítmicas generales y que, no teniendo nada que decir o, de forma más concreta, nada afín o emparentado con el apremio que originalmente creó esas matrices, se dedique eternamente a trovar... caso de que pueda mantener despierto al lector.

Del mismo modo que en el caso del profesor Wubb, o como se llame, los ignorantes de una generación emprendieron la tarea de redactar las leyes, y los crédulos de la siguiente generación trataron de obedecerlas.

III

El populacho amaba al hombre que dijo: «Busca dentro de tu corazón y ponte a escribir». Y dio su visto bueno a Uc St. Circ, o como se llamara aquél que dejó dicho esto: «Hizo canciones porque tuvo la voluntad de hacerlas, y no porque a ello le llevara el amor. Y nadie prestó gran atención, ni a él ni a sus poemas».

Todo esto se encuentra infinitamente alejado de la superstición de que la poesía no es un arte, o de que la poesía no es un arte DOTADO DE LEYES PROPIAS.

Sin embargo, al igual que las leyes de cualquier arte, no son leyes que estén escritas ni que sea preciso aprender por decreto. «*La sculpture n'est pas pour les jeunes hommes*», dijo Brancusi. Hokusai y Chaucer han dado testimonios semejantes.

Los tratados pretenciosos que dan recetas métricas son tan idiotas como lo sería un libro en el que se nos informase de las medidas necesarias para hacer una obra maestra al estilo de Botticelli.

La proporción, las leyes de la proporción. Piero della Francesca, que reflexionó más sobre la cuestión, sabía más que otros pintores que no se tomaron la molestia.

«La section d'or»¹ sin duda sirvió de ayuda a los maestros arquitectos. Ahora bien, se aprende a pintar con el ojo, no con los conocimientos de álgebra. La prosodia y la melodía se alcanzan y se aprenden con un oído atento, no con un

¹ El número áureo, la tradición de las proporciones arquitectónicas. (N. del T.)

índice de nomenclaturas, ni con el conocimiento de que tales y cuales elementos forman un pie que encima se llama espondeo. Dad a vuestro dibujante sesenta y cuatro plantillas que recojan «las curvas más habituales en Botticelli»: ¿será capaz de hacernos una obra maestra?

Jamás llegaremos a recuperar el arte de *escribir poesía para ser cantada*, jamás, a no ser que empecemos a prestar atención a la secuencia, o a la escala, de las vocales que contiene el verso, y de las vocales que rematan el grupo de versos que conforma una serie.

*Este libro se terminó de imprimir
el día tres de febrero del año dos mil*