

HAROLD BLOOM



ANATOMÍA DE LA INFLUENCIA

LA LITERATURA
COMO MODO DE VIDA

taurus





Harold Bloom

ANATOMÍA DE LA INFLUENCIA

Este libro constituye la culminación del pensamiento de Harold Bloom sobre la creación literaria. Desde que a comienzos de los setenta publicara su decisiva obra *La ansiedad de la influencia*, este concepto se ha convertido en la verdadera obsesión del trabajo de Bloom. En ella, el más reconocido crítico literario contemporáneo echaba por tierra décadas de ideas preconcebidas al mostrarnos que las grandes obras de la literatura emergen a través de un proceso de intensa lucha en competencia con aquellas que las han precedido.

Ampliando y revisando su anterior análisis para nuevas generaciones de lectores, Bloom presenta ahora su más ambiciosa y accesible explicación sobre por qué esta feroz competición ofrece la clave para la comprensión y la apreciación de la literatura. Qué significa un poema, por qué importa y si merece o no su inclusión en el canon de la literatura son preguntas que solo pueden contestarse investigando si ese poema superó, o no, a sus rivales.

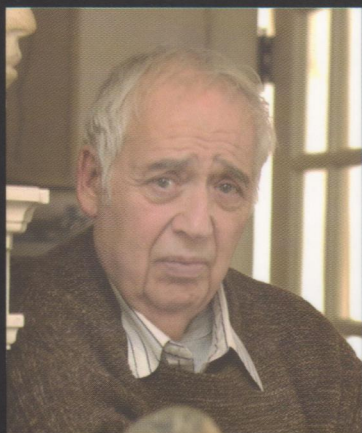
Desde el siglo xvi hasta el xx, con los dos grandes precursores William Shakespeare y Walt Whitman como puntos de partida, *Anatomía de la influencia* redibuja nuestro universo literario. Bloom nos conduce por los caminos del laberinto que une a los escritores que le han fascinado e inspirado durante toda su carrera —de John Milton, Shelley, Tennyson, Giacomo Leopardi, James Joyce o D. H. Lawrence a los poetas de su propia generación—, trazando nuevas y sorprendentes conexiones.

El resultado es una obra maestra de la crítica literaria y una apasionada y muy personal meditación sobre una vida vivida por y para las grandes obras del canon occidental.

ISBN: 978-607-11-1386-3



9 786071 113863



D. R. © Michael Marsland/Yale University

Harold Bloom

(Nueva York, 1930), profesor de Humanidades en la Universidad de Yale, es autor de más de treinta libros, entre ellos *La ansiedad de la influencia*, *El canon occidental*, *Presagios del milenio*, *Shakespeare. La invención de lo humano*, *Cómo leer y por qué*, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* (Taurus, 2005), *Jesús y Yahvé* (Taurus, 2006) y *La Religión Americana* (Taurus, 2009). Ha sido distinguido con el MacArthur Fellows Award y es miembro de la American Academy of Arts and Letters. Entre otros prestigiosos galardones ha recibido el Premi Internacional de Catalunya, concedido por la Generalitat de Catalunya, el Premio Alfonso Reyes de México y el Premio Hans Christian Andersen de Dinamarca.

taurus



Otros títulos publicados
en esta colección

CARLOS GRANÉS

El puño invisible (Premio de Ensayo
Isabel Polanco 2011)

PABLO BOULLOSA

*Dilemas clásicos para mexicanos y otros
supervivientes. Tomo izquierdo*

SEALTIEL ALATRISTE

Geografía de la ilusión

SIMON GARFIELD

Es mi tipo

SIDDHARTHA MUKHERJEE

El emperador de todos los males

EDWARD GLAESER

El triunfo de las ciudades

HAROLD BLOOM

Jesús y Yahvé

HAROLD BLOOM

¿Dónde se encuentra la sabiduría?

TONY JUDT

Algo va mal

HAROLD BLOOM

La Religión Americana

HELGE HESSE

Yo tengo un sueño

MICHEL ONFRAY

Freud. El crepúsculo de un ídolo

ANATOMÍA
DE LA INFLUENCIA

HAROLD BLOOM

ANATOMÍA
DE LA INFLUENCIA

LA LITERATURA COMO MODO DE VIDA

Traducción de Damià Alou

TAURUS

PIENSAMIENTO

Título original: *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*

D.R. © Harold Bloom, 2011

Todos los derechos reservados

D.R. © De la edición española:

Santillana Ediciones Generales, S. L., 2011

Torrelaguna, 60. 28043 Madrid

Teléfono 91 744 90 60

Telefax 91 744 92 24

www.taurus.santillana.es

D.R. © De esta edición:

Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2011

Av. Río Mixcoac 274, Col. Acacias

México, D.F., 03240

www.editorialtaurus.com.mx

D.R. © Traducción de Damià Alou

Diseño de cubierta: Hey!

Primera edición en México: octubre de 2011

ISBN: 978-607-11-1386-3

Impreso en México

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de la editorial.

A John Hollander

Para la crítica artística necesitamos personas que nos muestren el sinsentido de buscar ideas en la obra de arte, y que continuamente guíen a los lectores en ese infinito laberinto de relaciones que componen la materia del arte, y les hagan ver las leyes que sirven de base a esos vínculos.

LEV TOLSTOI, *Carta a Nikolai Strajov*

ÍNDICE

PRELUDIO.....	13
EL PUNTO DE VISTA DE MI LABOR COMO CRÍTICO.....	15
Amor literario.....	17
Sublime extrañeza.....	33
La influencia de una mente en sí misma.....	45
SHAKESPEARE, EL FUNDADOR.....	53
Las personas de Shakespeare.....	55
El Poeta Rival: <i>El rey Lear</i>	71
Las elipsis de Shakespeare: <i>La tempestad</i>	89
La posesión en muchos estilos: <i>Los sonetos</i>	107
<i>Hamlet</i> y el arte del conocimiento.....	117
El Hamlet de Milton.....	127
Joyce... Dante... Shakespeare... Milton.....	147
El doctor Johnson y la influencia crítica.....	167
LO SUBLIME ESCÉPTICO.....	173
Ansiedades de influencia epicúrea: Dryden, Pater, Milton, Shelley, Tennyson, Whitman, Swinburne, Stevens.....	175
El desvío lucreciano de Leopardi.....	209
Los herederos de Shelley: Browning y Yeats.....	221
¿De quién es el Estado de Fuego? Merrill y Yeats.....	247

WHITMAN Y LA MUERTE DE EUROPA: EN LA TIERRA DEL OCASO	263
Emerson y una poesía que aún está por escribir	265
La tarja de Whitman	277
La muerte y el poeta: Reflujos whitmanianos	297
Notas para una ficción suprema del yo romántico	313
Rozando la esencia: Lawrence y Whitman	321
La Mano de Fuego: La magnificencia de Hart Crane	335
Los hijos pródigos de Whitman: Ashbery, Ammons, Merwin, Strand, Charles Wright	369
 CODA	 415
 AGRADECIMIENTOS	 417
 CRÉDITOS	 419
 ÍNDICE ANALÍTICO	 423

PRELUDIO

Cuando en el verano de 2004 comencé a escribir este libro, pretendía crear una obra todavía más barroca. Mi modelo era la obra de Robert Burton *Anatomía de la melancolía* (1621), un laberinto de mil páginas que me tenía deslumbrado desde que era joven. El doctor Samuel Johnson, mi héroe y mentor, leía a Burton hasta destrozar el libro, al igual que mi difunto amigo Anthony Burgess y un amigo que todavía vive, Angus Fletcher, que es mi guía y conciencia crítica.

Pero Burton fue mi perdición. Incluso antes de una serie de infortunios y enfermedades que me dejaron debilitado, fui incapaz de hacer frente a ese reto. En este libro perviven rasgos de la maravillosa locura de Burton y, sin embargo, puede que todo lo que comparto con él sea una obsesión un tanto paralela a la suya. La melancolía de Burton emanaba de sus fabulosos conocimientos: escribía para curarse de su propio saber. Mi libro aísla la melancolía literaria como el agón de la influencia, y quizá yo escribo para curarme de la sensación de haberme visto demasiado influido desde la infancia por los grandes autores occidentales.

En esta mi reflexión final sobre el proceso de la influencia, comento unos treinta autores, la mitad de ellos ingleses, más de un tercio estadounidenses y unos cuantos continentales. No parecen elecciones arbitrarias: ya había escrito antes sobre ellos, en libros y ensayos desperdigados, pero me he esforzado por que mis apreciaciones parecieran nuevas y no basadas en fórmulas anteriores.

Cinco de estos capítulos están centrados en Shakespeare y, puesto que es una presencia ineludible, probablemente una tercera par-

te del libro está dedicada a él. Hay tres capítulos dedicados a Walt Whitman, pero él también está ampliamente presente en muchos más, de manera que otro considerable segmento le pertenece. Lo que tengo que decir acerca de los poetas tiene poco que ver con lo que se suele comentar en la actualidad de ellos. Es obvio que Shakespeare es el escritor de los escritores, y su influencia sobre sí mismo se ha convertido en mi interés obsesivo. Walt Whitman, en los cuatro siglos de literatura del Nuevo Mundo en cualquier idioma occidental —español, inglés, portugués, francés, yidis— es el escritor más poderoso y original de la Tierra del Ocaso, tal como D. H. Lawrence lo reconoció por primera vez. Su soledad interior se hace eco del Edgar de Shakespeare, y sus compañeros son el doctor Johnson, lord Byron, y discípulos de Lucrecio como Percy Bysshe Shelley, Walter Pater, Giacomo Leopardi y Wallace Stevens. Entre los solitarios de este libro encontramos también a Ralph Waldo Emerson, James Joyce, Lawrence y videntes de lo oculto como W. B. Yeats y James Merrill —quien básicamente solo tenía vida interior—, y mi héroe personal de la poesía americana, el órfico Hart Crane.

Cincuenta y cinco años enseñando literatura de la imaginación en Yale me han enseñado más de lo que yo soy capaz de enseñar a los demás, cosa que me entristece, pero seguiré dando clases mientras pueda, pues es algo que me parece inseparable de leer y escribir. He tenido grandes maestros: M. H. Abrams entre los vivos, Frederick A. Pottle entre los difuntos. Mis conversaciones con algunos poetas también me han enseñado cosas, y algunos de estos figuran aquí y otros no. Al cumplir ochenta años, se hace difícil separar lo que se aprende de lo que se enseña, lo que se escribe de lo que se lee.

La crítica literaria, como aprendí de Walter Pater, debería consistir en actos de apreciación. Este libro es primordialmente una apreciación, a una escala que no volveré a intentar. En su conclusión a *Anatomía de la melancolía*, Burton nos exhorta lo siguiente: «No seas solitario, no seas perezoso». Samuel Johnson dice lo mismo. Todos tememos la soledad, la locura, la muerte. Shakespeare y Walt Whitman, Leopardi y Hart Crane, no nos curarán estos miedos. Y sin embargo, estos poetas nos traen fuego y luz.

New Haven, Connecticut
31 de julio de 2010



EL PUNTO DE VISTA
DE MI LABOR COMO CRÍTICO

AMOR LITERARIO

Cuando yo era muy joven, la libertad me llamaba a través de los poetas que primero amé: Hart Crane, William Blake, Percy Bysshe Shelley, Wallace Stevens, Walt Whitman, William Butler Yeats, John Milton y, por encima de todos, William Shakespeare en *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*. La sensación de libertad que conferían me sumía en el interior de una exuberancia primordial. Si los hombres y las mujeres inicialmente se hicieron poetas mediante un segundo nacimiento, mi propia sensación de haber nacido dos veces me convirtió en un crítico incipiente.

No recuerdo haber leído crítica literaria cuando estudiaba en la universidad, pero sí biografías de escritores. A los diecisiete años me compré el estudio de Northrop Frye sobre William Blake, *Fearful Symmetry*, poco después de su publicación. Lo que Hart Crane significó para mí cuando tenía diez años, lo fue Frye a los diecisiete: una experiencia abrumadora. La influencia de Frye perduró durante veinte años, pero concluyó bruscamente en mi treinta y siete cumpleaños, el 11 de julio de 1967, cuando desperté de una pesadilla y me pasé el día entero componiendo un ditirambo: «El querubín protector; o la influencia poética». Seis años más tarde se había convertido en *La ansiedad de la influencia*, un libro que Frye rechazó de plano desde su posición de platónico cristiano. Ahora, a mis ochenta años, no tendría paciencia para releer a Frye, pero me sé casi todo Hart Crane de memoria, lo recito abundantemente cada día, y continúo enseñándolo en clase. He llegado a valorar a otros críticos contemporáneos —sobre todo a William Empson y Kenneth Burke—, pero ahora también prescindo de ellos. A Samuel Johnson,

William Hazlitt, Walter Pater, Ralph Waldo Emerson y Oscar Wilde los sigo leyendo igual que leo a los poetas.

La crítica literaria, tal como yo pretendo practicarla, es en primer lugar *literaria*, es decir, personal y apasionada. No es filosofía, política ni religión institucionalizada. En sus autores más poderosos —Johnson, Hazlitt, Charles Augustin Sainte-Beuve y Paul Valéry, entre otros— se trata de un tipo de literatura sapiencial y, por tanto, de una meditación sobre la vida. Sin embargo, cualquier distinción entre vida y literatura es engañosa. Para mí la literatura no es solo la mejor parte de la vida; es en sí misma la forma de la vida, y esta no tiene ninguna otra forma.

Este libro me devuelve a la cuestión de la influencia. De niño, me abrumaba la inmediatez de los poetas que primero amé. A los diez o doce años, al leer buscaba el lustre, en expresión de Emerson. Y este lustre se ha ido memorizando en mí. Han seguido muchísimos poetas, y el placer de poseerlos de memoria me ha ayudado a vivir durante muchas décadas.

Si siempre llevas contigo a los grandes poetas ingleses y norteamericanos porque los has interiorizado, después de algunos años las complejas relaciones que mantienen comienzan a formar enigmáticas pautas. Estaba escribiendo una tesis doctoral sobre Shelley cuando comencé a comprender que la influencia era el inevitable problema que, si podía, tenía que resolver. Las explicaciones existentes de la influencia me parecían simplemente un estudio de las fuentes, y me desconcertó que casi todos los críticos con que me topé asumieran de manera idealista que la influencia literaria era un proceso benigno. Posiblemente mi reacción ante esto fue excesiva, pues era un joven muy emocional. Tardé desde 1953 hasta el verano de 1967 en clarificar mi meditación. Fue entonces cuando desperté en un estado de terror metafísico, y tras desayunar con mi esposa, un tanto aturdido, comencé a escribir el ditirambo que acabaría convirtiéndose en *La ansiedad de la influencia*. Tardé tres días en acabarlo, y mientras lo repasaba me desconcertaba. ¿Qué era aquello? Me daba cuenta de que lo había estado pensando durante mucho tiempo, no siempre de manera consciente.

Es un tópico banal afirmar que el presente cultural deriva de lo anterior y reacciona contra él. Los Estados Unidos del siglo XXI se hallan en una situación de decadencia. Da miedo releer hoy en día el último volumen de Gibbon, pues el destino del Imperio romano

parece un bosquejo que la presidencia imperial de George W. Bush ha seguido y continúa todavía. Hemos estado al borde de la bancarrota, librado guerras que no podemos pagar, y estafado a nuestros pobres rurales y urbanos. Entre nuestras tropas hay malvados, y mercenarios de muchas naciones entre nuestros «contratistas», que combaten según sus reglas o ninguna. Las sombrías influencias del pasado de nuestra nación siguen congregándose entre nosotros. Si somos una democracia, ¿qué vamos a hacer con los evidentes elementos de plutocracia, oligarquía y creciente teocracia que gobiernan nuestro Estado? ¿Cómo abordamos las catástrofes, creadas por nosotros mismos, que devastan nuestro entorno natural? Tan tremendo es nuestro malestar que ningún escritor puede abarcarlo en solitario. No tenemos ningún Emerson ni ningún Whitman. Una contracultura institucionalizada condena la individualidad como algo arcaico y menosprecia los valores intelectuales, incluso en las universidades.

Estas observaciones solo pretenden aportar un poco de luz a mi tardía comprensión de que mis curiosas revelaciones acerca de la influencia aparecieron en el verano de 1967 y me guiaron a partir de entonces contra el gran renacer religioso de finales de los sesenta y principios de los setenta. *La ansiedad de la influencia*, publicada en enero de 1973, es una breve y gnómica teoría de la poesía en cuanto que poesía, libre de cualquier tipo de historia que no sea la biografía literaria. Es difícil de leer, incluso para mí, a causa de la tensión que provocan las ansiosas expectativas, causadas por el signo de los tiempos, que el libro evita mencionar. Fe en la estética, siguiendo la tradición de Walter Pater y Oscar Wilde, es el credo de ese librito, pero también hay un fondo de sombría premonición, debida a la influencia de Kierkegaard, Nietzsche y Freud. Es algo que entonces no comprendí conscientemente, pero mi meditación sobre la influencia poética me parece ahora también un intento de forjar un arma contra la tormenta de la ideología que se iba gestando, y que pronto barrería a muchos de mis alumnos.

Sin embargo, *La ansiedad de la influencia* para mí era mucho más, y evidentemente también para muchos lectores de todo el mundo en los últimos cuarenta y cinco años. Traducida a idiomas que no leo muy bien, todavía está en catálogo en el extranjero y en nuestro país. Puede que sea porque es una defensa desesperada de la poesía, un grito en contra de que acabe subsumida por cualquier ideología.

Mis adversarios me acusan de propugnar una «ideología estética», pero sigo a Kant en mi creencia de que la estética exige una subjetividad profunda que está más allá del alcance de la ideología.

La lectura errónea creativa era el tema primordial de *La ansiedad de la influencia*, y no es menos cierto en el caso de *Anatomía de la influencia*. Pero después de más de cuarenta años vagando por la jungla de la crítica, la visión ansiosa que se apoderó de mí en 1967 se ha atemperado. El proceso de influencia siempre actúa en todas las artes y ciencias, así como en el derecho, la política, la cultura popular, los medios de comunicación y la educación. Este libro ya es bastante largo sin abordar las artes no literarias, aun cuando yo estuviera más versado en música, danza y artes visuales. Obsesionado con la literatura de la imaginación, confío en mis instintos al referirme a ella, pero sé poco de derecho o de la esfera pública. Incluso en la universidad estoy aislado, aparte de la compañía de mis alumnos, pues mi departamento soy yo solo.

Ya una vez volví la vista atrás, en el prefacio a la segunda edición de *La ansiedad de la influencia*, que se centra en Shakespeare y su relación con Marlowe. Allí reconocí mi deuda con el soneto 87 de Shakespeare, «¡Adiós! Eres muy caro para poseerte», por haberme proporcionado lo que se ha convertido en las palabras claves de mi crítica: *desvío, error, confusión*. El soneto 87 es un lamento exquisitamente modulado por la pérdida del amor homoerótico, pero encaja extraordinariamente bien en nuestra condición de epígonos de la cultura.

Anatomía de la influencia mira hacia atrás de otra manera. Abarca una abundancia de autores, épocas y géneros, y aún a mi fase de pensar y escribir sobre la influencia (en su mayor parte desde 1967 hasta 1982) con mis reflexiones más públicas de la primera década del siglo XXI. Busco un lenguaje más útil que acerque mis primeros comentarios al lector ordinario y refleje los cambios en mi pensamiento acerca de la influencia. Algunos de estos cambios se han originado en transformaciones del clima general de la crítica, y otros en la claridad que nos proporciona una larga vida vivida en compañía y a través de las grandes obras del canon occidental.

La ansiedad de la influencia, en la literatura, no tiene por qué ser una tendencia natural en el escritor que llega tarde a una tradición. En una obra literaria siempre hay un ansiedad *conquistada*, la haya

experimentado su autor o no. Richard Ellmann, el eminente estudioso de Joyce y un querido amigo al que sigo echando de menos, afirmaba que Joyce no padecía ansiedad de la influencia, ni siquiera en relación con Shakespeare y Dante, pero recuerdo que yo le decía a Ellmann que la falta de tal ansiedad en el caso de Joyce no era para mí lo importante. *Ulises* y *Finnegans Wake* ponen de manifiesto de manera considerable su condición de epígonos, más con respecto a Shakespeare que a Dante. La ansiedad de la influencia existe entre poemas y no entre personas. El temperamento y las circunstancias determinan si un poeta epígono *siente* ansiedad a cualquier nivel de conciencia. Lo único que importa a la hora de interpretarlo es cómo un poema revisa otro, tal como lo manifiestan sus tropos, sus imágenes, su dicción, su sintaxis, su gramática, su métrica y su postura poética.

Northrop Frye insistía en que la gran literatura nos emancipaba de la ansiedad. Esta idealización es falsa: la grandeza es consecuencia de dar una expresión inevitable a una nueva ansiedad. Longino, formulador crítico de lo sublime, dijo que «las palabras hermosas son ciertamente la luz peculiar del pensamiento». Pero ¿cuál es el origen de esa luz en un poema, una obra de teatro, un relato o una novela? Está *fuera* del escritor, y surge de un precursor, que puede ser una figura compuesta. En relación al precursor, la libertad creativa puede tomar la forma de una elusión, pero no de una huida. Tiene que haber agón, una lucha por la supremacía, o al menos por mantener a raya la muerte imaginativa.

Durante muchos años antes y después de que se publicara *La ansiedad de la influencia*, los estudiosos y críticos literarios se mostraban reacios a considerar el arte como una contienda por ocupar el lugar señero. Parecían olvidar que la competencia es un factor fundamental de nuestra tradición cultural. Los atletas y los políticos, naturalmente, no conocen otra cosa, y sin embargo nuestra herencia cultural, en la medida en que es griega, hace valer esta condición para toda la cultura y la sociedad. Jakob Burckhardt y Friedrich Nietzsche inauguraron la moderna recuperación del agón griego, y ahora es aceptado por los estudiosos del mundo clásico como un principio que guía la civilización griega. Norman Austin, en su comentario a Sófocles en *Arion* (2006), observa que «la poesía de la Antigüedad estaba dominada por un espíritu agonista que prácticamente no ha vuelto a repetirse. El atleta competía con el atleta; el rapsoda con el

rapsoda; el dramaturgo con el dramaturgo, y todas las competiciones eran grandes festivales públicos». La cultura occidental sigue siendo en gran parte griega, puesto que el componente rival hebreo se ha diluido en el cristianismo, que también está en deuda con el genio griego. Platón y los dramaturgos atenienses tenían que enfrentarse a un precursor como Homero, lo que supone librar una batalla perdida, aun cuando seas Esquilo. Nuestro Homero es Shakespeare, que resulta inevitable, aunque los dramaturgos prefieren evitarlo. Es algo que George Bernard Shaw tardó bastante en aprender, y casi todos los dramaturgos intentan eludir al autor de *El rey Lear*.

Mi énfasis en el agón como rasgo central de las relaciones literarias se topó, sin embargo, con una considerable resistencia. Se enfrentaba a la idea extendida de que la influencia literaria era un modo de transmisión amistoso y sin rupturas, un don graciosamente concedido y recibido con agradecimiento. *La ansiedad de la influencia* también inspiró a ciertos grupos marginales a afirmar su superioridad moral. Durante décadas me han informado de que los escritores que son mujeres u homosexuales no entran en ninguna contienda, sino que cooperan en una comunidad de amor. Frecuentemente se me ha asegurado que los artistas literarios negros, hispanos y asiáticos también están por encima de la mera competencia. Al parecer el agón era una patología limitada a varones heterosexuales blancos.

Y sin embargo ahora, en la primera década del siglo XXI, el péndulo se ha desplazado al otro extremo. Siguiendo la estela de teóricos franceses de la cultura, como el historiador Michel Foucault y el sociólogo Pierre Bourdieu, el mundo de las letras se retrata muy a menudo como un reino hobbesiano de pura estrategia y batalla. Bourdieu reduce el logro literario de Flaubert a la capacidad casi marcial del gran novelista de evaluar los puntos fuertes y débiles de sus competidores literarios y ubicarse en consecuencia.

La explicación de las relaciones literarias de Bourdieu, ahora de moda, con su énfasis en el conflicto y la competencia, guarda cierta afinidad con mi teoría de la influencia y su énfasis en el agón. Pero también hay diferencias fundamentales. Yo *no* creo que las relaciones literarias puedan reducirse a una descarnada búsqueda del poder terrenal, aunque en muchos casos puede que se dé esta ambición. En estas luchas, para los poetas poderosos, lo que está en juego

es siempre *literario*. Amenazados por la perspectiva de la muerte imaginativa, de quedar totalmente poseídos por un precursor, sufren un tipo de crisis claramente literaria. Un poeta poderoso no busca simplemente derrotar al rival, sino afirmar la integridad de su propio yo como escritor.

El apogeo de lo que denominaré el Nuevo Cinismo (una serie de tendencias críticas arraigadas en teorías francesas de la cultura y que abarcan el Nuevo Historicismismo y escuelas de esa clase) me impulsa a revisar mi explicación anterior de la influencia. En esta exposición sobre el tema, que será la última, defino simplemente la influencia como *amor literario, atenuado por la defensa*. Las defensas varían de un poeta a otro. Pero la abrumadora presencia del amor es vital para comprender cómo funciona la gran literatura.

Anatomía de la influencia reflexiona sobre un amplio espectro de relaciones de influencia. Shakespeare es el Fundador, y con él comienzo. Luego paso a la influencia de Marlowe sobre Shakespeare y a la de este sobre escritores que van desde John Milton a James Joyce. Los poetas que escribieron en inglés después de Milton tendían a luchar con él, pero los pertenecientes al Alto Romanticismo también tuvieron que establecer una tregua con Shakespeare. Wordsworth, Shelley y Keats, de maneras muy diferentes, tuvieron que desarrollar una relación en su poesía entre Shakespeare y Milton. Como veremos, la defensa de Milton contra Shakespeare es una represión tremendamente selectiva, mientras que la de Joyce es de una apropiación absoluta.

En los capítulos posteriores sigo regresando a Shakespeare no porque sea un shakespeareólatra (que lo soy), sino porque es una presencia ineludible para todos los que vienen después, en todas las naciones excepto en Francia, donde Stendhal y Victor Hugo se opusieron al rechazo neoclásico de su país de lo que se consideraba un «barbarismo» dramático. Shakespeare es ahora el escritor verdaderamente global, aclamado, representado y leído en Bulgaria e Indonesia, China y Japón, Rusia y donde quieras. Las obras sobreviven a la traducción, la paráfrasis y el trastrocamiento porque sus personajes están vivos y son universalmente relevantes. Esto convierte a Shakespeare en un caso especial para el estudio de la influencia: sus efectos son demasiado amplios como para poder analizarlos con coherencia. Emerson dijo que Shakespeare escribió el texto de la vida moder-

na, cosa que me llevó a la afirmación tan mal entendida de que Shakespeare nos inventó. Estaríamos ahí de todos modos, naturalmente, pero sin Shakespeare no nos habríamos visto tal como somos.

A lo largo del libro a menudo contraste la presencia de Shakespeare con la de Walt Whitman, la respuesta de la Tierra del Ocaso a la vieja Europa y a Shakespeare. Whitman, si dejamos aparte al espantoso Edgar Allan Poe, es el único poeta norteamericano que ha ejercido una influencia mundial. Haber engendrado la poesía de D. H. Lawrence y Pablo Neruda, de Jorge Luis Borges y Vladimir Maiakovski, es ser una figura de una singular variedad, bastante distinta a la que se encuentra en lecturas débiles de nuestro marco nacional. Identifico poderosas influencias en Whitman: Lucrecio, Shakespeare y Emerson, entre ellas. Y posteriormente trazo la influencia de Whitman en escritores posteriores, comenzando con Stevens, Lawrence y Crane, y culminando en poetas de mi generación: James Wright, Amy Clampitt, A. R. Ammons, Mark Strand, W. S. Merwin, Charles Wright, John Ashbery y otros.

El contorno general del libro es cronológico: sus cuatro secciones avanzan desde el siglo XVI hasta el XXI. Pero también hay múltiples cruces en el tiempo y el espacio. En diversos capítulos, Shelley aparece como una poderosa influencia sobre Yeats, Browning y Stevens, y también como un escéptico un tanto reacio. Whitman, que aparece en muchos capítulos, adquiere al menos dos aspectos claves. Es el poeta de lo Sublime Americano, pero es un representante clave de lo Sublime Escéptico, y como tal aparece junto a Shelley, Leopardi, Pater, Stevens, y seguidores de Lucrecio más encubiertos como John Dryden, Samuel Johnson, Milton y Tennyson. La estructura de la influencia literaria es laberíntica, no lineal. En el espíritu del pasaje de Tolstoi que sirve de epígrafe a este libro, pretendo guiar a los lectores a través del «infinito laberinto de relaciones que componen la materia del arte».

Como *Anatomía de la influencia* es prácticamente mi canto del cisne, mi deseo es decir en un solo libro casi todo lo que he aprendido reflexionando acerca de cómo funciona la influencia en la literatura de la imaginación, sobre todo en inglés, pero también en un puñado de escritores en otras lenguas. A veces, durante las noches de insomnio que experimento mientras me recupero lentamente de mis diversos percances y enfermedades, me pregunto por qué siempre he estado tan obsesionado con los problemas de la influencia.

Mi propia subjetividad, desde la edad de diez años, se formó a base de leer poesía, y en algún momento ahora olvidado comencé a cavilar sobre las influencias. Las primeras que recuerdo son las de William Blake en Hart Crane, las de Milton y Wordsworth en Shelley, la de Walt Whitman en T. S. Eliot y Wallace Stevens, y la de Keats en Tennyson. Poco a poco me di cuenta de cómo ir más allá de los ecos y las alusiones, y encontrar el asunto más crucial de la transmisión de posturas e ideas poéticas. Yeats supuso para mí un problema especial, pues su relación con Shelley y Blake resultaba palpable, pero sus anhelos más hondos eran contrarios a los de esos dos poetas.

Con frecuencia se ha considerado que mi manera de escribir acerca de la influencia literaria se basaba en el complejo de Edipo de Freud. Pero eso es un completo error, como ya he explicado antes, aunque en vano. El complejo de Hamlet de Freud está mucho más cerca, o incluso mejor, tu complejo de Hamlet y el mío. Hamlet libra su lucha más intensa con Shakespeare y con el Fantasma, que es interpretado por el dramaturgo. El agón entre Hamlet y su creador fue el tema de un breve libro que publiqué en 2003: *Hamlet: Poem Unlimited*. En él me interesaba por el combate oculto con el espíritu del padre, cuyo premio era el nombre de Hamlet. Cuando Hamlet, al volver del mar, forcejea con Laertes en la tumba de Ofelia, grita exultante que él es «Hamlet el danés».

Borrar el nombre de tu precursor mientras te ganas el tuyo propio es la meta de los poetas poderosos o severos. La transmutación de Walter Whitman hijo en Walt fue acompañada por la ambivalente relación discipular del bardo americano con Emerson. Whitman nunca fue un trascendentalista, pero sí un materialista epicúreo: «El qué es incognoscible». Emerson, el Sabio de Concord, se declaró libre de precursores: «Que lo que pueda extraer de otro no sea nunca instrucción, sino solo provocación», es un lema más adecuado para un profeta que para un poeta. Aunque Shakespeare era una auténtica urraca, invalida cualquier distinción entre ilustración y provocación, y saquea donde le apetece. Whitman tiende a limitar sus fuentes porque la presentación que hace de sí mismo exige que él se convierta en su propia autoridad suprema.

Mis alumnos a menudo me preguntan por qué los grandes escritores no pueden comenzar de la nada, sin pasado alguno a sus espaldas. Lo único que puedo decirles es que simplemente las cosas no funcionan así, ya que en la práctica inspiración significa influencia,

tal como ocurre en el vocabulario de Shakespeare. Cuando alguien te influye, te está enseñando, y un escritor joven lee en busca de enseñanza, que es como Milton lee a Shakespeare, Crane a Whitman, o Merrill a Yeats. Ejercer durante más de medio siglo de profesor me ha enseñado que lo que se me da mejor es provocar a mis alumnos, algo que se ha transmitido a mis textos. Es una postura que aleja a algunos lectores en los medios de comunicación y en el mundo académico, pero ellos no son mi público. Gertrude Stein observó que uno escribe para sí mismo y para los desconocidos, que para mí significa que hablo para mí (que es lo que la gran poesía nos enseña a hacer) y para aquellos lectores disidentes de todo el mundo que, en su soledad, buscan de manera instintiva literatura de calidad, desdeñando a los lemmings que devoran a J. K. Rowling y a Stephen King mientras corren hacia el acantilado rumbo al suicidio intelectual en el océano gris de Internet.

Efebo, que era como los atenienses denominaban al futuro ciudadano de joven, es la palabra que utilicé para el lector joven y auténtico que habita la soledad en la que se dispone a encontrarse con la imaginación de Shakespeare. Todavía recuerdo el impacto inicial que me causó la lectura de *Macbeth* a los trece años. Se me obsequió con una abundancia que no había conocido antes. No entendía cómo iba a aceptar la total identificación con la feroz interioridad de *Macbeth* que Shakespeare parecía imponerme. Ahora me parece que la imaginación proleptica de *Macbeth* es en cierto sentido la del propio Shakespeare, al igual que la rapidez cognitiva de *Hamlet* y el vitalismo de *Falstaff* también podrían reflejar atributos de su creador. Tan incognoscible es Shakespeare para nosotros que puede que estas sean conjeturas desatinadas, solo que yo me refiero a Shakespeare como el poeta-en-un-poeta, una formulación que debo esclarecer.

Durante los cuarenta años o más que llevo explicando la influencia, todavía no había clarificado la idea del poeta-en-un-poeta. Pero creo que puedo hacerlo ahora, impulsado en parte por la reducción que hace el Nuevo Cinismo de todas las relaciones literarias a un vil interés personal. Cuando pienso en la personalidad de W. B. Yeats, no dejan de rondar por mi cabeza sus imágenes de sí mismo, desde el esteticismo de la década de 1890 de Lionel Jonson, Ernest Dowson y Arthur Symons al histriónico anciano de *On the Boiler*, que pre-

dica una eugenesia fascista. Ese no es Yeats el *poeta*, probablemente el poeta vivo más importante del mundo occidental hasta su muerte en 1939. Cuando recitamos «El Segundo Advenimiento» o «Leda y el cisne» es difícil no ceder a la violencia de su ensalmo, aunque puedes aprender a ponerla en entredicho. La adicción a un poderoso orgullo de proclamas antitéticas es fundamental para Yeats, pero no es lo que yo llamaría el *poeta-en-el-poeta*, el Yeats más profundo. «Cuchulain consolado», el poema sobre la muerte más auténtico de Yeats, fusiona heroísmo y cobardía en una sola canción: «Habían transformado sus gargantas y tenían gargantas de pájaros». Esta es la voz del poeta-en-el-poeta, libre de toda ideología, incluyendo las de tipo ocultista que creó para sí mismo, confiando en que la señora Yeats actuara de médium para los fantasmas.

Lo que quiero dar a entender con el poeta-en-el-poeta es lo que, incluso en los poemas más importantes —*El rey Lear* o *El paraíso perdido*— es poesía propiamente dicha y no otra cosa. No me refiero a lo que mi difunto amigo Robert Penn Warren denominaba «poesía pura», algo que buscaron más los franceses que los americanos. William Collins, el poeta de la sensibilidad del siglo XVIII, escribió una torpe «Oda al carácter poético», el espíritu de la cual aparece en el extraordinario fragmento de Coleridge titulado «Kubla Khan», que me produce un efecto parecido al de «Viajes II» de Hart Crane. Su música extática y cognitiva —en Collins, Coleridge y Crane— me comunica algo que no puede ser transmitido discursivamente. El poeta-en-el-poeta seculariza lo sagrado, y por ello debemos buscar analogías explicativas. El daimón o genio nos devuelve a las formulaciones de la antigua Grecia, y en última instancia nos lleva al «yo auténtico» o «mí mismo», el «oscuro demonio o hermano» del personaje whitmaniano.

E. R. Dodds, cuyo estudio clásico *Los griegos y lo irracional* he releído literalmente hasta destrozarlo, distingue la psique del daimón, basándose en Empédocles y luego en lo que es más misterioso de Sócrates. La psique es el yo empírico o alma racional, mientras que el daimón divino es un yo oculto o alma no racional. Desde la época helenística hasta Goethe, el daimón ha sido el genio del poeta. Al hablar del poeta-en-el-poeta, me refiero precisamente a ese daimón, a su inmortalidad potencial como poeta, y de hecho a su divinidad. Resulta pertinente que se nos abra una nueva perspectiva en Homero al considerar el daimón, puesto que la psique de la *Iliada* y la *Odi-*

sea es a la vez aliento y doble. Antes de Shakespeare, Homero era el poeta por antonomasia. Al escoger el daimón en oposición a la psique como interioridad del poeta, mi intención es puramente pragmática. La cuestión es por qué se trata de poesía *poesía*, y no de otra cosa, ya sea historia, ideología, política o psicología. La influencia, que aparece en todos los campos de la vida, se intensifica en la poesía. Es el único contexto auténtico de un poema poderoso, porque es el elemento que habita la poesía auténtica.

La influencia nos acecha a todos en forma de *influenza*, y podemos sufrir angustia al contagio ya seamos partícipes de la influencia o víctimas de la *influenza*. Lo que sigue siendo libre en nosotros es el daimón. Yo no soy poeta, pero puedo hablar del lector-en-el-lector, y también como un daimón que merece que lo apacigüen. En nuestro mundo de pantallas —computadora, televisión, cine— las nuevas generaciones crecen al parecer privadas de sus daimones. Me temo que desarrollarán nuevas versiones de lo daimónico, y que una cultura visual acabará con la literatura de la imaginación.

En *Defensa de la poesía*, Shelley marcó la pauta de la reflexión sobre la influencia que he seguido de manera consciente desde *La ansiedad de la influencia* hasta *Anatomía de la influencia*. ¿Qué quiere dar a entender Shelley con la palabra *influenza* en su famoso pasaje?

... porque la mente en el momento de la creación es como carbón apagado que una invisible influencia, como viento inconstante, despierta a transitoria brillantez; este poder surge del interior como el olor de una flor que se marchita, que decae y cambia según se desarrolla, y las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su proximidad ni su alejamiento. Aun cuando esa influencia pueda persistir en su pureza y fuerza de origen, es imposible predecir la magnitud de sus resultados.

Al igual que Shakespeare, cuando habla de *influenza*, Shelley se refiere a inspiración. En la penúltima frase de su *Defensa de la poesía*, los poetas se identifican con «la influencia que no es impulsada, sino impulsora». Shelley era el más idealista de los grandes poetas de nuestra lengua, pero conocía por experiencia la doble naturaleza de la influencia: el amor por la poesía de Wordsworth y una fuerte ambivalencia hacia un poema como «Oda: indicios de inmortalidad».

dad». Desde *Alastora El triunfo de la vida*, Shelley luchó con su propia lectura errónea y poderosa de Wordsworth, una confusión poderosamente creativa que nos dio la «Oda al viento del oeste» y otras piezas supremas.

Pero ¿por qué «lectura errónea»? Recuerdo los muchos reparos que me pusieron en la década de 1970, y que fui acusado de favorecer la dislexia, por así decirlo. Siempre nos topamos con épocas de estupidez. Hay lecturas erróneas poderosas y lecturas erróneas débiles, pero las lecturas correctas son imposibles si una obra literaria es lo bastante sublime. Una lectura correcta simplemente repetiría el texto al tiempo que afirmara hablar por sí misma. No es cierto. Cuanto más poderoso es un artificio literario, más se basa en el lenguaje figurativo. Esta es la piedra angular de *Anatomía de la influencia*, al igual que de todas mis otras incursiones en el mundo de la crítica. La literatura de la imaginación es figurativa o metafórica. Y al hablar o escribir acerca de un poema o una novela, debemos recurrir a la figuración.

Durante muchos años, mi difunto amigo y colega Paul de Man y yo discutimos durante nuestros paseos. Casi siempre el debate giraba en torno a la convicción de De Man de haber encontrado la verdad de la crítica, que consistía en que esta debía asumir una postura epistemológica o irónica en relación a la literatura. Yo le contestaba que *cualquier* perspectiva que adoptemos hacia la figuración tiene que ser figurativa, como era claramente su estilo filosófico. Practicar la crítica propiamente dicha consiste en reflexionar poéticamente acerca del pensamiento poético.

El esplendor y el peligro del lenguaje poderosamente figurativo es que nunca podemos estar seguros de cómo restringir sus posibles significados o sus efectos en nosotros. Cuando mi poeta preferido y primer amor poético, Hart Crane, nos habla de «peonías con melenas de poni» («Virginia», en *El puente*), inicialmente nos encanta su exacto ingenio, aunque quizá luego nos asombre la elevación de una flor a la categoría de animal. Esta metamorfosis hacia arriba en la escala del ser es un rasgo del Apocalipsis blakiano, y la influencia de William Blake que se hace sentir aquí recorre toda la obra de Crane, que era una persona mucho más inteligente de lo que normalmente se la considera, y que tenía un lado místico y ocultista, de ahí sus lecturas del *Tertium organum* de P. D. Ouspensky y su profundo interés en los mitos de la perdida Atlántida de Pla-

tón. *El puente* se lee de manera muy distinta si su auténtico modelo son las épicas visionarias de Blake. Crane se había sumergido en Blake, y también en el libro de S. Foster Damon *William Blake: His Philosophy and Symbols*, que consiguió del cuñado de Damon, el maravilloso poeta John Brooks Wheelwright. El propio puente de Brooklyn, el emblema fundacional de la breve épica de Crane, asume un aura distinta en un contexto blakiano. Su relación con Blake no limita su significado, sino que dibuja un camino a través del laberinto literario.

Nadie que escriba acerca de la ansiedad, aunque esta sea más textual que humana, puede eludir a Sigmund Freud, aunque yo he pasado toda la vida intentándolo. Al hablar de ansiedad prefiero al filósofo Søren Kierkegaard, aunque Anna Freud trazó los mecanismos de defensa, y mis explicaciones de la influencia están en deuda con ella. El padre de Anna definía la ansiedad como *Angst vor etwas*, o «expectativas ansiosas».

La teoría de la mente o el alma de Freud, después de más o menos un siglo, está viva y es valiosa, mientras que su cientifismo está bastante muerto. Insisto en que le consideremos como el Montaigne o el Emerson del siglo xx. La historia más certera del psicoanálisis es la de George Makari en *Revolution in Mind*, que acaba de publicarse mientras escribo estas líneas. Makari concluye considerando acertadamente el psicoanálisis como la principal teoría moderna de la mente, y citando sus ideas de defensa y conflicto interior. Puesto que yo defino la influencia como amor literario atemperado por la defensa, Freud es una presencia inevitable en este libro; aunque es solo una presencia entre otras muchas.

La defensa (*Abwehr*) es un concepto agonista del psicoanálisis, pero también es dialéctico, con lo que casa espléndidamente en cualquier teoría de la influencia. Nos enamoramos, y durante un tiempo no tenemos defensas, pero al cabo del tiempo desarrollamos un arsenal de gestos apotropaicos. Nos anima un impulso que quiere devolvernos a la inversión narcisista del ego en sí misma. Lo mismo ocurre con los poetas. Poseído por toda la ambivalencia de Eros, el escritor nuevo pero potencialmente poderoso forcejea para apartar cualquier compromiso totalizador. La defensa freudiana más poderosa es la represión, que evoluciona desde una preocupación social (el tabú del incesto) hasta formar parte de nuestro legado

biológico. Naturalmente, esto es una figuración, e incluso Freud literalizaba a veces sus propias metáforas.

Este libro presenta varios tipos de defensa, desde la represión a la apropiación, a través de muchas relaciones literarias distintas, desde John Milton a James Merrill. A lo largo de sus páginas se ocupa de nuestros dos precursores dominantes, Shakespeare y Whitman, de las defensas que ellos utilizaron y de las que engendraron en los demás. Pero entre Shakespeare y Whitman hay muchos caminos, algunos de los cuales nos resultarán familiares y otros no. El triunfo sin precedentes de Shakespeare sobre Marlowe; la humillante derrota de Milton por parte de Hamlet; el misterioso poder de Lucrecio, un escéptico epicúreo, sobre generaciones de poetas fieles e infieles por igual; el agón que James Merrill mantuvo toda su vida con Yeats; el impacto todavía escasamente acreditado de Whitman en dos estadounidenses anglófilos: Henry James y T. S. Eliot; la milagrosa apropiación que hace Giacomo Leopardi de Dante y Petrarca, etcétera.

Hay muchos candidatos a la hora de elegir el mejor libro de Freud, aunque mi favorito es su revisión de 1926 de una teoría de la ansiedad anterior, *Inhibiciones, síntomas y angustia*. En él Freud se libera de su extraña opinión de que toda ansiedad es consecuencia del deseo reprimido, y la reemplaza por la fecunda idea de que la ansiedad es una señal de peligro, relacionada con el terror infantil ante su propio desamparo.

De un poeta potencialmente poderoso no se puede decir que esté desamparado, y puede que nunca reciba una señal y ansiedad con relación a su pasado literario; pero este se verá reflejado en sus poemas.

SUBLIME EXTRAÑEZA

Recuerdo vivamente, con una mezcla de afecto y humor, el primer trabajo que escribí para William K. Wimsatt hijo, quien me lo devolvió con el categórico comentario: «¡Es usted un crítico longiniano, cosa que aborrezco!». Mucho después me llegó el rumor de que mi temible ex profesor se había abstenido en la votación para que me dieran una plaza, mientras comentaba a sus colegas: «Es un cañón naval de cuarenta y cinco centímetros, con una tremenda potencia de fuego, pero que nunca da en el blanco cognitivo adecuado».

El único tratado que poseemos del más adecuadamente llamado Pseudo-Longino debería traducirse como «De las alturas». Pero por ahora no podemos pasar sin *De lo sublime*, aun cuando la palabra *sublime* no esté muy en boga. Lo mismo ocurre con *estético*, que Pater (después de que la popularizara Oscar Wilde) quiso devolver al sentido que tenía en la Grecia antigua de «perspicaz».

Ser un crítico longiniano consiste en celebrar lo sublime como la suprema virtud estética, y asociarla con una cierta reacción afectiva y cognitiva. Un poema sublime nos transporta y eleva, y permite que la «nobleza» de la mente de su autor agrande también al lector. Para Wimsatt, sin embargo, ser un crítico longiniano consistía en desacatar un concepto clave de la Nueva Crítica, la tradición de la que él era un acérrimo defensor.

La Nueva Crítica era la ortodoxia imperante cuando yo hacía mis estudios de posgrado en Yale, y muchos años después. Su mesías fue la figura bicéfala Pound/Eliot, y su rasgo definitorio era el compromiso con el formalismo. El significado del así llamado «objeto crítico» debía encontrarse solo dentro del objeto mismo; la información

acerca de la vida del autor o las reacciones de sus lectores era algo que se consideraban simplemente engaños. La contribución de Wimsatt al canon de la Nueva Crítica incluye dos ensayos tremendamente influyentes: «La falacia afectiva» y «La falacia intencional», ambos escritos en colaboración con el filósofo del arte Monroe Beardsley. Publicado por primera vez en 1949, «La falacia afectiva» emprendió un ataque en toda regla contra la creencia entonces imperante de que el significado y el valor de una obra literaria podían deducirse de «sus resultados en la mente del público». Wimsatt atribuye esta falacia afectiva a dos de mis precursores críticos, el sublime Longino y Samuel Johnson.

Hace tiempo ya que la Nueva Crítica no domina los estudios literarios. No obstante, las innumerables modas críticas que la han sucedido no han sido mucho más receptivas con Longino. A este respecto, la Nueva Crítica y el Nuevo Cinismo son cómplices inesperrados. En la prolongada Edad del Resentimiento, la experiencia literaria intensa es meramente un «capital cultural», un medio para acceder al poder y la gloria dentro de esa economía paralela que es para Bourdieu el campo literario. El amor literario es una estrategia social, más afectación que afecto. Pero los críticos poderosos y los lectores poderosos saben que no podemos comprender la literatura, la *gran* literatura, si renunciamos al amor literario auténtico a los escritores o a los lectores. La literatura sublime exige una inversión emocional, no económica.

Sin dejarme afectar por los que me describen como un «teórico de lo "sublime"», reivindico alegremente mi pasión por los difíciles placeres de lo sublime, desde Shakespeare, Milton y Shelley hasta Yeats, Stevens y Crane. Si la palabra «teoría» no se hubiera convertido en una simple fórmula en los estudios literarios, quizá habría aceptado que me escribieran como un teórico de lo Sublime Americano, la tradición que inventó Emerson, que Whitman llevó a su esplendor celebratorio y que Stevens ilustró al tiempo que se burlaba de ella.

También me declaro alegremente culpable de los cargos de ser un «canonizador incesante». No puede existir ninguna tradición literaria viva sin la canonización secular, y los juicios del valor literario no significan nada si no se hacen explícitos. Sin embargo, la valoración estética ha sido vista con suspicacia por los críticos académicos desde comienzos del siglo xx al menos. La Nueva Crítica la conside-

aba una empresa demasiado confusa para el estudioso-crítico profesional. Northrop Frye dijo que la evaluación debía ser implícita, y ese fue uno de los desacuerdos que mantuvimos desde 1967 en adelante. Pero las raíces de la Nueva Crítica en las ciencias sociales han producido una postura todavía más desapasionada. Hablar del *arte* de la literatura se considera una violación de la responsabilidad profesional. Cualquier profesor universitario de literatura que emite un juicio sobre el valor estético —*mejor, peor, igual* α— se arriesga a que lo tachen sumariamente de aficionado total. Así, el profesorado literario censura lo que el sentido común afirma e incluso sus miembros más porfiados reconocen al menos en privado: la gran literatura existe, y es posible e importante identificarla.

Durante más de medio siglo he intentado enfrentarme a la grandeza cara a cara, una postura muy poco de moda, pero no veo que la crítica literaria tenga ninguna otra justificación en las sombras de nuestra Tierra del Ocaso. Con el tiempo, los poetas poderosos dirimen estas cuestiones por sí mismos, y los precursores perviven en su progenie. En nuestro paisaje inundado, los lectores utilizan su propia perspicacia. Pero dar un paso adelante puede ser de ayuda. Si crees que con el tiempo el canon lleva a cabo su propia selección, puedes seguir sintiendo un impulso crítico para acelerar el proceso, como hice con Stevens, Ashbery, Ammons y, más recientemente, Henri Cole.

En mi papel de crítico veterano sigo leyendo y dando clases porque no es un pecado que un hombre trabaje en su vocación. Mi héroe de la crítica, Samuel Johnson, afirmó que solo un asno escribiría por cualquier cosa que no fuera el dinero, pero esa es solo una motivación secundaria. Yo sigo escribiendo con la esperanza stevensiana de que la voz que es grande dentro de nosotros se levante para responder a la voz de Walt Whitman o a los cientos de voces que inventó Shakespeare. A mis alumnos y a los lectores que nunca conoceré sigo insistiéndoles en que cultiven la sublimidad: que se enfrenten solo a los escritores que son capaces de darte la sensación de que siempre hay algo más a punto de aparecer.

El tratado de Longino nos dice que la literatura sublime transporta y engrandece a sus lectores. Al leer a un poeta sublime, como por ejemplo Píndaro o Safo, experimentamos algo parecido a la auto-ría: «Llegamos a creer que hemos creado aquello que solo hemos

oído». Samuel Johnson invocaba precisamente esta ilusión de autoría cuando elogiaba la capacidad de Shakespeare de convencernos de que ya conocíamos lo que él de hecho nos estaba enseñando. Freud identificaba este aspecto de lo sublime en lo misterioso, que regresa de la huida de la represión como «algo familiar y arraigado desde mucho tiempo atrás en la mente».

Todavía no estamos del todo seguros de quién escribió *De lo sublime* ni cuándo; con toda probabilidad los fragmentos que han sobrevivido se compusieron en el siglo I o III de nuestra era. Pero la teoría de Longino alcanzó una amplia influencia solo después de la publicación de la traducción francesa de Nicolas Boileau en 1674. Le siguió la traducción inglesa de William Smith en 1739, que culminó en lo que Wimsatt deploraba como «el sesgo longiniano» de «la totalidad del siglo XVIII».

El tratado de Longino exalta lo sublime aunque también deja paso a la ambivalencia: «Lo que es maravilloso siempre va acompañado de una sensación de turbación». Pero esa ambivalencia es poca cosa en comparación con las abiertas paradojas de los herederos modernos de Longino. Desde Edmund Burke a Immanuel Kant, de William Wordsworth a Percy Bysshe Shelley, lo sublime es al mismo tiempo magnífico y peligroso. La «Investigación filosófica del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo hermoso» (1757), de Burke, explica que la grandeza del objeto sublime provoca placer y terror: «El infinito tiene tendencia a llenar la mente con esa especie de delicioso horror, que es el efecto más genuino y la prueba más fidedigna de lo sublime». La experiencia sublime consiste en una combinación paradójica de placer y dolor. Para Shelley lo sublime es un «placer difícil», una experiencia abrumadora mediante la cual renunciamos a los placeres sencillos por los que son casi dolorosos.

El crítico de finales del XIX Walter Pater contribuyó a las teorías de lo sublime en su concisa descripción del romanticismo al afirmar que añadía la extrañeza a la belleza. Para mí, la «extrañeza» es la cualidad canónica, la señal de la literatura sublime. En el diccionario se puede descubrir que el origen latino de la palabra *extraño* significa «extranjero», «exterior», «ajeno». La extrañeza es lo misterioso: el alejamiento de lo que nos es familiar o banal. Este alejamiento es probable que se manifieste de manera distinta en escritores y lectores. Pero en ambos casos este alejamiento hace palpable la profunda relación entre sublimidad e influencia.

En el caso del lector poderoso, la extrañeza a menudo asume una guisa temporal. En su maravilloso ensayo «Kafka y sus precursores», Jorge Luis Borges evoca el misterioso proceso mediante el cual el novelista y ensayista Franz Kafka parece haber influido en el poeta Robert Browning, su precursor por muchas décadas. Lo más *extraño* de esos momentos borgianos no es que el poeta anterior parezca haber escrito el nuevo poema, sino que el nuevo poeta parece haber escrito el poema del poeta anterior. Ejemplos de este tipo de reordenación cronológica, en los que un poeta poderoso parece haber precedido milagrosamente a sus precursores, abundan en las páginas que siguen.

La influencia de Freud en nuestra idea de lo sublime es un ejemplo de esta inversión borgiana. La idea de lo sublime, desde Longino hasta el romanticismo y más adelante, queda subsumida en la atrevida apropiación que hace Freud de *das Unheimliche* (de Friedrich Schelling), de manera que el Sabio de Viena se convierte en la fuente parental a la que regresa «lo Misterioso». Si en este caso Freud triunfa sobre la tradición crítica literaria o queda subsumido por ella es algo que me resulta ambiguo. Pero en el siglo xx, o ahora en el xxi, se puede reformular lo sublime sin enfrentarse a Sigmund, cuyo nombre hebreo, Salomón, estaba mucho más acorde con él, pues no era una persona nada wagneriana y sí parte integrante de la sabiduría hebrea. «Weishet el rabino», lo llamó de manera indirecta Stevens. «El ojo de Freud era un microscopio de gran potencia», afirmó Stevens con memorable severidad, y la última y espléndida afirmación de lo Sublime Americano en *Las auroras de otoño* es tan freudiano como emersoniano-whitmaniano. Longino, Kant, Burke y Nietzsche son todos herederos de Freud.

Para un escritor poderoso, la extrañeza *es* la ansiedad de la influencia. La ineludible condición de lo sublime o de la alta literatura es el agón: Píndaro, las tragedias atenienses, y Platón enfrentándose a Homero, que siempre gana. La gran literatura comienza de nuevo con Dante, y prosigue con Shakespeare, Cervantes, Milton y Pope. Implícita en la famosa celebración de lo sublime de Longino —«Llenos de placer y de orgullo creemos haber creado aquello que solo hemos oído»— estaba la ansiedad de la influencia. ¿Qué parte es creación mía y qué parte he oído antes? La ansiedad es una cuestión de identidad personal y literaria. ¿Qué es mi yo y qué es mi no-yo? ¿Dónde acaban las voces de otros y empieza la mía? Lo sublime

transmite poder y debilidad imaginativos al mismo tiempo. Nos transporta más allá de nosotros mismos, provoca el misterioso reconocimiento de que uno nunca es completamente el autor de su propia obra o de su propio yo.

Hace más de medio siglo, almorzaba de vez en cuando en Londres con el docto Owen Barfield: abogado, escrupuloso historiador, crítico literario, visionario y autor de dos libros imperecederos: *Poetic Diction* (1928) y *Saving the Appearances* (1957). Aunque los dos aceptábamos la definición del romanticismo de Pater, como algo que añadía extrañeza a la belleza, siempre estaré agradecido a Barfield por haber añadido este codicilo a Pater: «Ha de ser una extrañeza de *significado*». Lo que a su vez condujo a Barfield a una útil distinción: «No es algo relacionado con el asombro; pues el asombro es nuestra reacción a cosas que somos conscientes de no entender, o en cualquier caso, de entender menos de lo que pensábamos. El elemento de extrañeza en la belleza posee el efecto contrario. Surge del contacto con una *conciencia* distinta a la nuestra, diferente, aunque no tan remota que no podamos compartirla en parte, como de hecho da a entender, a ese respecto, la mera palabra “contacto”. La extrañeza, de hecho, provoca el asombro cuando no comprendemos: la imaginación estética cuando sí comprendemos».

Shakespeare, cuando te entregas por completo a su lectura, te sorprende por su extrañeza, que para mí es su cualidad sobresaliente. *Sentimos* la conciencia de Hamlet o Yago, y nuestra conciencia extrañamente se expande. La diferencia entre leer a Shakespeare y leer prácticamente a cualquier otro escritor es que nuestra conciencia se ensancha más allá de lo que al principio parecía una aflicción o un asombro extraños. Cuando nos disponemos a encontrarnos con una conciencia más vasta, nos metamorfoseamos en una aceptación provisional que deja de lado cualquier juicio moral, mientras que el asombro se transmuta en una comprensión más imaginativa.

Kant definió lo sublime como aquello que rehúye la representación. A lo que yo añadiría que la turbulencia de lo sublime necesita una representación si no queremos que nos supere. Comencé este libro especulando que el autor de *Anatomía de la melancolía* escribía para curarse de su propio saber, y que yo también escribo para curarme de la sensación de haberme visto demasiado influido desde mi infancia por las grandes obras del canon occidental. Mi precursor crítico Samuel Johnson también consideraba la escritura como

una defensa contra la melancolía. Johnson, a quien se puede calificar de poeta de la experiencia más que a ningún otro, tenía «el apuro de la imaginación», y sin embargo cedía a él cuando leía la poesía que más le gustaba. Su mente, prodigiosamente activa, bordeaba la depresión siempre que estaba indolente, y necesitaba estar en funcionamiento para alcanzar la libertad. Se trata de algo bastante distinto del Shakespeare de múltiples mentes, del implacable Milton, o del genial Pope. Entre los poetas, a quien más se parecía el temperamento de Johnson era al de Lucrecio, el materialista epicúreo que el moralista cristiano desaprobaba, o a Leopardi, un visionario del abismo que habría llenado de temor al gran ensayista inglés.

Pater fue para mí el crítico más importante después de Johnson, y al igual que este, escribió y pensó la literatura de una manera literaria. La estética de Pater, y esencialmente también la mía propia, es lucreciana de principio a fin; siente un profundo interés por los efectos de la obra en el lector: «¿Qué es para *mí* esta canción o este cuadro, esta interesante personalidad que se me presenta en la vida con un libro? ¿Me proporciona algún placer? Y si es así, ¿qué tipo o grado de placer? ¿Cómo se ve modificada mi naturaleza por su presencia o su influencia?». Pater liberó la palabra *estética* de la filosofía alemana, y le devolvió el antiguo significado griego de *aesthetes*, «el que percibe». Percepción y «sensación» son los términos que rigen la crítica de Pater. Para Pater el epicúreo, ver es pensar, lo que explica sus «momentos privilegiados», que el Stephen Dedalus de Joyce denominaba «epifanías».

La muerte, que no se puede considerar la madre de la belleza en el caso de Lucrecio —que en *La naturaleza de las cosas* nos exhortaba a no preocuparnos por la muerte, pues nunca la experimentaremos—, sí lo es en parte para Pater, que se había modelado a sí mismo a partir de las obras de John Keats y de su obra preferida de Shakespeare, *Medida por medida* y su famosa frase: «No dudéis de vuestra muerte». Cita la frase de Victor Hugo «Todos los hombres están condenados a muerte con indultos indefinidos», y esta observación le lleva a afirmar con su famosa elocuencia:

... solo disponemos de un breve intervalo antes de caer en el olvido. Algunos pasan su tiempo sumidos en la indiferencia; otros, inmersos en grandes pasiones, y los más sabios —al menos «entre los niños de este mundo»— se refugian en el arte y

en el canto. Pues nuestra única oportunidad estriba en ensanchar ese intervalo, en alcanzar el mayor número de pulsaciones en ese tiempo que nos ha sido concedido. Las grandes pasiones pueden aportar una gran intensidad a nuestra vida, el éxtasis y las penas de amor, las distintas formas de entusiasmo, desinteresado o no, que surgen de forma natural en muchos de nosotros. Mas debe tratarse de una verdadera pasión, cuyo fruto sea una conciencia rica y compleja. La pasión poética, el anhelo de belleza y el amor del arte por el arte poseen en grado sumo esta sabiduría. Pues el arte llega a nosotros con el único fin de aportar a nuestra breve existencia una cualidad sublime, simplemente por amor a ese momento fugaz.

(«Conclusion», *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1868)

Discretamente, Pater hurta la idea de «el arte por el arte» de la reseña de Baudelaire que hizo Swinburne en 1862. Sin embargo, al igual que casi todo Pater, esta divisa ha sido casi siempre erróneamente leída, aunque de una manera débil, desde 1873 hasta el presente. Si un malentendido ha durado cuatro generaciones será por algo, aunque yo señalaría que tanto el ingenioso comentario de Wilde de «la naturaleza imita al arte» como el moralizador comentario de Lawrence de «el Arte por la Vida» son vulgarizaciones de ese sutil crítico estético. Lo que Pater analiza es el *amoral* arte para acelerar y ensanchar la conciencia. Nos nutrimos de momentos cuya cualidad se eleva gracias a la perfección estética, y estos carecen de teleología, no tienen valor trascendente. El epicureísmo no podría ser más puro.

Mis reflexiones sobre la influencia desde los años setenta se han centrado en escritores de literatura de la imaginación, sobre todo poetas. La anatomía de la influencia hará lo mismo. Pero la densidad de la influencia, una ansiedad ante la perspectiva de verte inundado, naturalmente no se limita a poetas, novelistas y dramaturgos, ni a profesores o zapateros o a cualquiera que sea tu oficio. También es un problema para los críticos. La primera vez que abordé estos temas, limité mis comentarios a lectores y poetas: «Lo que *desea* esencialmente todo buen lector es anegarse, pero si el poeta se anega, se convierte solo en un lector». Décadas después soy tremendamente consciente de que tanto para el crítico como para el poeta, la representación podría ser la única defensa. Poesía y crítica, cada

una a su manera, implican reconciliarse con la abrumadora riada de imágenes y sensaciones que Pater denominaba fantasmagoría. Tanto Johnson como Pater experimentaron con diferentes géneros literarios, pero los dos dejaron su impronta, sobre todo como críticos. Para ambos la literatura no era solo un objeto de estudio, sino un modo de vida.

A mi parecer, Johnson sigue siendo el crítico literario más importante de toda la tradición occidental. No hay más que echar un vistazo a cualquier recopilación exhaustiva de sus textos para ver la variedad de géneros que abordó: poesía, biografías breves, ensayos de todo tipo, reseñas de libros, entradas de diccionarios, sermones, tratados políticos, relatos de viajes, diarios, cartas, oraciones, y una invención propia, las bio-críticas de *Las vidas de los poetas ingleses*. Añadamos la obra de teatro *Irene* (un fracaso) y la novela corta *Rasselas* (un éxito tremendo), y podemos intuir algo de las infatigables y un tanto peligrosas energías de Johnson.

Johnson debería haber sido el gran poeta posterior a la muerte de Pope hasta el advenimiento de Blake, pero el temor reverencial que sentía por Pope se lo impidió. Johnson abandonó la poesía y elogió a Alexander Pope calificándolo de perfecto en discernimiento, invención y estilo verbal. Y sin embargo, Johnson conocía ejemplos mejores en lo que se refiere a discernimiento e invención: Homero, Shakespeare, Milton... No es que Johnson idolatrara a Pope; con razón demolió el *Ensayo sobre el hombre*: «Jamás se había visto tan escaso conocimiento y un sentimiento tan vulgar tan felizmente disimulados».

Pero un complejo de culpa impidió que Johnson ocupara la posición de poeta poderoso que su talento merecía y exigía. Sin duda esa culpa era filial, aunque inmerecida. Michael Johnson, su padre, tenía cincuenta y dos años cuando nació Samuel, su primogénito. El padre tenía una librería en la población de Lichfield. Un hombre melancólico y un fracaso en todo, durante los últimos meses de su vida le pidió a su hijo, también propenso a la «vil melancolía», que atendiera su puesto de libros en una población cercana. El orgullo de Johnson se lo impidió y se negó a ayudar a su padre, que murió poco después. Exactamente cincuenta años después, el fabuloso crítico fue a Lichfield y tomó «una silla de posta hasta Uttoxeter, y tras entrar en el mercado a la hora de más actividad, me descubrí la cabeza, y así pasé una hora delante del puesto que mi padre había uti-

lizado en vida, expuesto a las burlas de los transeúntes y a las inclemencias del tiempo».

La complejidad y el dolor de Samuel Johnson se concentran en esa hora a la intemperie, expuesto a los elementos y a la burla pública. Todos nosotros conocemos, hasta cierto punto, la culpa de los orígenes. Los recuerdos que tengo de mi padre, un hombre taciturno y retraído, comienzan el día en que me trajo unas tijeras de juguete para mi tercer cumpleaños, en 1933, cuando la Depresión del 29 le dejó sin empleo, como a otros muchos trabajadores de la industria de la confección. Lloré entonces de emoción ante ese regalo, y estoy a punto de llorar ahora mientras escribo estas líneas. Después de haber amado al doctor Johnson desde que tenía 16 años, cuando leí por primera vez el libro de Boswell y comencé a leer al crítico, invariablemente intento comprenderle a través de mi amor, y en cualquier caso conocerme mejor mediante su ejemplo.

Considero a Johnson mi precursor crítico, pues todo lo que he escrito, desde *La ansiedad de la influencia* hasta ahora me parece más johnsoniano que freudiano o nietzscheano, la continuación de la labor del gran crítico en su búsqueda por comprender la imitación literaria. Vuelvo a Johnson cuando habla de Shakespeare y Milton, Dryden y Pope, me induce a reflexionar sobre ellos como si fuera la primera vez y posee el don de convertir a los cuatro en epígonos suyos, como si fuera él quien les hubiera influido. Ese peculiar desplazamiento imaginativo no es característico de la obra crítica de Dryden y Coleridge, Hazlitt y Ruskin, y sin embargo lo volvemos a encontrar con Pater y su escuela Estética: Wilde y Yeats, Virginia Woolf y Wallace Stevens.

El crítico vivo que más nutre mi inteligencia es Angus Fletcher, un bendito papel que él ha cumplido para mí desde que nos conocimos en septiembre de 1950. Designo a Fletcher el crítico canónico de mi generación, porque enseña lo que es pensar poéticamente acerca del pensamiento poético. Siempre recalca que los pensamientos son reconocimientos *parciales*: el reconocimiento absoluto termina incluso con las obras literarias más poderosas, pues ¿cómo pueden proseguir las ficciones cuando la verdad es arrolladora? *Don Quijote* me parece la gran excepción, pero porque el Caballero rehúsa de manera espléndida cualquier definitivo reconocimiento de sí mismo hasta su derrota, cuando abandona su personaje y abraza una muerte piadosa.

Leo a Fletcher y experimento lo que ojalá fueran mis propios pensamientos volviendo a mí «con una cierta majestad distanciada», tal como lo expresó Emerson. Este es el reconocimiento sublime o parcial del crítico.

¿Cuál puede ser la función de la crítica literaria en una Era de Desinformación? Atisbo apenas algunos aspectos de esta función. La apreciación posterior a la evaluación manifiesta resulta vital. Para mí Shakespeare es la Ley, Milton las Enseñanzas y Blake y Whitman los Profetas. Como soy judío y no cristiano, no necesito desplazar los Evangelios. ¿Quién podría ser un mesías literario? Cuando era joven me desconcertaban los modernistas o la Nueva Crítica. Tan irreales son ahora sus polémicas que soy incapaz de evocar mi fervor contra ellos. El hecho de haber cumplido ochenta años ha tenido un extraño efecto sobre mí, desconocido a los setenta y nueve. Ya no lucharé contra los Resentidos y otros lemmings. Nos uniremos todos en nuestro polvo común.

Leer, releer, describir, evaluar, apreciar: este es el arte de la crítica literaria en nuestra época. Procuero recordar que mi postura ha sido siempre más longiniana que filosófica, al estilo de Platón o Aristóteles.

LA INFLUENCIA DE UNA MENTE EN SÍ MISMA

Paul Valéry, el crítico y poeta francés más importante del siglo xx, siempre se refería a Stéphane Mallarmé como su maestro. Las meditaciones sobre su relación con su predecesor, tanto personal como literaria, inspiraron a Valéry los pensamientos más fecundos acerca de la influencia producidos en el siglo xx, con la posible excepción del texto de Borges «Kafka y sus precursores». Por desgracia, Borges idealizó su explicación de la influencia literaria rechazando cualquier idea de rivalidad o competencia con los precursores. En una ocasión Shelley expresó la espléndida observación de que toda la literatura de la imaginación formaba un poema cíclico global; Borges fue más allá al amalgamar a todos los escritores en uno, un Shakespeare-Homero Ahí Están Todos, una combinación que fue de James Joyce antes que de Borges.

Valéry, en la tradición cartesiana, admitía de manera más realista ambivalencias en su devoción por Mallarmé:

Una mezcla de amor y odio, una implacable intimidad —cada vez intuíamos mejor lo que iba a decir el otro—, una furia para penetrar más deprisa y más profundamente en el querido enemigo que en sí misma era como un combate, como una carrera entre los dos solos, como un coito.

Una reñida partida de ajedrez puede servir como modelo.

Reglas del juego.

Pruebas de la existencia del hombre.

[...]

Si yo *adoraba* a Mallarmé, era precisamente mi odio a la literatura y el signo de ese odio, que aún era inconsciente.

(Leonardo. Poe. Mallarmé)

Lo que condujo a Valéry a una reflexión posterior:

Decimos que un autor es *original* cuando podemos seguir las transformaciones ocultas que los demás sufrieron en su mente; lo que queremos decir es que la relación de dependencia de *lo que hace* con *lo que los otros han hecho* es excesivamente compleja e irregular. Hay obras que se parecen a otras, y obras que son lo contrario de otras, pero también hay obras cuya relación con producciones anteriores es tan intrincada que nos quedamos confusos y las atribuimos a la intervención directa de los dioses.

(Para profundizar más en el tema deberíamos haber discutido la influencia de una mente en sí misma y la de una obra en su autor. Pero este no es el lugar.)

Las defensas de la mente son aquí esenciales, pues cómo un poeta resiste la influencia de otro es algo indistinguible de la inteligencia estética. Luchar contra la influencia de Mallarmé se convirtió en una lucha con el Ángel de la Muerte a fin de ganarse el nuevo nombre: Valéry. Mallarmé, al igual que Leonardo da Vinci, se convirtió en un sinónimo del poder de la mente. ¿Sobre qué?

En la tradición angloamericana, el poeta miltoniano-wordsworthiano afirma el poder de la mente sobre un universo de muerte. Valéry, como el Poe francés y Mallarmé, desea el poder de su mente solo sobre la mente misma, una aventura cartesiana más que shakespeareana. El autor central de la literatura francesa no es Rabelais, Montaigne ni Molière, tampoco es Racine, Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert o Proust. Es Descartes, que ocupa en Francia el lugar que en otros países se reserva a Shakespeare, Dante, Cervantes, Goethe, Tolstoi o Emerson. Llamémoslo el lugar del Fundador. La influencia literaria en Gran Bretaña, Italia, España, Alemania, Rusia y Estados Unidos no es radicalmente distinta de un país a otro. Pero como en Francia el Fundador fue un filósofo, estas cuestiones se ordenan de manera diferente. Así, para Valéry lo sublime es «una belleza totalmente deductiva, cartesiana». Y lo más extraño es que

está describiendo *El dominio de Arnheim*, una obra tremendamente mejorada (como todo lo de Poe) por la traducción francesa.

Durante una época, Valéry dejó de escribir poesía, y eso que la suya era quizá la mejor en francés desde Victor Hugo. Los amantes de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé discutirán mi comparación, pero no el propio Valéry, que observó con exactitud que Hugo «alcanzó en su ilustre vejez el pináculo de la capacidad poética». Poco prolijo y selectivo, como era Valéry, en sus mejores momentos se acerca al esplendor de Hugo. No obstante pasa por una fase, justo antes de que Mallarmé se convirtiera en su mentor, en que la poesía fue reemplazada por «la búsqueda del conocimiento de uno mismo por el placer de esa búsqueda». Para clarificar ese conocimiento, que Valéry admitía que se había originado en la literatura, el crítico poeta tuvo que apartarse de la poesía.

Buscar el conocimiento de uno mismo por el placer de buscarlo es un viaje trascendental a la interioridad si eres Hamlet o Paul Valéry, pero para los demás es posible que acabe reducido al solipsismo. Aquellos que ahora parlotean sobre que hay que separar la literatura de la vida o unirlas se convierten en burócratas del espíritu, profesores del Resentimiento y el Cinismo. Valéry, un hombre de suprema inteligencia, acabó su gran poema sobre el cementerio marino con la exclamación admonitoria de que se levantaba el viento y había que intentar vivir.

«La influencia de la mente en sí misma y de una obra sobre su autor» es una idea fundamental en las reflexiones de Valéry sobre la literatura. Pero ¿cómo aprenderemos a estudiar la influencia de la mente de Shakespeare sobre sí misma y de *Hamlet*? ¿Mediante qué procedimiento podemos observar la relación de Walt Whitman con «En el ferry de Brooklyn» y las tres soberbias elegías («De la cuna que se mece eternamente», «Con el reflujó del océano de la vida», «La última vez que florecieron las lilas en el huerto») con el volumen original de *Hojas de hierba* de 1855, que contiene lo que posteriormente se titularía «Canto de mí mismo» y «Los durmientes»? Una observación inmediata debería ser que la influencia en uno mismo debería interesarnos solo en los escritores más poderosos. El efecto de *Ulises* sobre *Finnegans Wake* es una cuestión vital; la influencia del primer Updike sobre el último es de posible interés solo para los que le valoran.

Henry James, el maestro de la creación consciente de sí misma, es un buen tema de investigación valéryana, al igual que Leopardi, Eu-

genio Montale, Hart Crane y Wallace Stevens, todos los cuales evolucionaron en relación a sus imaginaciones anteriores. Goethe, el monstruo de la conciencia de sí mismo, llevó a cabo un celebrado paso de una poesía de la negación a otra de la renuncia, aunque veo con cierto escepticismo que llegara a renunciar a nada. Cuando llegó a su fase más importante, el precursor de Freud era su obra anterior.

Shakespeare, en su papel de lo que W. H. Auden denominó burlescamente «el bardo supremo», tiene que ser el paradigma de la autoinfluencia. Shakespeare alberga un hermoso cansancio después de su extraordinaria obra *Antonio y Cleopatra*. *Coriolano* y *Timón de Atenas* huyen de la alta tragedia, y sus así llamados romances tardíos (que son tragicomedias) insinúan una retirada de su daimón. *Cimbelino* es una antología de la autoparodia, e incluso *El cuento de invierno* y *La tempestad* atenúan intensidades anteriores. ¿Cómo fue que el creador de Falstaff y Hamlet se convirtió en el artífice que nos dio a Yago y Cleopatra? Comparten una curiosa cualidad, antaño comúnmente aceptada pero que ahora descarta la crítica shakespeariana. No me puedo imaginar a Lear o a Macbeth fuera de sus tragedias, en cambio Falstaff, Hamlet, Yago y Cleopatra poseen una existencia independiente en nuestra conciencia. El arte de Shakespeare a la hora de poner a un personaje en primer plano es tal que nos encanta trasladar a sus hombres y mujeres a otros contextos, especulando acerca de cómo les iría en otras obras de teatro o en compañía de otros personajes. ¿Cómo es eso posible? Cada uno de esos tres está compuesto de palabras y habita un espacio fijo. No obstante la ilusión de vitalismo resulta especialmente fuerte en ellos, aun cuando vaya en contra de mis convicciones más profundas utilizar la palabra *ilusión*. Si Falstaff y Hamlet son ilusorios, entonces ¿qué somos tú y yo?

Hace unos años, traumatizado por una grave lesión, me recuperé físicamente, pero no mentalmente. En las noches de insomnio intentaba tranquilizarme diciéndome que, al fin y al cabo, estaba en mi dormitorio, y contemplaba las estanterías sabiendo lo que había allí y lo que no había. Mi sensación de realidad era vacilante y tuve que esforzarme para recuperarla. No obstante, nadie tiene que esforzarse para unir la vida y la literatura, como se han dedicado a hacer generaciones de historicistas y sociólogos, pues ¿cuándo han estado separadas? No podemos saber dónde mora el propio Shakespeare en sus obras y poemas, pero podemos aprender, mediante relecturas profundas y una reflexión prolongada, la influencia de

sus primeros textos sobre los últimos. Buscar a Shakespeare el escritor en su obra es una empresa vana, pero buscar la obra en el escritor puede ser una labor enriquecedora.

¿Qué podía hacer un poeta dramaturgo después de escribir *El rey Lear*? Para nuestra estupefacción, Shakespeare añadió *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano*, *El cuento de invierno* y *La tempestad*, entre otras. Shakespeare, al igual que sus protagonistas, se escuchaba sin querer, y al igual que ellos oía sin querer a «Shakespeare». Y también, al igual que ellos, cambió. Stevens, caminando por la playa en *Las auroras de otoño*, observó cómo la aurora boreal siempre ensancha el cambio. El movimiento de *Hamlet* hasta *El rey Lear* pasando por *Otelo* agrandó el cambio de una manera anteriormente desconocida en la literatura occidental de la imaginación.

Valéry, que yo sepa, jamás encontró el momento y el lugar adecuados para «comentar la influencia de una mente en sí misma y de una obra en su autor». Este libro es el momento y el lugar en el que yo voy a hacerlo. La autoinfluencia es un concepto valéryniiano, y *Anatomía de la influencia* es, en parte, una investigación valéryniiana, una exploración de cómo ciertos escritores poderosos, sobre todo Shakespeare y Whitman, estaban poseídos por sus precursores y a la vez los poseían. Tanto Shakespeare como Whitman subsumieron una amplia variedad de poderosas influencias a fin de acabar siendo las influencias más poderosas en generaciones futuras. La influencia de Shakespeare es tan omnipresente que nos es fácil perder de vista su inmenso arte. Whitman es la influencia más constante en la poesía americana posterior a él. Él es y será siempre no solo el poeta más americano, sino el poeta americano propiamente dicho, nuestro adalid apotropaico contra la cultura europea. No obstante, el poder de Shakespeare y de Whitman es palpable no solo en su larga estirpe de herederos literarios, sino también en el hecho de que son totalmente dueños de sí mismos: ambos agotaron a sus precursores para evolucionar finalmente en relación a su propia obra anterior.

Shakespeare y Whitman no son los únicos escritores que merecen este tipo de investigación valéryniiana. Ya he mencionado a otros dignos candidatos: James, Leopardi, Montale, Crane, Stevens. Sigmund Freud es otro. Pero escojo centrarme en Shakespeare y Whitman como dos ejemplos del fenómeno que Valéry identifica. La autoinfluencia, tal como yo utilizo el término, no es lo mismo que la autorreflexión o la autorreferencia, ni tampoco sugiere narcisismo

o solipsismo. Es una forma sublime de ser dueño de ti mismo. Que estos dos sublimes escritores acabaran habitando un mundo creado por ellos no refleja debilidad, sino fuerza. Los mundos que ellos crearon nos crearon a nosotros.

La investigación valéryniana es una consecuencia lógica del interés de toda la vida por la influencia literaria. Para comprender qué hace que la poesía sea poesía y no otra cosa uno debe ubicar el poema en relación con sus precursores. Estas relaciones son el elemento que habita la verdadera poesía. Y en raros ejemplos nos llevan a la propia obra del poeta. Mi amigo y mentor Kenneth Burke dijo una vez que un crítico debe preguntar qué pretendía hacer un escritor para sí mismo al crear una obra específica. Pero yo enmendaría la ley de Burke: el crítico no simplemente debe preguntar qué pretendía conseguir el escritor como persona, sino qué pretendía conseguir como *escritor*.

De manera inevitable, *Anatomía de la influencia* dibuja mis copiosas ansiedades de la influencia: Johnson, Pater, las tradiciones judías, Freud, Gershom Scholem, Kafka, Kierkegaard, Nietzsche, Emerson, Kenneth Burke, Frye, y sobre todo los poetas. En cuanto que mi última reflexión sobre la influencia, la cuestión que me ha ocupado durante más de cincuenta años, se desarrolla en relación a mi anterior comentario sobre el tema, quizá sobre todo *La ansiedad de la influencia*, que sigue siendo mi principal exposición hasta la fecha. En este sentido *Anatomía de la influencia* es también una investigación valéryniana, que traza la influencia de una mente en sí misma y de las obras en su autor.

Más que cualquier otra cosa que haya escrito, este libro es un autorretrato crítico, una meditación prolongada sobre los textos y lecturas que me han modelado como persona y crítico. A mis ochenta años, hay algunas preguntas que no me abandonan. ¿Por qué la influencia ha sido mi obsesión? ¿De qué manera mis experiencias como lector han modelado mi pensamiento? ¿Por qué algunos poetas me han llegado y otros no? ¿Cuál es el fin de una vida literaria?

Hace poco miré con tristeza partes de un DVD que mi mujer trajo a casa, una ambivalente película titulada *El buen pastor*, que mostraba un Yale que nunca habría dicho que lo era de no haber sido yo un marginal estudiante de posgrado y profesor de la facultad a principios y mediados de los años cincuenta. Como no sentía mucha simpatía por esa casi universidad centrada en la sociedad secreta de Yale

Skull and Bones, y como detestaba lo que representaba, sobreviví atenuando mi naturaleza afable y enseñando a mis bárbaros estudiantes con una hostilidad y una agresividad iniciales a las que ahora apenas doy crédito, tan opuestas eran a mi manso y tímido carácter judío. Mucho más de medio siglo después, me encuentro con algunos de mis primeros estudiantes de Yale, y a veces intercambiamos cautelosos recuerdos. Cuando les digo que no había quien les enseñara nada, algunos afirman que quizá habrían aprendido más si yo hubiera manifestado una pizca de afecto. Tengo el vago recuerdo de haber deseado que muchos de ellos hubieran sido vendidos a los piratas de Berbería, que a lo mejor les habrían enseñado mucho mejor.

Cuando tenía unos veinticuatro años, esa corte de estudiantes parecían enemigos, aunque solo fuera porque asumían que *ellos* eran Estados Unidos y Yale, mientras que yo era un visitante. Después de casi seis décadas, me considero un visitante permanente en Yale, pero comienzo a creer que todos los demás también lo son.

Intento enseñar lo que considero que es el espíritu de los sabios Akiba, Ishmael, Tarfón—, pero comprendo que estos me habrían considerado otro *minim*, como mi héroe Elisha ben Abuya, proscrito como el Extranjero, *Acher*, o el Otro, un hereje gnóstico. Pero nosotros somos ahora los restos. Entre Estados Unidos, Israel y Europa no quedamos ni doce millones que nos declaremos judíos.

Mi vocación como profesor fue judía en su origen, y en la vejez lo es aún más. He intentado construir una barrera en torno al canon occidental laico, mi tora, que incluye el Antiguo Testamento, pero cede a Shakespeare la primacía estética y cognitiva. La respuesta al interrogante hebreo: «¿Dónde se encuentra la sabiduría?» es multiforme, aunque de lo más universal en Falstaff, Rosalinda, Hamlet, Cleopatra y el ahijado de Lear, Edgar.

En mis momentos de desasosiego, divido los años de enseñanza que me quedan entre Shakespeare y el arte de leer poesía. ¿Qué otra cosa debería enseñar? No estoy cualificado para enseñar los Pirkei Avot («La senda de nuestros padres»), por no hablar de los formidables tratados del Talmud Bavli. ¿Cómo podría la cultura judía ampliar mi lectura profunda de *El mercader de Venecia* o *Canto de mí mismo*? Es imposible, y debo reconocer que ese no es mi papel.

Mis alumnos actuales (ninguno de posgrado, por elección mía) son maravillosamente diversos, pues Yale los atrae al ser una universidad internacional todavía renombrada por sus estudios literarios.

La presencia de muchos asiáticos y asiaticoamericanos me ayuda a comprender aún más cuál es mi verdadera función a mis ochenta años. Sea cual sea tu tradición personal, das clase en nombre de criterios y valores estéticos y cognitivos que ya no son exclusivamente occidentales.

No hay un solo estudioso y crítico que pueda afirmar que domina todas las tradiciones, la oriental y la occidental. Al centrar mis clases en Shakespeare, puedo acceder a una reacción asiática. Si existe un solo autor universal, debe de ser Shakespeare, que coloca a toda la humanidad en su heterocosmos. ¿Es en realidad un heterocosmos? Eso se podría decir de Dante, Cervantes, Tolstoi, Dickens e incluso Whitman, pero Shakespeare parece haber usurpado la realidad. Por el puro bien de la teoría eso no es posible, aunque solo Shakespeare mantiene la ilusión de que sus hombres y mujeres caminan entre nosotros.

El cinismo abunda. La realidad se vuelve virtual, los libros malos desplazan a los buenos, leer es un arte que agoniza. ¿Qué importa? Aquellos que siguen leyendo en profundidad —un residuo universal, en todas las generaciones y en todas las tierras— conservarán lo que lleguen a poseer de memoria. Mediante esta reflexión no me propongo ningún idealismo literario, sino tan solo una observación empírica. Como soy un populista —no un popularizador—, recibo casi diariamente un alud de mensajes que me invitan a seguir defendiendo la creencia de que la literatura canónica es necesaria si queremos aprender a ver, oír, sentir y pensar. Me divierte un poco ver a los periodistas que aseguran que las guerras del canon han finalizado, «a pesar de los denodados esfuerzos de Harold Bloom», por citar a uno de ellos. Hay otros muchos que me indican lo contrario. La crítica literaria no puede invertir el declive de la alta cultura, pero puede dar testimonio. A medida que envejezco, intensifico mi aventura personal para obtener más vitalidad del texto literario.

Toda influencia literaria es laberíntica. Los epígonos recorren el laberinto como si pudieran encontrar una salida, hasta que los más poderosos de entre ellos comprenden que los meandros del laberinto son todos internos. Ningún crítico, por generoso que sean sus motivos, puede ayudar a alguien que lea profundamente a escapar del laberinto de la influencia. He aprendido que mi función es ayudarles a que se pierdan.

SHAKESPEARE, EL FUNDADOR

LAS PERSONAS DE SHAKESPEARE

En mi oficio de profesional de la docencia a lo largo de estos últimos cincuenta y cinco años, hace tiempo que dirijo dos grupos de debate, uno sobre Shakespeare y el otro sobre poetas que van desde Chaucer a Hart Crane. Mi experiencia con ambos es muy distinta. En el caso de Shakespeare, intento desentrañar la retórica, al igual que en el caso de Milton, Keats y Crane, pero entonces surgen importunidades que resultan un obstáculo. Falstaff trasciende incluso la superabundancia de su dicción y sus imágenes, y Hamlet parodia de manera sublime a nuestros psicoanalistas. Al enseñar a Shakespeare enseñas lo que es la conciencia, las pulsiones y sus defensas, los trastornos del ser humano, los abismos de la personalidad, cómo el etos se reforma para convertirse en patos. Es decir, enseñas la variedad del amor, del sufrimiento, de la tragedia familiar. Apenas esperas conseguir una pizca del desapego y desinterés de Shakespeare, pero te enfrentas a la desilusión de reconocer que lo que considerabas tus propias emociones eran originariamente pensamientos de Shakespeare.

Que la vida imita al arte es algo que se sabe de antiguo, aunque la fama de esa frase pertenezca a Oscar Wilde. Si los protagonistas de Shakespeare son en realidad «libres artistas de sí mismos», como sugiere Hegel, no debería sorprendernos que nos impulsen a desear tal libertad para nosotros, aunque no podamos ser Falstaff ni Cleopatra. Es algo que los actores saben mejor que nosotros. Su propósito al interpretar a Shakespeare es afirmar su propia libertad disciplinada frente al reto de papeles que van más allá de su comprensión: Hamlet, Lear, Otelo, Macbeth. Y sin embargo, esos papeles amena-

zan las obras: Hamlet y Lear no pueden encerrarse, limitarse ni confinarse mediante el texto de Shakespeare. Rompen el recipiente que se ha dispuesto para ellos.

Los caprichos de la moda salen del mundo académico casi al tiempo que lo inundan. Los críticos shakespearianos que más me interesan anteriores a nuestra época y posteriores a Johnson son Maurice Morgan, Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt, Algon Charles Swinburne y A. C. Bradley. Incluso en esta época tan mala contamos con Harold Goddard, William Empson, Kenneth Burke, Frank Kermode y A. D. Nuttall, que comprendía que Shakespeare era importante sobre todo porque sus hombres y mujeres son representaciones de seres humanos completos que vivirán para siempre: «¿Cómo he llegado a comprenderlo? Es algo anterior a toda crítica de Shakespeare, y solo desarrollándolo de manera parecida al espíritu shakespeariano tengo la esperanza, en esta época tardía, de transformar la opinión en crítica verdadera. Al decir espíritu shakespeariano me refiero a su tremenda distancia o indiferencia, a esa “resonancia de lo opuesto” kierkegaardiana. El arte de escribir versos, réplicas, que expresan una pasión atronadora y una completa intensidad imaginativa, y en la que sin embargo se puede captar la resonancia de lo opuesto: este es el arte que ningún otro poeta ha practicado aparte del singular Shakespeare». Dicha resonancia nos permite simpatizar con Yago, Edmond y Macbeth, que por negación hablan *por nosotros* tanto como nosotros. Hazlitt afirmó: «Nosotros somos Hamlet». Más sombrío es decir: «Nosotros somos Yago». Dostoievski, contrariamente a Tolstoi, un agradecido receptor de Shakespeare, no habría deseado decir: «Nosotros somos Svidrigailov» o «Nosotros somos Stavrogin», pero Shakespeare es más grande. Nadie desearía ser el patán Bertram de *Bien está lo que bien acaba*, y sin embargo hay un toque de Parolles en casi todas las personas que he conocido: «Simplemente lo que soy me hará vivir».

El milagro de la representación de Shakespeare es su poder de contaminación: un centenar de personajes principales y mil figuras adyacentes pululan por nuestras calles y entran sigilosamente en nuestras vidas. Dickens y Balzac, Austen y Proust más selectivamente poseen parte de esta fuerza que contamina un heterocosmos. Joyce, de haberlo querido, podría haberlos superado a todos, pero concentró su energía en el lenguaje, permitiendo que solo Leopold

Bloom —Poldy— tuviera variedad y alcance shakespearianos en su personalidad y carácter.

Joyce le envidiaba a Shakespeare su público en el teatro Globe, que poseía la amplitud de permitir un arte que atraía a todas las clases sociales, a gente cultivada y analfabeta por igual. Shakespeare, después de haber aprendido de Marlowe, educó a ese público más allá de sus límites. Posteriormente, el público, educado por Shakespeare, enfureció a Ben Jonson al rechazar sus tragedias envaradamente clásicas *Catalina* y *Sejanus*. Al leerlas ahora arrugo la nariz, abochornado por este soberbio poeta y moralista, cuyos *Volpone* y *El alquimista* siguen siendo maravillosamente escenificables y legibles. Las tragedias romanas de Shakespeare habían echado a perder las de Jonson, lo que le causó un comprensible resentimiento.

La conciencia es la *materia poética* que Shakespeare esculpe al igual que Miguel Ángel esculpe el mármol. *Sentimos* la conciencia de Hamlet y Yago, y nuestra propia conciencia se expande de manera singular. La experiencia de leer a Shakespeare es lo que más amplía nuestra conciencia y le muestra lo que al principio debe de parecer una extraña congoja o asombro. Cuando nos disponemos a encontrarnos con una conciencia más grande, nos metamorfoseamos en una aceptación provisional que deja de lado todo juicio moral, mientras que el asombro se transmuta en una comprensión más imaginativa.

Las conciencias más vastas de Shakespeare son las de Falstaff, Hamlet, Yago y Cleopatra. Es una opinión común y exacta. Algunas interioridades más limitadas son casi igual de enigmáticas: Hal/Enrique V, Shylock, Malvolio, Vincentio, Leontes, Próspero, Otelo, Edmond, Macbeth. Para mí la criatura más extraña y enigmática es Edgar, que ha desafiado la comprensión de casi todos los críticos y no ha conseguido provocar simpatía prácticamente en nadie. Pero el fracaso es nuestro: nos llena de asombro y nos negamos a imaginar su extrañeza para nosotros.

Ello se debe en parte al perspectivismo de Shakespeare, que a menudo nos ofrece personajes que se comprenden mejor a sí mismos de lo que lo conseguimos nosotros. Hamlet tiene fama de ser interpretado por los directores, actores y estudiosos de manera tan superficial que parece transparente. Si ni siquiera puedes estar seguro de que el criminal Caín de tu tío no es de hecho tu padre biológico, ¿qué puedes saber? Si todo es cuestionable, ¿resulta incluso

plausible la ficción de la causa y el efecto? Los más dignos discípulos de Hamlet son Nietzsche y Kierkegaard, también libres artistas de sí mismos. Nietzsche observó que todo lo que puede expresarse ya está muerto en nuestros corazones. Por eso Hamlet llega a sentir tanto desprecio por el acto de hablar. Kierkegaard nos enseña a escuchar «la resonancia de lo opuesto» cada vez que Hamlet manifiesta una convicción o un sentimiento.

El propio Shakespeare no es nietzscheano ni kierkegaardiano, ni ateo ni cristiano, ni nihilista ni humanista, y no es Falstaff más de lo que es Hamlet. Todos y ninguno, como observó Borges. Sin embargo, me convengo de que lo encuentro más misterioso en ciertas expresiones que en otras. Nadie habla por él ni como él, pero algunos monólogos resuenan con peculiar autoridad. La diatriba del «cerdo boquiabierto» de Shylock me duele más de lo que soy capaz de reconocer, aunque no sé por qué. ¿Es un loco o un malvado? O aunque sea mitad y mitad, ¿podemos dudar de que habría sido capaz de trincar alegremente a Antonio? (Un papel que imagino interpretaba el propio Shakespeare, mientras Burbage llevaba a cabo con exuberancia una escenificación de Shylock.)

Brío, una energía sobrenatural, vigor lingüístico: estas son las características de los grandes villanos, cómicos y trágicos —de Shylock, Yago, Edmond, Macbeth—, y sin embargo esa exuberancia la superan las formas gigantescas e ininterpretables de Falstaff, Hamlet y Cleopatra. El entusiasmo de Falstaff es tremendamente positivo, aunque va acompañado de un inevitable rechazo. La despreocupación de Cleopatra, impulsada por su pericia sexual, es casi tan exuberante como la de Falstaff. Hamlet, teólogo negativo de la escena y usurpador de la dirección de Shakespeare, se ha vuelto tan familiar para todo el cosmos que nos encontramos inesperadamente sorprendidos siempre que volvemos a toparnos con el núcleo de su misterio, su rechazo de la capacidad de Shakespeare para representarlo, un rechazo que amenaza con convertirnos —seamos quienes seamos— en muchos Guildensterns:

Pues mira tú en qué opinión tan baja me tienes. Tú me quieres tocar, presumes de conocer mis registros, pretendes extraer lo más íntimo de mis secretos, quieres hacer que suene desde el más grave al más agudo de mis tonos; y he aquí este pequeño órgano, capaz de excelentes voces y de armonía, que tú no

puedes hacer sonar. ¿Y juzgas que se me tañe a mí con más facilidad que una flauta? No, dame el nombre del instrumento que quieras; por más que le manejes y que fatigues, jamás conseguirás hacerle producir el menor sonido.

Recordamos estas palabras tan bien que es probable que sonriamos, como cuando un buen amigo viene a decirnos algo que ya sabemos. Sin embargo, con relación a Hamlet, somos un público de oportunistas. No le conocemos. Si él y Shakespeare están de acuerdo en algo, es en su irremediable extrañeza. ¿Por qué mezclar flautas con laúdes, tal como él reconoce («Dame el nombre del instrumento que quieras»)? Aquí *secreto* es algo más que algo oculto o una vida musical: es un sinónimo o nombre para el propio Hamlet. D. H. Lawrence tiene un poema que comienza: «Es Isis el secreto / debe de estar enamorada de mí». Lo primero que sabemos de Hamlet-el-secreto es que no nos ama, ni, de hecho, a nadie en la obra, excepto quizá al difunto Yorick. Vago amaba a Otelo hasta que ese dios mortal pasó por encima de él. Hamlet guarda una profunda afinidad con Edmond *el Bastardo*, que tampoco ama a nadie. La crítica es incapaz de sondear los límites de Edmond, ni tampoco puede sondear a su hermanastro Edgar, que está consumido por su amor, tanto por Gloucester como por Lear.

El intelecto de Hamlet es simplemente demasiado rápido para nuestra mente. La flauta y el laúd se fusionan en él. En todos los sentidos es un instrumento global para la interpretación, ya sea de música o teatral. De todos los protagonistas trágicos él es el *Homo ludens* por excelencia, al igual que lo son el tragicómico Falstaff y Cleopatra, que borran todos los géneros. Estos tres interpretan el papel de sí mismos en el teatro de la mente de Shakespeare. De una manera limitada, muchos de nosotros hacemos lo mismo, pero llegamos rápidamente a un pesar social y familiar y entonces nos rendimos, satisfechos de menguar hasta lo que el mundo y nuestro propio entorno nos permiten ser.

Falstaff es demasiado amistoso y Cleopatra demasiado narcisista como para sondear lo más íntimo de nuestros secretos. Pero Hamlet es extraordinariamente agresivo y ataca nuestra molicie y nuestro decoro. El centro de su extrañeza es algo parecido a eso. No es ni un descontento ni un oportunista, y detesta Elsinore. Ningún otro protagonista shakespeariano abomina tan claramente de la obra en la que está condenado a sufrir y actuar.

¿Por qué entonces se asegura el afecto de tantos a través de las épocas? Antaño pensé que porque es muy evidente que no necesita ni quiere nuestro amor ni nuestra estima, pero creo que estaba equivocado. Impide que Horacio se suicide no por su exagerada consideración por ese hombre honesto, sino porque teme que su nombre quede perjudicado tras su desaparición. Sin duda, merece tener mala reputación. Asesina a Polonio sin el menor reparo, sin importarle a quién ataca, y envía a los patéticos Rosencrantz y Guildenstern a una ejecución gratuita. Se podría discutir que moralmente supera al esquivo Claudio en monstruosidad. Por no hablar de su crimen más atroz: cómo impulsa de manera sádica a Ofelia a la locura y el suicidio. Todo esto no son aberraciones de su carácter grotesco: es Hamlet el danés.

Nietzsche refutó la idea de Coleridge de que Hamlet pensaba demasiado al observar que el príncipe pensaba demasiado bien, y que al pensar así llegaba a una verdad que en sí misma es fatal. Si se equivoca en poco o en mucho, a lo mejor es porque Nietzsche subestima realmente hasta qué extremos de nihilismo lleva a Hamlet su viaje por ese país sin descubrir. Los nihilistas de Dostoievski —Svidrigailov, Smerdiakov, Stavrogin— no poseen la talla de Hamlet como personajes de ficción. ¿Alguien está a su altura? Yo comenzaría con Yago, Edmond y Leontes, y no sabría dónde más buscar fuera de Shakespeare.

Hamlet centra el cosmos literario, el oriental y occidental. Sus únicos rivales son cómicos —don Quijote— o se hallan al borde de la divinidad: el Jesús asombrosamente enigmático del Evangelio de Marcos, que no está seguro de quién es y no deja de preguntárselo a sus obtusos discípulos. Pero ¿quién o qué dice la gente que soy? Don Quijote, por el contrario, dice que sabe exactamente quién y qué es y quién podría ser si quisiera. Hamlet me parece aún más extraño que el Jesús de Marcos y que el héroe de Cervantes. No quiere saber quién es. ¿Cómo podría soportar ser el hijo de Claudio? Y sabe lo que no quiere ser: el vengador en una tragedia sangrienta.

Hamlet, el príncipe y el actor, es un tipo de secreto o extrañeza. Es evidente que su obra es otra, una obra que rompe con la convención teatral y la tradición literaria. Joseph Loewenstein argumentó sabiamente que *Hamlet* es una obra agonística, que supera a Thomas Kyd y Christopher Marlowe (y a Robert Greene, que había difamado a Shakespeare) regresando a Virgilio. No sabemos hasta qué punto

Shakespeare había leído a Eurípides, y quizá estoy confundiendo a Eurípides con Montaigne, una referencia palpable para *Hamlet* y para Hamlet, la obra y el príncipe. El malestar euripidiano con los dioses, que se hace más poderoso en *El rey Lear*, parece aún una comente más en la vastedad de Shakespeare. Nada puede ir bien en Elsinore porque la naturaleza del cosmos se ha torcido.

Angus Fletcher, al comentar la ambivalente idea que tiene de Shakespeare el último Wittgenstein, observa que este se muestra totalmente metafórico al caracterizarlo. Me fascina que a Fletcher le interesen menos que a mí las reservas tolstoianas de Wittgenstein en relación con Shakespeare. A Wittgenstein, Shakespeare le parecía demasiado inglés, que es como decir que Tolstoi era demasiado ruso. Pero a Fletcher le preocupa una interesante formulación que expresa como «iconografías del pensamiento» y no le molesta la desdenosa frase de «pensar en literatura» de Hume, J. L. Austin y Wittgenstein. «Desdén» no es exactamente la palabra exacta para definir la postura de Wittgenstein en relación a Shakespeare, pero lo que tiende con una mano abierta retórica lo matiza con el puño cerrado. El Shakespeare de Wittgenstein es un «creador del lenguaje» más que un poeta, una descripción que no entiendo. Sin embargo, la metáfora es un instrumento de Shakespeare tanto para la creación del lenguaje como para pensar. Contrariamente a Aristóteles, Wittgenstein elude la figuración, lo que quizá explique que infravalorara a Freud como un mero —aunque poderoso— creador de mitologías. Las «nuevas formas lingüísticas naturales» de Wittgenstein son, como observa Fletcher, los mismísimos contornos del pensamiento. Consideremos la apabullante cascada de metáforas que utiliza Hamlet para pensar o las propias figuras de pensamiento que emplea Shakespeare en sus sonetos. Fletcher nos muestra que el pensamiento de Shakespeare abarca un espectro más amplio de actividades mentales que la mera actividad filosófica. Entre estas encontramos «percepciones, cogniciones de todo tipo, juicios, reflexiones, análisis, síntesis y figuraciones intensificadas de estados interiores».

Al leer a Tolstoi, Wittgenstein quedó atrapado, como el resto de nosotros, por lo que parece el lamento de la propia tierra. Tolstoi es un artista total del arte narrativo, en el que el arte mismo es la naturaleza. Shakespeare difiere porque (excepto en los sonetos) piensa a través de sus personajes, y los más poderosos de entre estos piensan mediante y con metáforas. Nosotros todavía no sabemos lo sufi-

ciente acerca de nuestro propio pensamiento mediante, por y con metáforas. Pero aventuro la reflexión nietzscheana de que toda metáfora es un error en el nombre de la vida. A Hart Crane, el poeta más intensamente metafórico de todos, se le tachó de pensador porque su «lógica metafórica» es muy difícil. «Adagios de islas» es una expresión de Crane para referirse al lento balanceo de un bote al cruzar unos islotes, aunque de manera encubierta se refiera a la relación sexual homoerótica. En 1945 Stevens escribió un sutil poema que lleva el espantoso título de «Pensando en una relación entre las imágenes de las metáforas». Las palomas sahelianas, consagradas a Venus, están cantando, pero la perca permanece en el fondo del lago, temerosa de las lanzas de los indios que cazaron a sus antepasados. Un pescador, todo ojos y oídos, que supuestamente representa al poeta, que le ofrece a la paloma la singularidad de la supervivencia mediante el dominio de la metáfora:

El pescador podría ser el único hombre
en cuyo pecho la paloma, al posarse, se calmara.

Puesto que la paloma saheliana, al igual que el ruiseñor y el zorzal ermitaño de Whitman, anhela su realización, la transposición metafórica de la paloma al pescador es una muestra de cómo el pensamiento usurpa la pasión, una victoria shakespeariana. Stevens es consciente de que no podemos concebir ninguna relación precisa entre pensamiento y poesía, pero en Shakespeare más que en ningún otro se fusionan.

Freud daba a entender que solo las grandes almas (entre ellas la suya) podían liberar el pensamiento de su pasado sexual, de la curiosidad del bebé acerca de sus orígenes. Recordar era la clave de la libertad. Shakespeare, el sublime de la literatura, no se engañaba pensando que ese pensamiento podía desexualizarse. La poesía de Donne, Jonson, Sidney, Spenser, y sobre todo la de Marlowe y Marvell también rechaza la idealización de Freud. Milton, el reacio efébo de Shakespeare, nos ofrece a Satán, el pensador trágico, como arquetipo de este dilema. Freud prefería a Milton antes que a Shakespeare, pero era un lector demasiado inteligente como para poder controlar ese desplazamiento.

Fletcher contrasta de manera maravillosa la manera de pensar de Satán con la de don Quijote. Satán, magnífico solipsista, solo es ca-

paz de dialogar consigo mismo. El Caballero y Sancho pueden escucharse el uno al otro, influirse mutuamente mediante la conversación. En Shakespeare no me parece que nadie escuche realmente a los demás: ¿a quién oye Hamlet excepto al Fantasma? El agonizante Antonio es incapaz de convencer a Cleopatra de que le comprenda, pues ella está interpretando el espléndido papel de Cleopatra. Próspero no escuchará, ni tampoco Lear o Macbeth. En Shakespeare la tragedia posee muchas raíces y muchas consecuencias, una de las cuales es que nos ha convencido de que no nos escuchemos los unos a los otros.

Y en última instancia es engañoso hablar de Shakespeare el pensador. Podemos referirnos a Milton el pensador, y también a Hamlet el pensador, pero Shakespeare el reflexivo o el asombrador encaja mejor con el poeta dramaturgo que nos convierte en oyentes asombrados. Shakespeare el inventor también sería admirable, pero pocos comprenden ya lo que el doctor Johnson quiso decir con que «la esencia de la poesía es la invención».

La filosofía comienza con el asombro pero se desplaza hacia lo probable. Shakespeare nunca abandona lo posible, y permanecemos allí con él.

El género resulta poco relevante a la hora de comprender a Shakespeare. En sus perfiles más amplios, su obra pasó de la comedia a la tragedia y a una fase final que algunos estudiosos denominan erróneamente romance. *El cuento de invierno* y *La tempestad* no pertenecen a ningún género, pero resulta útil calificarlas de tragicomedias. A mi parecer, sus dos grandes logros son la Falstaffiada (primera y segunda parte de *Enrique IV*, y la elegía de la señora Quickly para sir John en *Enrique V*) y *Hamlet*. Calificar las obras de teatro de Falstaff de históricas no ilumina nada; quizá tragicomedia sea una etiqueta mejor. *Hamlet*, un poema sin límites, sigue siendo después de cuatro siglos la obra de teatro más experimental que se ha escrito nunca. Las sombrías comedias y las tragedias de sangre que vinieron después fueron posibles gracias a la composición de *Hamlet*.

La sucesión de los personajes más grandes de Shakespeare empieza en Falstaff y Rosalinda, pasa por Hamlet y acaba en Yago, Lear, Macbeth, Cleopatra y Próspero. La inmensa riqueza de la invención de Shakespeare también comprende al Bastardo Faulconbridge, Julieta, Bottom, Shylock, Hal/Enrique V, Bruto, Malvolio, Otelo, Ed-

mond, Edgar, Antonio, Leontes, Calibán y muchos más. Pero la tríada central siguen siendo Falstaff, Hamlet y Cleopatra, el meollo de un mundo inventado.

Al final del *Banquete* de Platón, Sócrates le explica a Aristófanes y a Agatón (un joven autor de tragedias) que los autores deberían ser capaces de escribir comedia y tragedia. Este reto lo aceptó Ben Jonson, que fracasó en la tragedia, y Shakespeare, que sigue siendo único entre los dramaturgos del mundo al haber triunfado en los dos géneros. Molière escribió comedias y Racine tragedias, al igual que Schiller y Goethe. Kleist no tiene género, pero es sombrío, al igual que Chejov, Visen, Pirandello o Beckett: todos ellos maestros de la tragicomedia.

Shakespeare nos presenta muchas paradojas que no tienen respuesta, pero una de ellas es la siguiente: ¿Cómo es posible que el mismo dramaturgo haya escrito *Como gustéis* y *Otelo*, *El sueño de una noche de verano* y *El rey Lear*, *Noche de epifanía* y *Macbeth*? E incluso eso es menos enigmático que: ¿Cómo es posible que *alguien* escribiera *Hamlet*? De todas las obras literarias que he leído sigue siendo la que supone un desafío mayor. ¿Por qué su protagonista acapara todo el espacio imaginativo? Todo el resto de la literatura occidental o bien se prepara para ello o habita su sombra imperecedera.

No hay ninguna distinción crítica útil entre el príncipe y la obra. ¿Cuántos lectores y espectadores en estos cuatro siglos han tenido la extraña convicción de que Hamlet es su socio secreto, una «persona real» que de algún modo ha aparecido en un escenario rodeado de actores? Superando a Pirandello, el maestro siciliano, Hamlet parece que protesta por estar en una obra de teatro, por no hablar de que la desdigna porque no le parece digna de su genio. De hecho, una tragedia de venganza es un vehículo absurdo para una conciencia sin límites. Cualquier descontento podría cargarse a Claudio en el primer acto, o, si encontrara algún obstáculo, podría perseverar como un maníaco hasta poder llevar a cabo el crimen. Solo Hamlet se da cuenta de que su empresa es metafísica, quizá un agón con Dios o los dioses a fin de arrebatarse el nombre de Hamlet a su padre putativo. ¿Quién es el usurpador: el guerrero rey Hamlet, el adúltero rey Claudio, o el Príncipe Negro?

En *La cuestión de Hamlet* (1959), Harry Levin observaba atinadamente que en *Hamlet* todo es cuestionable, incluidas las cuestiones de la obra. «¿Qué sé?» podría ser el lema de la tragedia. Es evidente

que el príncipe ha leído a Montaigne con la misma profundidad que nosotros seguimos leyendo a Freud, que nos enseña a cuestionarnos nuestra propia psicología moral.

Es imposible exagerar la inmensidad de la conciencia de Hamlet. Ningún otro personaje en toda la literatura occidental rivaliza con el príncipe en presteza mental. ¿En qué otra obra se dramatiza la inteligencia de manera tan convincente? Podríamos pensar en el Alcestes de Molière, pero incluso él es demasiado limitado en la variedad de su intelecto. No hay circunferencia en la mente de Hamlet: sus círculos de pensamiento giran en espiral hacia fuera y hacia abajo. Me parece arriesgado preguntarnos por qué Shakespeare dotó a Hamlet de lo que imagino es toda la amplitud de la propia fuerza cognitiva del poeta, pues ¿quién puede conjeturar una respuesta? La mente poética en su punto más incandescente cambia nuestro concepto de la motivación, que fue una de las enseñanzas de Kenneth Burke. La motivación shakespeariana en sus grandes villanos —Yago, Macbeth, Edmond— es tan compacta que parece no existir. Yago se siente traicionado por el comandante por el cual, como alférez, estaba dispuesto a morir. Macbeth, sexualmente frustrado en el enorme deseo que siente por su mujer, espera recuperar su virilidad y su estima. Edmond realmente carece de motivos: ¿quién puede creer su afirmación de que necesita defender a los bastardos? ¿Cuál es el deseo de Edmond? Poco le importan Goneril o Regan, Gloucester o Edgar, Lear o Cordelia. ¿Acaso le importa su propia vida? La pierde al enfrentarse contra un vengador anónimo que resulta ser su hermanastro transfigurado. Monstruosamente inteligente, el mundo sospecha quién es su adversario y cuál será probablemente el resultado, pero para el usurpador bastardo la displiencia es una necesidad, igual que lo era para Hotspur o para la poesía de Yeats.

Fue el propio Yeats quien, en una carta bastante brutal a Sean O'Casey para explicarle el rechazo de *La copa de plata* por parte del Abbey Theater en 1928, reconoció su relación:

La acción dramática es el fuego que debe consumirlo todo menos a sí misma; en una obra no debe haber sitio para nada que no le sea propio; toda la historia del mundo debe reducirse a un papel pintado delante del cual los personajes deben colocarse y hablar.

Entre las cosas que la acción dramática ha de consumir están las opiniones del autor; mientras escribe no debe molestarle en saber nada que no pertenezca a la acción. ¿Imagina por un momento que Shakespeare educó a Hamlet y al rey Lear diciéndoles lo que él pensaba y creía? Tal como yo lo veo, Hamlet y Lear educaron a Shakespeare, y no me cabe duda de que durante esa educación descubrió que era un hombre totalmente distinto de lo que él pensaba, y que tenía creencias distintas. Un dramaturgo puede contribuir a que sus personajes le eduquen pensando y estudiando todo lo que les da el lenguaje que buscan a tientas a través de sus manos y sus ojos, pero el control debe ser de los personajes, y por eso los filósofos antiguos consideraban que un poeta o dramaturgo estaba poseído por un Daimón.

Dejando aparte la evidente injusticia de utilizar *Hamlet* y *El rey Lear* para demoler esa obra de O'Casey, que no está del todo mal, me parece una descripción clásica de la auténtica relación de Shakespeare con sus creaciones principales. Yeats, uno de los poetas líricos más poderosos de nuestra lengua, cortejó el daimón, aunque tampoco se puede decir que ni siquiera sus mejores obras de teatro consumieran sus opiniones. ¿Acaso Shakespeare es único en su misterioso desapego? También están Molière, Chejov, Pirandello, aunque no Racine ni Ibsen, cada uno de los cuales gozó de su propia eminencia, aunque tenían su propia idea de las reglas de la tragedia.

Shakespeare y Dante, recalcó Yeats en su *Autobiografías*, fueron poetas que alcanzaron una unidad del ser en su obra que nos proporcionó «la recreación del hombre a través del arte, el nacimiento de una nueva especie de hombre». Si esto es así, entonces Dante se recreó solo a sí mismo, el Peregrino. Shakespeare, en cuanto que persona, siguió perteneciendo a la vieja especie: Falstaff, Rosalinda, Hamlet, Yago, Macbeth y Cleopatra fueron una nueva reinención de lo humano.

Confundir a Shakespeare con Dios es en última instancia legítimo. Otros escritores —orientales y occidentales— alcanzan la sublimidad y pueden darnos entre uno y tres seres memorables, incluyendo las representaciones de sí mismos. Prevalece la singularidad de Shakespeare: un centenar de personajes principales y mil secunda-

nos que existen extrañamente separados de nuestras percepciones. En originalidad cognitiva, amplitud de conciencia y creación del lenguaje, Shakespeare sobrepasa a todos los demás, aunque necesariamente solo en grado, no en especie. No obstante, tan desconcertante resulta ese don prácticamente único para producir seres humanos completos y profundos que nuestra mente no puede obviarlos. Hacemos haberlo hecho, pero volvemos a sentir el mismo asombro. En algún momento extraño, la diferencia de grado se transmuta en diferencia de especie.

La *extrañeza*, de un tipo muy especial, siempre ha sido la característica de la literatura de la imaginación más elevada. No obstante el mundo ha asimilado a Shakespeare, sobre todo desde principios del siglo XIX hasta ahora, que necesitamos volver a leerlo como si nadie lo hubiera leído antes. Puesto que el teatro está en declive, es mejor leerlo en soledad, teniendo siempre en cuenta que escribe para que un público esté pendiente de su obra, un público en el que cada persona es consciente de estar rodeada por otras, muchas de las cuales son desconocidas. Podemos creer que el momento definidor de la vida y la obra de Shakespeare tuvo lugar la primera vez que asistió a la representación del *Tamburlaine* de Marlowe y observó de qué manera el poder de la retórica de Marlowe extasiaba al público.

Audacia, elocuencia, a veces un noble patetismo: todo eso forma parte del talento y el alcance de Marlowe. No obstante, Tamburlaine, Fausto, el duque de Guisa, Barabas e incluso Eduardo II, son caricaturas maravillosas más que personas. El Volpone de Ben Jonson podría ser un ser humano monstruoso, solo que el arte de Jonson prefiere que sea un emblema. Middleton, Webster, Ford, Beaumont y Fletcher surgen de la sombra shakespeariana en llamaradas de posibilidades humanas reconocibles, pero en ellos solo permanece el grito de lo humano. Incrustar a Shakespeare en su época no le hace ningún favor a sus colegas y rivales. De una manera periférica puede ser útil para introducirnos a él, pero Shakespeare ilumina los contextos mucho más de lo que estos le iluminan a él.

Harold Goddard me precedió al afirmar que el momento decisivo en el que Shakespeare alcanza una plena representación del ser humano es el Bastardo Faulconbridge de *El rey Juan*. Se trata del hijo natural de Ricardo Corazón de León, por lo que no es una invención de Shakespeare, sino que lo saca de una obra anterior, *The Troublesome Raigne of King John*. Transfigurando la derivación, el Bastardo

de Shakespeare enuncia lo que se podría considerar el propio credo del dramaturgo al emprender una carrera madura:

y no solo en lo que concierne a las costumbres, a la conducta, a la forma exterior y al atavío, sino a los movimientos íntimos de dulcificar y dulcificar y dulcificar el veneno a los labios de este siglo; inclinación que deseo practicar, no para engañar, sino para evitar ser engañado.

(I, i, 210-215)

Esto podría servir también como lema del príncipe Hamlet, pero el Bastardo también es de sangre real. «El movimiento hacia dentro» y ese «dulcificar» tres veces repetido, modifica oximóricamente a ese «veneno» que es la verdad: al igual que Faulconbridge, la aspiración es demasiado grande para *El rey Juan*. Hay algo en Shakespeare, quizá ya en 1590, que apunta a un arte más grande que el que la escena londinense había visto hasta entonces.

La grandeza es endémica en Shakespeare, incluso en los sonetos, donde hay una ironía omnipresente que sigue eludiéndonos. El Joven y Hermoso Noble, posiblemente una amalgama de los condes de Southampton y Pembroke, no trae más que problemas, perpetuamente elogiado por Shakespeare como el objeto de un amor total aun cuando está claro que no es más que un mocoso narcisista malcriado, un sadomasoquista perdido en un sueño platónico de sí mismo. No se le quiere presentar de manera meramente irónica: no sería suficiente. Empson es prácticamente el único que parece haberse dado cuenta de ello. Shakespeare no nos indica lo que va a ocurrir en la secuencia (si es una secuencia), porque todos los sonetos son enormemente tropológicos. Sin duda hay alguna historia de fondo. Evidentemente, Shakespeare, como casi todos los poetas auténticos de la época, tuvo que recurrir al patronazgo aristocrático hasta que la parte que compró de su compañía teatral le proporcionó una abundante renta. Algo de la atmósfera de una aristocracia eminentemente culta y bastante decadente perdura en los sonetos. Enormemente valorado pero nunca aceptado del todo por Southampton y posteriormente Pembroke, podemos conjeturar que Shakespeare fusionó a los dos exquisitos jóvenes, así como a los Poetas Rivales y posiblemente también a dos o tres Damas Misteriosas.

Me repito, porque mi tema es la ruptura del género y Shakespeare siempre es demasiado grande para cualquier género. Si se rompe el género, lo mismo ocurre con el proceso de influencia, que no puede respirar allí donde el género se astilla. Dentro de un género, la lectura errónea creativa es coherente: cuando nos falla el género, muestra conciencia de la influencia titubea. ¿Por qué? Los críticos han tratado el enorme efecto de Shakespeare sobre la novela del siglo XIX: rusa, alemana, francesa, escocesa, italiana, inglesa y americana. Dostoievski, Goethe, Stendhal, Walter Scott, Alessandro Manzoni, Dickens, Melville son todos poderosos creadores, y sin embargo los préstamos de Shakespeare suelen asomar en sus textos, y solo rara vez dejan de ser una molestia. El toque de Falstaff que tiene el anciano Karamazov me molesta, al igual que Wilhelm Meister interpretando a Hamlet es también una distracción. *La Cartuja de Parma* podría ser incluso mejor sin su aura de *Romeo y Julieta*, y las alusiones a la obra de Shakespeare ralentizan el ritmo de *Redgauntlet* y *El corazón de Midlothian*. Los amantes de Manzoni tendrían más vida sin el realce shakespeariano, mientras que Pip y David Copperfield se oponen al príncipe Hamlet, aunque haya un dejo de este en ellos. Y lo más sorprendente, *Pierre* se hunde bajo el lastre hamletiano, e incluso el capitán Ahab no es rival para Macbeth, de quien se hace eco con demasiada facilidad.

El lastre es que Shakespeare, más incluso que Dante, resulta demasiado inmenso para que puedan contenerlo aquellos que vienen después, a no ser que estos lo conviertan en un antepasado lírico, que es el logro de las grandes odas de Keats o de Whitman en su sorprendente alusión a Edgar, el ahijado del rey Lear, en «En el ferry de Brooklyn». En el ámbito teatral, a Shakespeare hay que manejarlo oblicuamente, tal como hacen Ibsen, Chejov, Pirandello y Beckett, o de lo contrario acabas con las involuntarias parodias de tragedia de Arthur Miller.

Algunos estudiosos han conjeturado que Shakespeare abandonó la actuación mientras trabajaba en *Medida por medida* y *Otelo*, cosa que me parece acertada. Quizá en *Hamlet* hizo el doble papel de fantasma y del actor que interpreta al rey, y asumió el papel del rey francés en *Bien está lo que bien acaba*, pero no se atrevió a interpretar a Vincentio en su atribulado adiós a la comedia, la maravillosamente rancia *Medida por medida*. Molière actuó hasta el fin de sus días en *El enfermo imaginario*, pero Shakespeare siempre había sido un actor de

carácter, siempre un secundario de Richard Burbage y del bufón de la compañía, primero Will Kemp y posteriormente Robert Armin. Un nuevo tipo de perspectivismo aparece en *Medida por medida* y *Otelo*, a medida que Shakespeare aprende a confiar más en su público.

En catorce meses consecutivos, desde 1605 a 1606, Shakespeare escribió *El rey Lear*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*. Entre los cuarenta y uno y los cuarenta y dos, claramente en su mejor momento como dramaturgo. *El rey Lear* y *Macbeth*, al igual que *Otelo*, son tragedias de sangre, pero ¿cuál es el género de *Antonio y Cleopatra*? Bien dirigida e interpretada es la más divertida de todas las obras de Shakespeare, aunque como tragedia doble eclipsa a *Romeo y Julieta*. La tragicomedia y la obra histórica no encajan en las abrumadoras conclusiones del acto IV, la muerte de Antonio, y el acto V, la sublime autoinmolación de Cleopatra, en contraste con el fallido suicidio de Antonio. Sin embargo la dolorosa muerte de Antonio queda aniquilada por la soberbia actuación de Cleopatra: le hacemos mucho más caso a ella que a él. La muerte de Cleopatra es digna de su mito autodramatizado, pero matizada por el extraordinario diálogo entre ella y su bufón vendedor de áspides: «¿Me comerá?». Al igual que *Hamlet*, *Antonio y Cleopatra* es un poema sin límites, más allá de cualquier género. A. C. Bradley, que se oponía a su dimensión trágica, exaltaba sin embargo a Cleopatra como inagotable igual de Falstaff, Hamlet y Yago.

Todavía no hemos llegado a la altura de estos personajes, ni de sus obras.

EL POETA RIVAL

El rey Lear

Christopher Marlowe, en su *Tamburlaine*, un descarado ataque a cualquier moralidad social, asocia la poesía, el amor y la guerra como expresiones del poder estrechamente emparentadas. Marlowe, por temperamento y convicción, no era cristiano. Su dialéctica del poder y la belleza es tan pagana como la de *Tamburlaine*. Aparte de su veneración del poder, Marlowe no tenía ideología.

Las obras y los poemas de Shakespeare están más allá de cualquier religión institucional, y también de cualquier ideología política. Temiendo correr el destino de Marlowe —asesinado por la CIA isabelina, a la que había servido—, Shakespeare no se permitió ninguna crítica explícita de lo contemporáneo. Y sin embargo su daimón le impulsó a una ruptura más profunda con la tradición humanista renacentista de lo que Marlowe deseaba o necesitaba. No estamos en posición de percibir el alcance de la originalidad de Shakespeare, porque estamos en el interior de su retórica, le hayamos leído o no, y sus tropos son en gran medida su propia creación.

Está claro que Shakespeare no exalta el poder: incluso Enrique V es presentado de manera equívoca, y no es sentimentalismo afirmar que Falstaff, tanto en su esplendor como cuando es rechazado, significaba más para Shakespeare y su público que el héroe rey de Inglaterra. Falstaff, desde cierta perspectiva, es una señal de la emancipación de Shakespeare de Marlowe, aunque permanecen algunas trazas desde *Enrique V* en adelante. A menudo me pregunto: ¿Qué habría pensado Marlowe de sir John? Los mundos de *Tamburlaine*, el duque de Guisa, Eduardo II, Barabas y el doctor Fausto se reducirían a caricaturas si Falstaff irrumpiera entre ellos.

Y sin embargo, sin Marlowe Shakespeare no habría aprendido a adquirir ese inmenso poder sobre el público. Tamburlaine es Marlowe el poeta dramaturgo. Shakespeare, milagrosamente capaz de ocultar la dinámica interna de su arte, parodia de manera compleja a Marlowe en su *Tito Andrónico*, pero no se libera de su peligroso precursor en *Ricardo III*. En algunos aspectos Marlowe no quedó nunca exorcizado del todo: ¿cómo iba a ser posible? Imagino al joven Shakespeare asistiendo a una representación de *Tamburlaine* y contemplando fascinado al público. La posibilidad del poder sublime —*El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*— nació en el momento en que Marlowe causó impacto sobre Shakespeare.

¿Cómo superas a alguien tan inmensamente original como Marlowe, con quien has servido de aprendiz? Marlowe y Shakespeare se conocían; no podían haberse evitado. Shakespeare, evidentemente una persona cauta dedicada a la autoconservación, seguramente intentó evitar a Marlowe, un hombre rápido con la daga que fue asesinado con su propia daga (no suicidio, sino un asesinato de Estado). Aunque se percibe una retórica marlowiana, utilizada irónicamente, incluso en una obra tan tardía como la posfalstaffiana *Enrique V*, quiero volver a poner énfasis en la gran deuda que Shakespeare contrajo con Marlowe: un ejemplo de cómo obtener un asombroso poder sobre un gran público a través de la propia retórica. El inmenso vocabulario de Shakespeare —más de veintiún mil palabras, de las que unas mil ochocientas eran recién acuñadas— empequeñece a Marlowe, y su retórica madura (a partir más o menos de 1595) rompe no solo con Marlowe, sino con todo el humanismo renacentista. Sin embargo, siempre habría estado presente en la conciencia de Shakespeare el momento en que presenció *Tamburlaine* y su extasiado público.

Es posible que este tipo de relación de influencia sea único. La postura de Eurípides en relación a Esquilo, o la de Dante en relación a Guido Cavalcanti, es muy distinta de la de Shakespeare al contemplar un nuevo teatro en *Tamburlaine*. No infravaloro a Marlowe al observar que los más grandes personajes de Shakespeare poseen una interioridad que supera el genio de Marlowe. Pero haber inventado un control dramático *sobre el público* en el que las jactancias de Tamburlaine los divide en potenciales aliados o víctimas es un paso adelante sorprendentemente extraño. El arte infinito de Shakespeare sobrepasa eso con mucho, pero lo necesitaba como punto de partida.

Marlowe se regodea en la «persuasión patética» con que Tamburlaine convierte las fuerzas que han enviado contra él en sus propias cohortes, y claramente da a entender que ese poder retórico refleja la manera en que Marlowe ha conseguido cautivar al público. Yago es uno de los triunfos rotundos de Shakespeare sobre el misterioso arte de Marlowe, del que aprendió. Nosotros, el público, nos quedamos embelesados delante de Yago, y somos capaces de compartir su alegría demoníaca mientras él sigue descubriendo su genio. No la compartimos del todo, aunque Shakespeare, como siempre, nos ofrece una guía moral. El doctor Johnson, que era un moralista cristiano, reaccionaba con gran furia contra la negativa de Shakespeare a moralizar, hasta que al final el Gran Khan de la crítica literaria cayó en el absurdo de preferir la versión de *El rey Lear* del poetastro Nahum Tate, que acaba con el matrimonio de Cordelia y Edgar.

No obstante, Shakespeare se desvió de Marlowe, en quien las máximas morales abundan, aunque se invierten fácilmente, para encontrar una nueva libertad en el distanciamiento, algo que no se había dado antes en la literatura de la imaginación. Ben Jonson era un severo moralista clásico, del mismo modo que Marlowe era totalmente ambiguo en sus juicios aparentes. Mucho antes de Samuel Johnson, Shakespeare sabía que el bien y el mal de la eternidad eran demasiado pesados para las alas del ingenio. Una de las invenciones de Shakespeare (anticipándose a Nietzsche) fue un nuevo tipo de perspectivismo, en el que lo que vemos y oímos es lo que somos.

No es posible pensar de manera coherente en las intenciones más profundas del inmenso arte de Shakespeare. Él deja de lado nuestra filosofía o teología o política, sin ni siquiera un despreocupado encogimiento de hombros. La ideología no es nada para él. Sus vicarios en la trascendencia, Hamlet, y en la inmanencia, Falstaff, exponen toda la idealización y toda la hipocresía. La acción queda desacreditada por Hamlet; el «honor», la responsabilidad, el servicio al Estado quedan reducidos a nada por las burlas de Falstaff.

¿Cómo es posible que Shakespeare, que no tiene ningún designio pensado para nosotros, sobrepase a cualquier otro escritor —incluso Dante, Cervantes y Tolstoi— a la hora de revelar toda la carga de nuestra mortalidad? Aunque es el menos tendencioso de los dramaturgos, nos enseña la realidad de nuestras vidas y la necesidad de enfrentarnos a nuestras limitaciones comunes como humanos. Digo «enseña», pero el uso de esta palabra es engañoso, puesto que

Shakespeare, por lo que podemos decir, no tiene ningún deseo de instruirnos.

Puedes releer, enseñar y escribir acerca de Shakespeare toda tu vida, y siempre acabas encontrándolo un enigma. Milton, que quería ser monista, sigue siendo binario, y quizá tuvo que vivir con ese conflicto hasta el final: *Sansón agonista* no es exactamente un poema dramático cristiano. Es miltoniano, y por tanto personal. *Macbeth*, al igual que *El rey Lear*, me parece lo que William Elton denominó una obra pagana escrita para un público cristiano. No podemos hablar de Shakespeare invocando categorías como el yo monista o dividido. El difunto A. D. Nuttall escribió un maravilloso y definitivo libro, *Shakespeare the Thinker*, que celebra la libertad del poeta dramaturgo de toda ideología. Pero yo suelo apartarme de la filosofía en relación a Shakespeare, a no ser que consideres a Montaigne un filósofo. Una conciencia estética de que nuestras vidas fluyen de manera perpetua, de que siempre experimentamos un cambio, separa a Montaigne y Shakespeare de Platón. Montaigne, porque sabe todo lo que hay que saber, afirma no saber nada. Shakespeare, sobrenaturalmente capaz de captar cualquier insinuación, indirecta o pista, no profesa ninguna creencia.

Aventuro que esa maravillosa desviación de Shakespeare surge en gran medida de su relación de influencia con Marlowe, que exalta lo agonístico en el arte, el amor y la guerra. Menos en los sonetos al Poeta Rival, Shakespeare rara vez expresa su agón, dejando aparte al príncipe Hal/Enrique V. La lucha de Shakespeare con sus antecedentes literarios opera entre líneas. Sus influencias más importantes después de Marlowe son la Biblia de Ginebra, Ovidio y Chaucer. Estos le proporcionaron materia poética, que él saquea alegremente allí donde la encuentra. Después de *Ricardo III* y en algunos momentos de *Enrique V*, encuentra poco en Marlowe de que apropiarse. La conciencia de que nunca dejó de estar en deuda con Marlowe es otro asunto, sobre el que solo podemos especular. Chaucer plagia a Boccaccio, al que nunca menciona, aunque cita autoridades ficticias. No obstante, el ejemplo de Boccaccio era incluso más importante: el recurso de Chaucer, contar historias basadas en historias, lo extrae del precursor italiano.

Cabe la posibilidad de que Shakespeare hubiera podido llegar a ser lo que fue sin Marlowe, pero su asombroso poder de provocarnos aflicción o asombro mientras asistimos a una interpretación o repre-

contamos una escena en el teatro de la mente podría haberse visto restringido, o al menos pospuesta. Shakespeare extrajo su *idea* de lo que era el público de Marlowe y, a continuación, la perfeccionó.

Los vestigios del humanismo renacentista que encontramos en las obras y poemas de Marlowe puede que sean extrañamente discordantes, aunque permanecen, pero la usurpación del poder es de un vil maquiavelismo que habría asustado a Erasmo. No sabemos cómo afectaban al público ateniense las tragedias de sus tres grandes dramaturgos. Norman Austin señala que, por lo que se refiere a Platon, su agón era con Homero. Cuando reflexiono sobre la empresa de Marlowe, me doy cuenta de que no tiene precedentes, aunque la inmensidad de Shakespeare haya oscurecido la audacia de Marlowe, que, al ser un gran nihilista, consideraba absurda toda ideología. Shakespeare, que desconfiaba de los ideólogos del Estado que habían asesinado a Marlowe y sometido a Thomas Kyd mediante tortura, acabó asumiendo esa postura de asombroso distanciamiento, aunque esta palabra sea arbitraria. Nadie ha sido capaz de describir con exactitud qué posición ocupa Shakespeare respecto de su propia creación. A lo más que podemos aspirar es a describir cómo se entrecruzan sus primeras y sus últimas obras. Y creo que aquí resulta vital la relación en permanente evolución de Shakespeare con respecto a Marlowe. En sus primeras obras, como por ejemplo *Tito Andrónico*, Marlowe es una presencia imponente que amenaza con superar a Shakespeare; en las últimas obras, como *Lear* y *La tempestad*, Marlowe es una posesión, queda subsumido en el esfuerzo de Shakespeare por superar su gigantesco arte.

Shakespeare utiliza la palabra *influencia* en dos sentidos: el influjo astral, y la inspiración. Pero ¿qué aliento es el que anima al primer Shakespeare, desde las obras sobre Enrique hasta *El rey Juan*? Conjeturo que Shakespeare habría respondido: «La de Marlowe». Pero pronto la influencia dejó de ser una inspiración en el maduro Shakespeare, aunque hay una gran ironía, probablemente dirigida a sí mismo, en cómo transforma el influjo oculto en el proceso de absorber al precursor. La palabra latina que significa «inspiración», la divina *afflatus*, refleja la tradición de invocar una musa, algo muy familiar para nosotros a partir de Homero.

En los sonetos, Shakespeare es inspirado de manera ambigua por el temible Joven y Hermoso Noble, una musa tan destructiva como

la Dama Oscura. De la musa trágica, o de la cómica, las obras no nos dicen nada de manera explícita. Cuando comienza la primera parte de *Enrique IV*, Falstaff hace tiempo que ha dejado de ser una influencia en el príncipe Hal. El afecto filial desplazado que Falstaff sigue albergando hacia Hal queda empequeñecido por una ambivalencia negativa, que juega con la idea de ahorcar al caballero réprobo, como una especie de venganza por haber sido influido.

Empson y Barber sugieren que la relación Falstaff-Hal es un reflejo del vínculo Shakespeare-Southampton de los sonetos. ¿Implica eso una influencia anterior de Shakespeare sobre el noble, con el posterior resentimiento? La crueldad de Hal es afín al elemento reprimido de los escritores epígonos cuando se enfrentan con quienes los han engendrado. En la obsesiva necesidad de Hal de demostrar que Falstaff es un cobarde, aparece de nuevo una analogía con la interpretación del predecesor.

Shakespeare, muy aficionado a los términos legales, y cuyo Jack Cade había gritado a sus seguidores que lo primero era matar a todos los abogados, me fascina por el uso que hace de «por error» (*misprision*) en conjunción con «en descubierto» (*swerving*) y «confundido» (*mistaking*) en el soberbio soneto 87*:

¡Adiós! Eres muy caro para poseer;
tú tus cotizaciones bien al justo cuidas,
y tu cartera de valores que hace fuerte;
mis letras contra ti están todas vencidas.

Pues ¿cómo fuiste mío sino por tu aserto?
Y para esa riqueza mis méritos ¿dónde?
A ese don de hermosura nada en mí responde,
y así otra vez mi cuenta queda en descubierto.

* Texto original: Farewell, thou art too dear for my possessing, / And like enough thou know'st my estimate; / The charter of thy worth gives thee releasing; / My bonds in thee are all determinate. / For how do I hold thee but by thy granting, / And for that riches where is my deserving? / The cause of this fair gift in me is wanting, / And so my patent back is swerving. / Thyself thou gav'st, thy own worth then not knowing, / Or me, to whom thou gav'st it, else mistaking, / So thy great gift, upon misprision growing, / Comes home again, on better judgement making. / Thus have I had thee as a dream does flatter: / In sleep a king, but waking no such matter. [N. del T.]

Tú te me diste o sin saber aún tasa
o de mi precio, aquí lo dabas, confundido;
así aquel gran dispendio, por error salido,
hecho mejor balance, vuelve ya a la casa.

Estuve como sueño que ambición provoque:
dormido, un rey; al despertar, ni rey ni roque.

Metapropio de parte de mi comentario al soneto 87 aparecido en el prefacio de la segunda edición de *La ansiedad de la influencia*:

En este soneto 87 «desvío» y «error» dependen de «confundido»* como una sobreestimación irónica. Si Shakespeare lamenta compungido, con una cierta reserva cortés, la pérdida del conde de Southampton como amante, como patrono o como amigo, no es (por suerte) una cuestión que podamos saber con certeza. Un poema evidente y profundamente erótico, el soneto 87 (no porque se haya planeado así) también puede leerse como una alegoría de la relación de cualquier escritor (o persona) con la tradición, especialmente como la que se encarna en una figura que uno considera su predecesor. La persona que habla en el soneto 87 es consciente de que se le ha hecho una oferta que no puede rechazar, que es una misteriosa intuición de la naturaleza de la auténtica tradición. «Error», para Shakespeare, en oposición a «confusión», implicaba no solo un malentendido o una lectura errónea, sino que solía ser un juego de palabras que sugería injusto encarcelamiento. Quizá «error» en Shakespeare también significa desdénoso menosprecio: en cualquier caso, tomó el término legal y le dio una aura de deliberada o intencionada interpretación errónea. En el soneto 87 «desvío» es solo secundariamente un regreso; primordialmente indica una libertad desdichada.

* Como es imposible encontrar una traducción palabra por palabra del soneto que tenga sentido, y la explicación de Bloom solo tiene sentido referida a estas palabras, he optado por incluir el texto original del poema como nota a su traducción y seguir la explicación. *Misprision* puede ser «ocultación de un delito», de ahí lo de cárcel injusta, o también un «error» o «interpretación errónea», como hemos visto en líneas anteriores. *Suerving* significa «desvío» y *mistaking*, «confusión». [N. del T.]

Ahora revisaría mis palabras para preguntarme si la alegoría o ironía de la relación de Shakespeare con un precursor no es aquí un asunto deliberado. El Poeta Rival que asoma y desaparece en los sonetos me parece cada vez más Marlowe y no George Chapman, que apenas era un contrincante digno de Shakespeare. El soneto 87 es homoerótico, y puede que también perdure en él una sombra de una densidad poética anterior. Al desviarse de Marlowe, Shakespeare encontró la libertad de su propio genio dramático a la hora de interiorizar a sus protagonistas, incluyendo la desdichada libertad de la tragedia: Hamlet, Otelo, Lear, Macbeth. Marlowe, que era más un gran poeta ovidiano que un dramaturgo, no sentía interés por ninguna personalidad que no fuera la suya. Tamburlaine, el duque de Guisa, Barabas, Eduardo II y Fausto son todos Marlowe, no sus áter ego. Al igual que Ben Jonson, su discípulo antitético, Marlowe se conforma con caricaturas, vacíos en los que pudo instilar sus hipérbolos asombrosamente eficaces. «El hinchado velamen de su trova altiva», así califica Shakespeare el elemento seductor de Marlowe en un soneto sobre los Poetas Rivales.

Asimilar a Marlowe, a la propia musa destructiva —Southampton u otro—, es algo que podría haber llevado a cabo un poeta que no tuviera la espaciosa alma de Shakespeare. *Integrar* a Marlowe dentro de una equívoca musa masculina es tocar una sublime negatividad, y resulta más digno de la singularidad de Shakespeare. Después del asesinato de Marlowe en una taberna de Deptford, su fantasma sigue rondando a Shakespeare, de manera bastante sorprendente en *Cómo gustéis*, la más vitalista de sus obras.

El espectral Marlowe, en mi conjetura carente de pruebas, también habita el formidable Edmond, el archivillano de *El rey Lear*. William Elton me resultó de gran ayuda al observar la proléptica confluencia de don Juan y Maquiavelo en Edmond, una amalgama evidentemente visible en el personaje público de Marlowe, y de la que carecía totalmente el insulso Shakespeare. La orientación psicológica real de Marlowe, así como su postura religiosa, es algo que nunca sabremos. La CIA de Francis Walsingham no solo acabó con él asesinandolo, sino que torturó a su amigo Thomas Kyd a fin de obtener una confesión que demostrara que Marlowe era ateo y sodomita. Edmond adora a la diosa naturaleza y seduce a Goneril y a Regan con absoluta despreocupación.

Uno de los temas principales de Shakespeare que queda sin explorar es la lucha entre los hermanastros enemigos, Edmond y

Edgar. Shakespeare nos los presenta con dos enigmas: ¿por qué Edmond busca el poder?, y ¿qué hemos de pensar del recalcitrante Edgar? Un importante crítico moderno califica a Edgar de «personaje débil y criminal», algo que es totalmente falso. Un exégeta más empuente, el difunto A. D. Nuttall, distinguía un elemento sádico en Edgar (cosa que discuto), pero más interesante es el hecho de que lo considerara un gesto expiatorio por parte de Shakespeare en relación a los tormentos con que tenía que enfrentarse al público de *Henry Lear*.

Creo que ni Edgar ni Edmond pueden comprenderse aislados de los demás. Incluso en su mutua relación, no está claro si ninguno de los hermanos puede acabar de entenderse. Edmond consumirá la comprensión de sí mismo con titánicas ironías, mientras que Edgar defalta cualquier límite razonable castigándose por haber sido tan crédulo con Edmond. Intelectualmente Edmond es superior, y posee una peligrosa pulsión egoísta que está libre de todo afecto, incluyendo el amor, la moralidad y la compasión. En contraste, Edgar aprende lentamente lo que es la realidad, aunque de una manera tan exacta que acaba convirtiéndose en el inevitable vengador de su padre y el ineludible destructor de Edmond, que simplemente no tienen ninguna oportunidad contra él en su duelo final a muerte.

Edgar es el hijo legítimo de Gloucester y ahijado de Lear. Shakespeare se salta varios reyes intermedios a fin de presentar a Edgar, al final de la obra, como el reacio nuevo rey de Inglaterra que sucede a Lear. La tradición, conocida por gran parte del público de Shakespeare, hablaba del atribulado reino de Edgar, en el que tuvo que luchar contra los lobos que habían invadido sus tierras. Shakespeare sutilmente prefigura el sombrío destino de Edgar a través de la obra. Hay un continuo flujo de cambio radical a medida que Edgar evoluciona, mientras que el mundo desarrolla continuamente su carácter hasta que recibe una herida mortal y solo entonces comienza a cambiar, un momento devastador que llega demasiado tarde para salvar a Cordelia, cuyo asesinato había ordenado.

A lo mejor Nuttall acierta en parte al aventurar que Shakespeare proyecta sobre Edgar la propia desazón del dramaturgo ante el sufrimiento de su público, de manera que acabamos identificándonos con Gloucester, ciego y con ansias suicidas. Yo iría más allá de Nuttall y sugeriría que Edgar, a lo largo de la obra, es un autorretrato cada vez más sombrío de elementos cruciales de la mente política

de Shakespeare. Edmond, que es abiertamente teatral, se solaza en su poder retórico marlowiano, superior al de todos los que hablan con él. ¿Es por eso que Edmond y Lear no intercambian ninguna palabra, aun cuando están en escena juntos al inicio y al final de la tragedia?

Shakespeare, como he venido observando, es el gran maestro de la elipsis en la historia del teatro. Tenemos que interpretar todo lo que deja fuera, un reto que nos lleva desde *La comedia de los errores* hasta *La tempestad*. En *La tragedia del rey Lear*, gran parte se deja a nuestra propia perspectiva, que tiene que enfrentarse a las personalidades antitéticas de Edgar y Edmond. Al meditar sobre su catastrófica relación, siento la tentación de conjeturar que los poemas, al relacionarlos unos con otros, se parecen a esa relación, y también los poetas. Shakespeare, el más sutil de los dramaturgos, ha hecho que los dos hermanastros sean difíciles de comprender, aunque una vez llegamos a conocerlos profundamente vemos que se les *puede* comprender, contrariamente a Lear, que nos supera. Edmond es seductor y Edgar parece antipático, pero esa es nuestra debilidad como lectores. (No diré «como público», porque todos los *Rey Lear* a los que he asistido han sido lamentables. El gran rey es demasiado sublime para representarlo en escena, y Edgar es un papel demasiado complejo para que ningún teatro lo asimile, exceptuando el teatro de la mente. No se me ocurre ningún papel en toda la obra de Shakespeare que haya sido tan ineptamente interpretado como el de Edgar.)

El ansia de poder de Edmond carece de afecto, por lo que inicialmente se resiste a las analogías. Podríamos observar que Edmond no *necesita* a nadie, ni a sí mismo. Sin embargo, persigue el control retórico sobre todo el mundo, en lo que podría ser un homenaje shakespeariano a la singular energía de Marlowe. Rara vez tengo la sensación de que Shakespeare confía tan solo en el poder de la retórica para cautivar a su público. Su ironía es demasiado vasta para ello, lo que queda perfectamente ejemplificado por el monarca del ingenio, Falstaff, que se burla de todo y de todos, e incluso de sí mismo. Si introduyéramos a sir John dentro de *El rey Lear* —una idea escandalosa—, enfurecería al frío Edmond desenmascarándolo de inmediato. A. C. Bradley nos pidió que visualizáramos a Hamlet enfrentándose a Yago y empujando al Maquiavelo veneciano al suicidio al parodiarlo de inmediato. Falstaff y Hamlet comparten el ge-

mo de la desmitificación; a veces, en mi estilo rebelde, sigo a ese amigo al que tanto echo de menos, el difunto Anthony Burgess, en la empresa mental de preguntarme cómo se las habrían arreglado Hamlet y Falstaff en la misma obra. Ninguno de los dos es propenso al silencio, ni aficionado a escuchar, con lo que posiblemente acabaron hablando sin entenderse, y sin embargo las dos conciencias más extensas de toda la literatura de la imaginación podrían haber superado las expectativas.

El Edmond marlowiano ejerce un poder ambivalente sobre el público; el Edgar shakespeariano no. Una de las ventajas de dominar el uso de la interpretación errónea en la literatura es aprender a interpretar a Edgar, algo ante lo que la crítica ha fracasado hasta ahora. Mis estudiantes se sorprenden cuando les señalo que Edgar es el que tiene más líneas que nadie en la obra, a excepción de Lear. La centralidad de Edgar para el público contemporáneo de Shakespeare puede juzgarse a partir de la página del título del Primer Cuarto: «M. William Shakespeare: La verdadera crónica de la vida y muerte del rey Lear y sus tres hijas. Con la desdichada vida de Edgar, hijo y heredero del conde de Gloster, y su cuitado y fingido papel de Tom de Bedlam». Shakespeare utiliza *cuitado* en el sentido de tristeza melancólica pero también de congoja. De manera misteriosa, es Edmond el primero que menciona a Tom de Bedlam (I, ii, 134-136), justo cuando Edgar hace su primera entrada: «Aquí llega a punto, como las catástrofes de las viejas comedias. Haré el papel de melancólico fatal, con suspiros de lunático*».

Puesto que esto es algo que Edgar no oye, se sugiere una especie de conexión sobrenatural entre los dos hermanos. Edmond, tan dramático como Yago, se enfrenta a alguien más inocente que el formidable Otelo. Edgar es crédulo, amable, inocente, y carece de astucia, con lo que rápidamente se convierte en bufón o víctima de Edmond. Shakespeare no nos explica los motivos de Edgar para ir al fondo de la escala social y asumir el disfraz de un tronante Tom el Loco: «¡Limosna para Tom! Es lo que me queda, pues Edgar no existe». Este descenso absoluto apenas corresponde a un personaje débil o criminal, aunque hay una vena masoquista de autocastigo que re-

* Como indica el traductor al español de *El rey Lear*, Ángel-Luis Pujante: «Exactamente suspiros de “Tom O’Bedlam”, nombre genérico de los mendigos procedentes del manicomio londinense de Bethlehem (o Belén) o de los que fingían haber salido de él». [N. del T.]

sulta evidente. Cuando el pobre Tom y el loco rey Lear se encuentran (acto III, escena iv), nos maravillamos ante la habilidad histriónica de Edgar, que podría haberse hecho el loco toda la vida. Pocos pasajes ni siquiera en Shakespeare son tan evocadores como la respuesta de Edgar al rey cuando este le pregunta: «¿A esto has llegado?».

Dadle algo al pobre Tom. El Maligno le ha llevado por fuego y por llama, por vado y remolino, por ciénega y pantano. Le ha puesto cuchillos debajo de la almohada, sogas en la galería y veneno al lado de la sopa. Le ha vuelto soberbio de hacerle trotar en caballo bayo sobre puentes de cuatro pulgadas persiguiendo a su sombra cual si fuera una traidora. ¡Los dioses te lo pagarán! Tom tiene frío. Titi, titi, titi. ¡Y te bendecirán contra los torbellinos, el mal de los astros y las pestes! Limosna para el pobre Tom, víctima del Maligno. A ver si lo pilló aquí, y aquí, y aquí.

La voraz abnegación es la cuesta abajo de Edgar, que le lleva a un tipo limitado de sabiduría. Busca un tormentoso camino hacia arriba que le lleve a salvar a su padre, aunque nada puede explicar plenamente por qué no se ha «tomado en serio» la desesperación de su padre (como él mismo admite). También aparece el impulso de reivindicar el honor familiar aniquilando a Edmond, cosa que en el duelo climático Edgar lleva a cabo con asombrosa facilidad. Interpretar a Tom el Loco es una educación en la violencia interna, y hasta cierto punto Edgar se acerca a la locura al simularla, al estilo de Hamlet. Cuando el enloquecido rey se dirige a su ahijado disfrazado llamándole «filósofo», la infinita ironía de Shakespeare nos indica de manera convincente hasta qué punto el Pobre Tom está ejerciendo de mentor mientras Lear desciende al abismo. La furia del Bufón y los estribillos disociativos de Edgar se fusionan para enloquecer aún más la figura de la autoridad absoluta a la cual ambos aman de manera catastrófica.

Mi difunto amigo William Elton, en su espléndido libro *King Lear and the Gods*, es mi precursor a la hora de trazar el desarrollo de Edgar. A Elton le interesaban las relaciones de este con las deidades paganas de la obra, pero yo quiero cambiar el énfasis, seguir el difícil desarrollo de Edgar hasta que al final, en el texto del Primer Folio, ocupa el lugar de Albany como el infeliz nuevo monarca de Bri-

tania. Calificar el viaje psíquico de Edgar de «difícil» es minimizar sus transformaciones. Acaba el acto III, escena iv, con unos extraordinarios versos que no hay motivo para no atribuir al propio Shakespeare:

A la torre llegó don Roldán.
Su lema fue siempre: «¡Pim, pom, pam!
A sangre britana huelo ya».

Dos escenas más tarde veremos la sangre de su padre, Gloucester, brotar de los ojos que le ha arrancado Cornwall. Generalmente se da una prolepsis de las atrocidades que tienen lugar en *El rey Lear*, y suelen ser pronunciadas por uno de los hijos de Gloucester. El lema de la alta tragedia podría ser el gnómico resumen que hace Edgar de Lear, Gloucester y su prole: «¡Yo con padre y él con hijas!». Goneril, Regan e incluso Edmond son periféricos con respecto a ese amorismo. Lear, Cordelia, Edgar y Gloucester son centrales. Los dos cariñosos hijos se muestran tercos y recalcitrantes, mientras que los dos cariñosos padres son ciegos, sobre todo antes de que Gloucester quede literalmente ciego y Lear se vuelva loco. Edgar profetiza su «cura» radical del impulso suicida de Gloucester y vuelve la cabeza hacia el silencio de Cordelia, que ha precipitado la doble tragedia. La condición de hijo y de hija, así como la del padre, son vistas mágicamente por Edgar, que habla en nombre de la obra. Si es el portavoz de Shakespeare es algo que no podemos saber, pero nadie más en la obra desempeña ese papel. Porque nadie podría en un apocalipsis.

Los antecesores de Edmond son los desmesurados héroes marlowianos Aarón el Moro y Ricardo III. La creación de Yago —el igual que Falstaff, Hamlet, Cleopatra— marcó el triunfante final de la vena marlowiana de Shakespeare. Marlowe regresa con Edmond, pero queda sometido a la naturaleza shakespeariana. Su alegre compromiso con Goneril: «Suyo en las filas de la muerte», resulta ser una auténtica profecía:

Estaba prometido con las dos.
Los tres nos casaremos enseguida.

Hace falta un desmesurado héroe marlowiano para concertar una doble cita con Goneril y Regan, y Edmond nos deleita al hacerlo. El deleite y Edgar son antitéticos. Alguien en la obra debe sufrir por todos los demás, y para ello Shakespeare elige a Edgar. Al aniquilar a Edmond acaba definitivamente con Marlowe. Nada es por nada. ¿Quién es el intérprete y —si es Shakespeare— cuál es el poder que ha pretendido obtener sobre su propio texto?

El rey Lear, ambientada en Britania más o menos un siglo después del rey Salomón (se lo imaginara Shakespeare o no), parece modelar a ese arrollador monarca según el soberano hebreo y no según Job, como muchos estudiosos han pensado. Hay alusiones al libro de Job, pero también al Eclesiastés y al Libro de la Sabiduría de Salomón. Para ser un drama pagano, *El rey Lear* abunda en ecos bíblicos, y los del Nuevo Testamento quizá son más sutiles. Estas alusiones no constituyen una pauta de sentido como ocurriría en Blake, D. H. Lawrence o Faulkner. Shakespeare evoca auras, pero elude las doctrinas.

Jacobo I, el bufón más sabio de la cristiandad, a quien le encantaba que le compararan con Salomón, podría ser recordado como Jacobo el Sabio si no fuera por sus absurdidades. A día de hoy es el único intelectual entre los monarcas británicos. Lear, al igual que Otelo y Macbeth, no es especialmente inteligente: sus cualidades como soberano no son esas. Nadie en toda la literatura compite con los enormes afectos de Lear, sus turbulentas emociones y sus fulminantes sublimidades. Ha sido creado a una escala tan grande que ni siquiera en Shakespeare tiene ningún rival que pueda hacerle frente. Hamlet el intelectual es el que está más cerca en eminencia, pero abandona la esfera del público en el acto V, donde tenemos que volvernos totalmente hacia Horacio para que medie entre nosotros y el príncipe.

Todos los intentos de leer *El rey Lear* como una obra positiva, esperanzadora y cristiana resultan débiles y poco convincentes, aunque la obra es tan violenta que los desesperados intentos para suavizarla resultan comprensibles, aunque deplorables. Es la obra literaria más desgarradora que se ha escrito. Shakespeare nos arrastra a ella, nos agota y nos suelta en medio del nihilismo. Lear no queda salvado ni redimido, Cordelia es asesinada, y Edgar sobrevive como un rey guerrero que, nos cuenta una tradición inglesa, sucumbe luchando contra los lobos que invadieron el reino.

Edgar, después de Hamlet, es el enigma central de las tragedias de Shakespeare. Es imposible alcanzar ninguna conclusión categórica al abordarlo. Proclama que la madurez lo es todo mientras su propia carrera es una prueba de que la madurez es una catástrofe. A través del laberinto de *El rey Lear*, los sinuosos meandros de la inteligencia de Shakespeare, que no abandona su desapego en *Hamlet* y *Otelo*, parecen imponer compromisos de autor a los perplejos supervivientes: Kent, Albany y sobre todo Edgar.

En *El rey Juan*, una de sus primeras obras, el Bastardo Faulconbridge se convierte en algunos momentos casi en un portavoz del joven Shakespeare, que todavía estaba pasando por su aprendizaje dramático de Marlowe. Hamlet se revela contra el hecho de ser un aprendiz de Shakespeare y —en mi lectura— lleva su rebelión hasta un extremo todavía sin parangón en la historia del teatro. O si se prefiere, Shakespeare utiliza a Hamlet para romper todos los cánones de la representación escénica. Desde el acto II, escena ii, hasta el acto III, escena ii, es imposible que el público asimile todo lo que se desarrolla delante de él. Y sin embargo, Hamlet es interpretado por Burbage mientras Shakespeare da consejos a un actor (posiblemente interpretado por el propio Shakespeare, que hacía de Rey Actor y Fantasma). La broma privada teatral seguramente hacía estallar a la abarrotada sala en una carcajada. La momentánea identificación entre Hamlet y su creador pronto perdió eficacia, pero James Joyce no permitió que la olvidáramos.

Nadie identificaría a «Shakespeare» con el asombrosamente recalcitrante Edgar, que sobrepasa incluso a Cordelia en benévola tozudez. Después de todo, Edgar es el ahijado de un rey y el siguiente monarca de Britania. ¿Quién interpretaba a Edgar en 1609 en la corte de Jacobo I? Hasta ahora había supuesto que Robert Armin hacía de Bufón, puesto que Burbage-como-Shakespeare-como-Hamlet se queja de la falta de disciplina de Will Kemp, y este sin duda era el Enterrador en *Hamlet*. Shakespeare exilió a Kemp después de eso, y el bailarín comediante fue reemplazado por Armin, que era feo pero tenía una voz agradable, como bufón principal de la compañía. Acepto ahora a quienes antes de mí han sugerido (no recuerdo dónde) que Edgar, el personaje que tiene más líneas después de Lear, era interpretado

por Armin, después de Burbage, la estrella en la galaxia del Globo. Nadie duda que Burbage añadió a Lear, Macbeth y Antonio a sus interpretaciones de Hamlet y Oteló. Al actor que interpretara a Yago se le daba el papel de Edmond, y posiblemente el mismo muchacho interpretaba a Cordelia y al Bufón, que nunca están juntos en escena.

Armin interpretando a Edgar es una imagen que podría contribuir a revisar los malentendidos que ha provocado ese papel, que me parece el más proteico de Shakespeare. Haberle dado el papel de Edgar habría sido un brillante experimento, y quizá me inclino a creerlo porque todos los Edgar que he visto han resultado un absurdo, un actor malo o mal elegido guiado por un director que no sabe lo que se trae entre manos.

Reginald Foakes, un astuto crítico shakespeariano, observa que «Edgar está más vivamente presente cuando huye». Cuando deja de huir, el proteico Edgar se metamorfosea en un imparable vengador contra el cual Edmond, el señor de la guerra, no tiene ninguna oportunidad y pronto es destruido. En una obra de innumerables ironías trágicas, este implacable adversario que destruye a Edmond fue creado por el propio Edmond al engañar a su crédulo hermano, iniciando así el largo peregrinaje en el que el mendigo Tom O'Bedlam se convierte al final en un caballero anónimo y posteriormente en el nuevo rey.

Idealizar a Edgar no nos lo hace más cercano, aunque declararlo cruel también es una manera de distanciarnos de él. Es un personaje inmensamente difícil de caracterizar. Contrariamente a Edmond, que es encantadoramente divertido y está lleno de vida cuando fusiona a Maquiavelo con don Juan, Edgar no posee sentido del humor ni desparpajo. Para sobrevivir tiene que disfrazarse, fingir un estoicismo que nunca siente, rehuir el afecto (lo mejor que puede) y castigarse mediante un voluntario descenso al estrato inferior del reino, degradándose hasta convertirse en un loco vagabundo que implora comida, refugio y ropa.

¿Por qué siento el impulso de ver este misterioso personaje como un portavoz de su creador, no Shakespeare el hombre, sino Shakespeare el dramaturgo de *El rey Lear*, que desborda los límites del arte? Nada de lo que Edgar *dice* le vincula a Shakespeare. No obstante, las acciones de Edgar y sus fracasos a la hora de actuar, sus evasivas y sus energías negativas, parecen apuntar a un remordimiento del autor

por imponer tantos sufrimientos a los lectores y al público de una obra literaria tan aterradora como el cuadro apocalíptico de Tiziano en el que se ve a Apolo azotando a Marsias, que vi expuesto en la National Gallery de Washington, D.C., prestado por el Museo Kroměřížska de la República Checa hace muchos años. Recuerdo que me quedé traspuesto delante del cuadro durante más de una hora hasta que mi amigo, el difunto pintor Larry Day, que me había llevado a verlo, murmuró de repente: «¿Es el acto IV de *El rey Lear*, verdad?»

Los sufrimientos no son más que uno de los cambios de vestuario de Edgar, lo cual debe de ser el motivo por el que Walt Whitman se hace eco sutilmente de Edgar en «En el ferry de Brooklyn», sección 6. Hay muchas perspectivas que se mueven como oleadas de oscuridad a través de nuestros espíritus horrorizados cuando leemos *El rey Lear*, y Shakespeare no privilegia ninguna. Quedan solo tres supervivientes. Albany, creo, abdica, supuestamente a causa de su culpa al haberse visto obligado a combatir a los invasores que venían a rescatar a Lear. Kent, leal hasta el final, lo único que quiere es viajar al país desconocido al que su rey ha llegado ya. En ninguna de las obras de Shakespeare nos encontramos a ningún rey que llegue al trono con tan poca esperanza como Edgar. A él se le asigna el cuarteto final en el Primer Folio, y el uso de la primera persona del plural me parece más un plural mayestático que un plural que incluya a Albany y Edgar en el gobierno. Muchas personas entre el público habrían sabido que el histórico rey Edgar vería demasiado, aunque desde luego no alcanzaría los ochenta años de Lear:

El peso de esta triste época debemos obedecer,
decir lo que sentimos, no lo que deberíamos decir:
los más viejos son los que más han soportado;
los jóvenes nunca veremos tanto, ni viviremos tanto.

El desapego es el rasgo que Edgar comparte con Shakespeare. Eso o algo parecido podría considerarse la postura de Shakespeare hacia todos sus personajes. Cuando Edgar engaña a Gloucester en el intento de suicidio de este, tristemente espera curar la desesperación de su padre no tomándosela en serio. Contrariamente a su hermanastro enemigo, no tiene talento para tomarse a la ligera

las vidas de los demás. Algo transversal se pone aquí en escena. El Edmond marlowiano posee una gran proporción —al igual que Yago— del genio de Shakespeare para fastidiar las vidas de aquellos que pinta en sus composiciones. Edgar solo puede hacerlo de una manera inepta, pero no hay nada marlowiano en Edgar, al que calificaría de la más shakespeariana de todas las sombras que habitan sus tragedias.

LAS ELIPSIS DE SHAKESPEARE

La tempestad

Después de Chaucer y Marlowe, el principal precursor de Shakespeare fue la Biblia inglesa: la Biblia de los Obispos hasta 1595 y la Biblia de Ginebra a partir de 1596, el año en que Shylock y Falstaff fueron creados. Al hablar de la influencia de la Biblia sobre Shakespeare, no me refiero a su fe o espiritualidad, sino a las artes del lenguaje: la dicción, la gramática, la sintaxis, las figuras retóricas y la lógica del argumento. Lo supiera Shakespeare o no, eso significaba que su modelo de prosa más influyente era el mártir protestante William Tyndale, cuya descarnada elocuencia constituye aproximadamente el 40 por ciento de la Biblia de Ginebra, un porcentaje mayor en el Pentateuco y el Nuevo Testamento. Puesto que el propio padre de Shakespeare era un disidente católico, muchos estudiosos le atribuyen al poeta dramaturgo simpatías católicas, una opinión que me parece muy dudosa. No sé si Shakespeare el hombre era protestante o católico, escéptico u ocultista, hermético o nihilista (aunque sospecho de esta última posibilidad), pero el dramaturgo se inspiró en la archiprotestante Biblia de Ginebra a lo largo de los últimos diecisiete años de su producción. Milton también era un gran lector de la Biblia de Ginebra, aunque me pregunto cada vez más si el último Milton no era una secta postprotestante de un solo miembro, anticipándose a William Blake y Emily Dickinson.

Entre otros precursores, Ovidio le transmitió a Shakespeare su amor por el flujo y el cambio, las cualidades que Platón más aborrecía. Al principio Marlowe casi apabulló a Shakespeare, incluso en la deliberada parodia que es *Tito Andrónico* y el maquiavélico Ricardo III. Pero Shakespeare llevó a cabo una lectura errónea tan poderosa de

Marlowe, al menos desde *Ricardo II* en adelante, que todos los rastros de Marlowe se convirtieron en ilusiones férreamente controladas. Chaucer fue un elemento tan fundamental en la creación de personajes ficticios en Shakespeare como lo fue Tyndale en algunos aspectos de su estilo. En otras páginas he seguido el libro de Talbot Donaldson *The Swan at the Wall: Shakespeare Reading Chaucer*, al describir el efecto de la comadre de Bath sobre sir John Falstaff, y me atengo a mi idea anterior de que Shakespeare sacó de Chaucer la idea de representar a personas que cambian al oírse a sí mismas sin querer. No obstante, incluso Chaucer, el escritor más poderoso en lengua inglesa a excepción de Shakespeare, no fue el definitivo precursor, pues el propio Shakespeare se arrogó ese privilegio a partir de 1596, cuando cumplió treinta y dos años y dio a luz a Shylock y a Falstaff.

¿Podemos hablar de «Shakespeare Agonista»? Creo que ese poeta no existe. Sí podemos hablar de «Chaucer Agonista», que creó autoridades no existentes y no mencionó a Boccaccio. «Milton Agonista» sería sinónimo. Shakespeare, en cambio, subsumió sus influencias: Ovidio y Marlowe en la superficie, William Tyndale y Chaucer mucho más interiorizados.

Caracterizar el contexto de Shakespeare, en su estilo anterior o nuevo, es algo que me agota. Shakespeare y el dramaturgo contemporáneo suyo Philip Massinger parecen el mismo cuando los historiadores de esa época los estudian. No obstante, las obras de Massinger interesan solo a unos cuantos estudiosos especializados. Shakespeare cambió a todo el mundo, Massinger incluido, y sigue cambiándote a ti, a mí y a todos los Historicistas y Cínicos. Lo que Shakespeare deja fuera es más importante que lo que los demás dramaturgos isabelino-jacobinos introducen. Todos los numerosos elementos de la extrañeza de Shakespeare podrían reducirse de manera convincente a su tendencia elíptica en perpetuo incremento, su desarrollo del arte de dejar cosas fuera. Muy seguro de sus poderes mágicos sobre el público ordinario y las élites por igual, escribió cada vez más para algo agonístico que había dentro de él.

Aldous Huxley tiene un inteligente ensayo titulado «La tragedia y toda la verdad», en el que argumenta que, en Homero, cuando pierdes a tus compañeros de tripulación te sientas delante de tu carne y tu vino con entusiasmo y te echas una siesta para olvidar tu pérdida. Esto es todo lo contrario de la tragedia de Sófocles, en la que la pérdida es irrevocable e infinitamente sombría. En la tragedia

shakespeariana se fusionan lo homérico y lo sofocleano, mientras que la Biblia inglesa nunca está muy lejos. El género desaparece en Shakespeare porque, contrariamente a lo que afirma Huxley, él quiere darse a sí mismo y a los demás la tragedia y toda la verdad. Hamlet, por afectado que esté ante lo que parece ser el fantasma de su supuesto padre, no puede dejar de bromear al estilo de Yorick, auténtico padre y madre mezclados, y se dirige irrespetuosamente al fantasma llamándole «topo viejo».

Para acomodar la tragedia y toda la verdad al mismo tiempo, debe dejar fuera todo lo que sea posible, indicando al tiempo cuáles son las ausencias. Ningún lector despierto duda ni de la tragedia ni de toda la verdad de las atroces obras que son *Otelo* y *El rey Lear*, ambas campos de inferencia en los que nos perdemos sin comprender lo errático que es nuestro camino. Cuando ante un público o un grupo de discusión de alumnos afirmo que el matrimonio de Otelo y Desdémona probablemente nunca se consumó, casi siempre me encuentro a la voces en desacuerdo, cosa que se parece mucho a la actitud con que me enfrento cuando insisto en que el enigmático Edgar es el otro protagonista de *El rey Lear*, y que es con mucho su personaje más admirable, un héroe de gran entereza aunque con muchos defectos, que comete errores de juicio por culpa de un inmenso amor que no puede aprender a mantener plenamente. Los escépticos que oyen mis palabras objetan de manera comprensible: Si tales interpretaciones son exactas, ¿por qué Shakespeare hace que sea tan difícil llegar a ellas?

Le doy la vuelta a esta objeción: ¿Qué se clarifica en *Otelo* si el Moro nunca ha conocido cabalmente a su mujer? ¿Qué es todavía más terrible en *El rey Lear* si su centro pragmático es Edgar y no el destrozado padrino al que ama y venera? La heroica vulnerabilidad del Moro ante el genio demoníaco de Yago se vuelve mucho más comprensible, sobre todo si este sospecha la ambivalente reticencia de Otelo a la hora de poseer a Desdémona. Edgar es la más profunda encarnación del autocastigo de Shakespeare, del espíritu que se desgarrar en el proceso defensivo. Si meditamos profundamente sobre Edgar, reajustamos la tragedia de Lear, puesto que solo Edgar y Edmond nos ofrecen perspectivas distintas de la del propio Lear acerca de la caída del gran rey en su abismo. La más elaborada de las tragedias domésticas de Shakespeare se basa, para su coherencia final, en la interacción entre los sentimientos increíblemente in-

tenso de Lear, la gélida libertad de todo afecto de Edmond, y los tercios sufrimientos de Edgar, incluyendo su apatía, el «cuitado y fingido papel» de Tom O'Bedlam, tal como lo expresa la página del título del Primer Cuarto.

Siempre que busco precedentes —más que fuentes— para Shakespeare, llego más a menudo a Chaucer que a la Biblia inglesa, Ovidio o al Marlowe ovidiano. William Blake, al comentar la comadre de Bath, parece haberla interpretado como la encarnación de todo lo que temía: la Voluntad Femenina. Hoy en día me parece necesario recalcar que Blake descubría la Voluntad Femenina tanto en los hombres como en las mujeres. Chaucer el peregrino se deleita con Alice, la comadre de Bath, y también nosotros. No obstante, aun cuando hubiera despachado a sus primeros tres maridos, bastante débiles, con sus generosamente activos lomos, hay una elipsis justo antes de que su cuarto marido se dirija convenientemente a su funeral y ella lo llore generosamente, liberándola para poder seguir con el amor de su vida, su joven y quinta pareja. Es evidente que fue bastante fácil deshacerse del inconveniente cuarto marido.

A partir de Chaucer, Shakespeare aprendió a ocultar su ironía expandiéndola hasta que hizo falta algo más que la vista para captarla. Con Hamlet ni siquiera podemos oírla. No existe ningún otro personaje literario que tan rara vez diga lo que quiere decir o quiera decir lo que dice. Es un detalle que indujo al clerical T. S. Eliot, que tenía ambivalencias sin resolver hacia su propia madre, a juzgar que Hamlet era J. Alfred Prufrock, y la obra de Shakespeare «sin la menor duda un fracaso artístico». Con la posible excepción de *El rey Lear*, *Hamlet* es sin duda el éxito artístico supremo de la literatura occidental. Eliot, un gran poeta aunque tendencioso, casi con toda seguridad fue uno de los peores críticos literarios del siglo xx. Su absoluto desprecio por Sigmund Freud, el Montaigne de su época, perjudicó al oráculo anti-semita, que dominaba el mundo académico en mi juventud.

Richard Ellmann me aseguró que Joyce siempre defendía la brillante lectura de *Hamlet* que da Stephen en la escena de la Biblioteca Nacional en *Ulises*. En esa interpretación está implícita la idea de que el amor paternal de Shakespeare por su Hamlet repite la pauta del amor de Falstaff por Hal, una pauta que William Empson y C. L. Barber encontraron presente en los sonetos de amor traicionado de Shakespeare dedicados a Southampton y Pembroke.

La mayor elipsis de *Hamlet* es todo lo que ocurre con anterioridad a la obra, donde el alma del príncipe ha muerto. Tenemos que conjeturar por qué y cómo, pues la magnitud de su enfermedad mortal tiene que haber precedido con mucho la muerte de su padre y el segundo matrimonio de su madre. La pista más importante es la relación del príncipe con Yorick, que mil veces llevó al muchacho a su espalda e intercambió muchos besos con un niño ávido de afecto. La imagen característica de la obra es el maduro príncipe sujetando con la mano el cráneo de Yorick y formulando preguntas crueles y de imposible respuesta.

Existe una relación oculta entre el prolongado malestar de Hamlet y el singular y deslumbrante enigma de la obra, el vacío que se da en la mimesis desde el acto II, escena ii, hasta el acto III, escena ii. Contemplamos y escuchamos no una imitación de una acción, sino más bien representaciones de representaciones anteriores. El pacto entre el escenario y el público queda abolido en favor de un baile de sombras, donde solo Hamlet el manipulador es real. Al destruir su propio género, la obra nos entrega a un Hamlet que carece de padre. Shakespeare lo persigue, pero Hamlet siempre se escapa, un duende locuaz tocado con la guirnalda de Apolo.

¿Cómo puede centrarse una obra teatral en el significado de una autoconciencia apocalíptica y en la trascendencia de una actuación dramática que prácticamente purga la conciencia del yo en el acto V? Eso solo nos lleva a otras cuestiones en este laberinto de elipsis: ¿Por qué Hamlet regresa a Elsinore después de su abortado viaje a Inglaterra? No tiene ningún plan y se niega a concebir ninguno. ¿Por qué se mete en la evidente ratonera del duelo con Laertes? Si en verdad no sabemos absolutamente nada de nada de lo que dejamos tras nosotros, entonces tanto da que partamos en un momento u otro, aunque seguramente Hamlet sepa más que el resto de nosotros acerca del significado y la naturaleza del tiempo. Le hemos escuchado en siete soliloquios, y aún precisamos muchísimo un octavo, que Shakespeare se niega a darnos.

Otras elipsis abundan en Shakespeare. De sus grandes figuras —Falstaff, Hamlet, Yago, Cleopatra—, solo Hamlet tiene padres, por dudoso que pueda ser uno de ellos. En 1980, R. W. Desai sugirió que Claudio era el padre probable de Hamlet. Pero ni nosotros ni el príncipe sabemos cuándo comenzó la relación sexual entre su tío y su madre. Hamlet, cuya irónica manera de actuar es no decir lo que

quiere ni querer decir lo que dice, no expresará su perplejidad, aunque esta debe de dejarle insensible. Una cosa es cargarse a un tío asesino, y otra muy distinta matar al padre.

Hamlet reclama su nombre, no ya el de su padre putativo, tras haber arrojado el Fantasma al Mar del Norte, por así decir. Regresa como Hamlet el danés, concediendo quizá que el sátiro Claudio podría ser su padre fálico. No lo sabemos, ni tampoco él. Yorick, el padre imaginativo que amó y crió al pequeño hasta que tuvo siete años, puede considerarse la mayor elipsis en la elíptica tragedia de Hamlet. Nadie tiene por qué dejarse embaucar por el desagrado de Hamlet mientras contempla el cráneo de Yorick. Incluso al otro lado del afecto, Hamlet en el cementerio compone una elegía a Yorick como su auténtico padre y madre, el autor de su ingenio.

De Falstaff, Shakespeare dice tan solo que el ingenioso gordinflón le sirvió como paje a Juan de Gante, el padre del rey Enrique IV. De Yago, solo conjeturamos que como alferez de Otelo comenzó a venerar a su capitán como si fuera un dios de la guerra. De la Serpiente del Nilo anterior a Antonio solo se nos dice que Pompeyo y César disfrutaron de ella, pero solo César —antes de Antonio— engendró con ello un bastardo. ¿Por qué dar tanta grandeza y sin embargo decirnos tan poco?

Los bastardos de Shakespeare comienzan con el maravilloso Faulconbridge de *El rey Juan*, y a continuación se ensombrecen con el matón don Juan de *Mucho ruido y pocas nueces*. El espectacular genio de la bastardía es Edmond, aunque Bruto y Hamlet son posibilidades ambiguas. En la segunda parte de *Enrique IV*, Suffolk habla orgullosamente antes de que lo lleven a ejecutar: «La mano bastarda de Bruto / apuñaló a Julio César» (IV, i, 136-137). Plutarco menciona el escándalo (que saca de Suetonio) de que Bruto era hijo de César, y Shakespeare lo insinúa sin decirlo abiertamente en *Julio César*. Es evidente que Bruto y César conocen su verdadera relación, y Hamlet y Claudio no pueden eludirla.

El Stephen de Joyce se hace eco del elíptico Shakespeare en la escena de la Biblioteca Nacional, donde se nos dice que la paternidad es siempre una ficción, algo que Joyce astutamente contrapone a su insistencia en la condición judía de Poldy Bloom. Joyce, el propio Bloom y todo Dublín están de acuerdo en esta identificación, pero cuentan muy poco contra el Talmud. El padre de Poldy es el húngaro judío Virag, pero su madre y la madre de esta eran católi-

cas. Esto pone el Talmud patas arriba. Al judaísmo normativo simplemente le da igual quién era tu padre: solo el hijo de una madre judía es judío, y punto.

Se dice que Picasso afirmó que no le importaba quién le hubiera influido, sino quién no quería que le influyera. Y no obstante sigo a Paul Valéry en su creencia de que la autoinfluencia denota un logro literario singular, es una forma sublime de ser dueño de ti mismo que solo se encuentra en los más poderosos de los escritores poderosos. El candidato más vital tiene que ser la lectura errónea de Shakespeare por parte de Shakespeare. Al influirse a sí mismo, Shakespeare impone el modelo para la advertencia de Valéry de que debemos aprender a entender la influencia de una mente sobre sí misma. Según cómo se cuenten, Shakespeare escribió treinta y ocho obras de teatro, de las que veinticinco más o menos son totalmente dignas de él. Los gustos varían: como devoto falstaffiano no soporto *Las alegres comadres de Windsor*, y *Los dos caballeros de Verona* no es mucho mejor, a pesar de un perro adorable. *Tito Andrónico*, para mí, es una parodia marlowiana, como si el joven Shakespeare estuviera diciendo: «¡Si queréis sangre, aquí la tenéis!»

El Bastardo Faulconbridge de *El rey Juan* comienza a ser el verdadero Shakespeare, pero su primer gran triunfo es lo que sigo llamando la Falstaffiada: las dos partes de *Enrique IV* y la elegía en prosa *cockney* que dedica la señora Quickly a sir John en *Enrique V*. El éxito instantáneo de Falstaff transformó la carrera de Shakespeare: terminó el aprendizaje con Marlowe y comenzó una absoluta independencia. Falstaff reemplazó a Marlowe como precursor de Shakespeare.

Esto tampoco supone un rechazo de los demás predecesores: Ovidio, Chaucer, el Nuevo Testamento de Tyndale, Montaigne. Sin embargo, como reconoció Giambattista Vico, solo conocemos lo que nosotros mismos hemos hecho, y Shakespeare conocía a Falstaff. Olviden de lo que los estudiosos siguen perorando acerca del inmortal Falstaff, aunque tengan a Hal/Enrique V de su parte. Los espectadores y los lectores de Shakespeare se enamoran de Falstaff porque pronuncia la bendición laica: «¡Dadme vida!». Hamlet, Yago, Lear y el Bufón, Edgar y Edmond, Macbeth: estos no son para nosotros los embajadores de la vida. Cleopatra lo es y no lo es; Ber-

nard Shaw la denunció astutamente, y también a Falstaff, cuando expresó que lamentaba que la mente de Shakespeare fuera mucho menos amplia que la del creador de *César y Cleopatra*.

Falstaff engendró a Hamlet, y el Príncipe Negro posibilitó la existencia de Yago y Macbeth. Lo que los gnósticos denominan el *pleroma*, la plenitud, siempre acompaña a Falstaff. Hamlet se desvía irónicamente del gigante de la comedia, una desviación a la que Shakespeare responde de manera sintética con el perfeccionamiento del arte escénico en *Medida por medida* y *Otelo*. Si leemos juntas las dos obras, resultan una sinécdoque global del arte de Shakespeare como dramaturgo, se interprete como se interprete al duque Vincentio, ya sea como un benevolente entrometido o como un fastidiaobras tipo Yago.

En el esquema revisionista que propongo, *El rey Lear* y *Macbeth* juntas son una *kenosis* radical, la destrucción del pleroma fastaffiano. Una sublime compensación puede leerse en la respuesta daimónica de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*, el horizonte más lejano de su carrera, del cual se retira ascéticamente en *Coriolano*. *El cuento de invierno* y *La tempestad* aparecen como un resplandor final, un candor siempre juvenil, lejano y sin embargo familiar cuando llega. Leontes, Hermione, Perdita y Autólico son una versión del final; Próspero, Ariel y Calibán son otra muy distinta. Falstaff le podría haber dicho muchas cosas a Autólico, pero poco o nada a Ariel. *La tempestad* es una orilla más salvaje que *El cuento de invierno*, y la obra más sorprendente de su poeta, que no será superada, su última y mejor comedia, y una extraordinaria despedida para el más revisionista de todos los escritores que han existido.

Remontemos el hilo que sigue el sombrío abismo de tiempo que va de *La tempestad* (1611) hasta las obras de *Enrique IV* (1596-1598). Estos quince años de creación eclipsan cualquier otro logro individual de la literatura occidental, una afirmación audaz, puesto que incluye a los antiguos griegos, los romanos, los hebreos, Dante, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Blake, Tolstoi, Whitman, Proust, Joyce y esplendores comparables. Llamemos a ese solitario hilo un agón permanente entre Shakespeare y Shakespeare, el primero y el último. Próspero, Leontes, Coriolano, Antonio, Macbeth, Lear, Otelo, Hamlet, Falstaff: ¿tienen alguna sublimidad en común estos nueve? Pasemos al otro sexo. Miranda, Hermione, Perdita,

Volúmnia, Cleopatra, lady Macbeth, Cordelia, Desdémona, Ofelia: ¿comparten algo? Tan variados son los hombres y las mujeres de Shakespeare —y estos dos campos de minas excluyen a los bufones y casi todos los villanos— que es posible que deje de asombrarnos que los concibiera una sola mente. El asombro es importante, porque si no nos hubieran afectado tanto seríamos distintos de lo que somos.

Falstaff es la matriz de la cual emana el arte de la caracterización del maduro Shakespeare. Ni siquiera en el Bastardo Faulconbridge, Julieta, Bottom y Shylock reverbera la riqueza existencial de Falstaff. El hermano de la comadre de Bath, y es el rival histriónico de Cleopatra. La reacción del público contemporáneo de Shakespeare ante el orondo caballero conserva una exactitud crítica que corremos el peligro de perder, a pesar del doctor Johnson, A. C. Bradley y Harold Goddard, todos los cuales vieron a Falstaff como lo que era.

No conozco ninguna escuela crítica reciente que pueda explicar como se activa el sentido en un personaje dramático. En Falstaff se activa el sentido, al igual que en Hamlet, Yago, Cleopatra. En Próspero el sentido refluye, pues incluso Próspero sufre las burlas del tiempo, cosa que no ocurre con Falstaff. En su agonía, mientras escucha la música de la prosa *cockney* de Mistress Quickly, vuelve a ser un niño, sonrío en las puntas de los dedos y canta el Salmo Veintitres. Se pasa la vida intentando que el tiempo pase de largo, cosa que no ocurre, y sin embargo no veremos el triunfo del tiempo sobre Sir John Falstaff. El amor traicionado alcanza la victoria; ¿puede ser eso una derrota total?

Falstaff, a través de su superabundancia, exceso, demasía, crea sentido. Dicha creación puede tener lugar solamente porque Falstaff crea amor, carcajadas, un regocijo en la mera existencia, el éxtasis de vivir. Se da una disminución enormemente deliberada en el largo movimiento de Shakespeare que va de Falstaff a Próspero, que vacía el sentido y acaba triunfante pero desesperado, abandonando su isla de vuelta a Milán, donde dedicará un pensamiento de cada tres a su muerte. Ariel es liberado a sus elementos, el fuego y el aire, mientras que Calibán es reconocido, tierra y agua juntos, una adopción fracasada, y sin embargo ahora un elemento de oscuridad que sin duda pertenece al propio Próspero.

De Próspero el anti-Fausto se ha hablado demasiado poco; Ariel y Mefistófeles son tan diferentes que su paralelismo funcional no se

puede transmitir a la conciencia del público. Pero el propio Próspero es difícil de asimilar:

Las tumbas, por mi mandato, se han abierto a sus durmientes,
se han abierto y les han dejado escapar.

(V, i, 48-50)

Un mago hermético que resucita a los muertos no tiene sitio en la doctrina cristiana. Las analogías entre Shakespeare y Próspero son especialmente titubeantes: se dan y no se dan. Shakespeare resucita a poderosos difuntos —Julio César, Marco Antonio, Enrique V, Enrique VIII— mediante el arte mágico de la representación. Sus obras históricas, al igual que sus comedias y sus tragedias, carecen de género, y en realidad son historias alternativas que han triunfado sobre los hechos. Es evidente que Ricardo III era un rey humanitario y Enrique VII un villano, aunque Shakespeare transformó esa realidad para siempre.

En Milán, la administración del principado (en la que fracasó) será el primer pensamiento de Próspero, y el segundo reeducar a Calibán. Después de eso, solo la muerte puede concluir una existencia sin dicha. Ya se interprete a Próspero como el más grande de los magos blancos o como un director-mánager teatral con exceso de trabajo, o como el propio Shakespeare, ¿es ese un final adecuado para la última comedia? *La tempestad* es una obra tremendamente original, todavía mal leída y peor producida, pero es curiosamente frágil. Si sustituyes a Trínculo por Falstaff, la última obra de Shakespeare indiscutiblemente escrita por él en solitario explotaría.

¿No hay manera de echar el anzuelo y rescatar el libro ahogado de Próspero? En nuestros escenarios, la actual obsesión con el gloriosamente lastimero Calibán debería dar paso a una mayor alegría en Ariel, que embriagaba a Shelley y a Hart Crane. Es la obra de Próspero y Ariel, no la de Calibán, aunque la isla *es* de este. Robert Browning nos dejó un extraordinario monólogo dramático, «Calibán en Setebos», que prefiero enormemente a *El mar y el espejo* de W. H. Auden, aun cuando Calibán (después de su reeducación en Milán) habla aquí con el tono del último Henry James, que compartía con Shelley y Browning su pasión por *La tempestad*.

Recuerdo haberme salido de una representación de la parodia de George C. Wolfe de *La tempestad*, que presentaba a Calibán como

un heroico antillano que lucha por la libertad antillana y añadía a Ariel, un enemigo igualmente feroz de Próspero, en el papel de mujer rebelde antillana. No es probable que en lo que me queda de vida se vuelva a representar *La tempestad* tal como la escribió Shakespeare. A lo mejor eso no importa: la obra se seguirá leyendo y estudiando, y las modas sociopolíticas desaparecerán. La pena es que casi al final de su obra Shakespeare escribió lo que podría ser su comedia más divertida, aunque su risa no se parezca al agresivo vitalismo de Falstaff o al ingenio vitalmente más sombrío de Cleopatra. La fuerza cómica de *La tempestad* reside en una ironía tan sofisticada que nos cuesta comprenderla:

GONZALO: ¡Qué brillante y reluciente está la hierba!
¡Qué verde!

ANTONIO: Desde luego, el suelo está moreno.

SEBASTIÁN: Con un punto de verde en él.

ANTONIO: No se equivoca en mucho.

SEBASTIÁN: No: se equivoca en la verdad del todo.

(II, i, 52-56)

Ves lo que eres. El buen Gonzalo contempla un paraíso terrenal, mientras que Antonio y Sebastián, usurpador presente y futuro respectivamente, ven las cosas como son, y con una usurpadora ventaja potencial. Si *La tempestad* sigue manteniendo el espejo delante de la naturaleza, es solo la naturaleza humana. Suponemos que Calibán es solo medio humano y Ariel no lo es en absoluto, pero Antonio, Sebastián y Trínculo son demasiado humanos.

El único humano de la obra que no resulta esquemático es el mago Próspero, una de las personalidades más enigmáticas creadas por Shakespeare. Es uno de aquellos profesores que siempre está convencido de que su público no acaba de estar atento del todo. «Préstame atención» y «¿Me oyes?» son dos frases que no deja de repetir. Quizá, casi al final de la empresa de Shakespeare, Próspero se da cuenta una y otra vez de la verdad de todas las obras de teatro: nadie escucha en realidad lo que el otro está diciendo. Aquí la vida ha imitado a Shakespeare: cuanto más le leemos, menos nos escuchamos el uno al otro. Con Cleopatra, no dejamos de repetir: «¡No, déjame hablar!».

Siempre rondando la cólera, el gruñón Próspero es capaz de dirigirse a Ariel como si fuera Calibán: «¡Mientes, ser maligno!». Y sin

embargo estamos con y a favor de Próspero, pues *La tempestad* no nos deja más elección. Incluso concediendo que ha sido traicionado, su frialdad es irritante. Le perdonamos a causa de su magnífica recuperación en los actos IV y V, sobre todo porque su ansiedad temporal revela la nuestra. Constantemente quiere saber la hora y sin embargo se olvida de la conspiración de Calibán, Estéfano y Trínculo contra su vida: «Casi ha llegado / la hora de su conjura». Su inmenso poder sobre el espacio ilusorio no le permite liberarse del tiempo.

¿Por qué Shakespeare, en el monólogo de abjuración de Próspero, permite a la «tosca magia» del mago la escandalosa impiedad de haber resucitado a los muertos?

Las tumbas, por mi mandato, se han abierto a sus durmientes,
se han abierto y les han dejado escapar.

En su tono no hay rastro de culpa, pero ¿por qué Próspero se ha permitido tan extravagante actividad? Los magos del Renacimiento —por ejemplo Giordano Bruno o el doctor John Dee— buscaban perfeccionar la naturaleza (como en la alquimia) pero no deseaban resucitar a los muertos. Próspero eclipsa al doctor Dee, el astrólogo real que a veces se considera su modelo. Lo menos que puede afirmarse de Próspero es su formidable poder. El Fausto de Marlowe lleva a cabo trucos pueriles; Próspero es el auténtico «favorecido» y ha dominado la realidad, excepto el acertijo punitivo del tiempo.

El arte de la elipsis de Shakespeare triunfó de tal manera en *La tempestad* que no solemos darnos cuenta de cómo gobierna la obra. Tras la ficticia tormenta del principio, *no pasa nada*. Si en *Otelo* encontramos un exceso de trama, *La tempestad* es un experimento sin argumento. Incluso el acto de renunciar a la magia blanca es equívoco. La autoridad de Próspero no disminuye al final, y no creo en su renuncia ovidiana. No es mi idea, y cuando al final rompe su varita y ahoga el libro, lo que promete es un futuro que está más allá del alcance de *La tempestad*.

Escenifica el drama de Próspero como una alegoría poscolonial o una sátira antiimperialista, y lo que te sale desde luego no es una comedia. Y sin embargo debería ser la última comedia de Shakespeare, de un estilo nuevo que todavía no hemos aprendido a entender. Nunca estamos seguros de qué ocurre o no ocurre en la obra,

aunque esa parece la esencia de la Nueva Comedia Shakespeariana. Cuanto más llegamos a saber de la obra, mayor es su poder sobre nosotros. El poder se vuelve cómico solo si es objeto de burla. Sugiero que Próspero, más favorecido que Fausto, es sin embargo un protagonista tragicómico, pero también lo son Calibán y todos los humanos de la obra, excepto los jóvenes amantes Miranda y Fernando. Ariel también está exento de comedia.

Califico de tragicomedia *La tempestad* porque define mejor que romance su misterioso género, aunque tragicomedia encaja mejor con *El cuento de invierno* que con *La tempestad*, donde nadie muere ni es herido en el cuerpo o en el alma, solo que simplemente no existe ningún género en el que encaje la tremenda originalidad final de Shakespeare. Sospecho que si le hubieran preguntado las habría calificado de «comedias», pero simplemente habría querido decir que bien está lo que bien acaba, aunque modifiquemos el «bien» final.

¿Cómo podemos acomodar a Próspero al concepto de comedia? Para el público inicial de Shakespeare y durante los siglos posteriores, Calibán no era nada más que un personaje cómico. Sin duda no lo interpretaba el principal bufón de Shakespeare, Robert Armin, cuya admirada voz cantarina casaba mejor con Ariel. La tradición escénica anterior a nuestra Era de Corrección Política probablemente presentaba a Calibán como un medio pescado o medio anfibio.

En la cultura, la autenticidad implica un aumento de sus fundamentos, según Hannah Arendt en *Entre el pasado y el futuro* (1960). Por consenso general, Shakespeare aumenta los fundamentos de los textos teatrales en *La tempestad*. Lo hace demostrando que el dramaturgo no se somete a la historia. Todos los intentos por parte del Nuevo Historicismo de analizar *La tempestad* han resultado débiles, y ya son tristemente arcaicos. La frescura de esta obra elíptica elude toda red sociopolítica. ¿Cómo puedes atrapar el viento?

Marlowe, el peligroso predecesor de Shakespeare, acabó su trunca carrera con el doctor Fausto. Próspero parodia y supera a Fausto, incluso en su nombre. El primer Fausto, según la tradición cristiana, fue Simón, el Mago de Samaria, que fue a Roma, donde adquirió el seudónimo de Fausto («el favorecido») y del que se cuenta que posteriormente pereció en una contienda levitatoria con san Pedro. Conjeturo que Shakespeare escribió *La tempestad* en una tardía competencia con la última obra de Marlowe, dieciocho años después de la muerte de este.

Shakespeare parodia el *Fausto* de Marlowe en *Ricardo II*, y alude varias veces a la obra y la muerte de Marlowe en *Como gustéis*, la menos marlowiana de las comedias. En *La tempestad* quizá intenta un exorcismo tremendamente personal de un fantasma teatral que le había perseguido, aunque de una manera nueva, por mediación de su agón con su obra literaria anterior. No hay duda de que Shakespeare conocía personalmente a Marlowe, aunque mantenía cierta distancia de la retórica teatral que le había alimentado en *Tito Andrónico* y en las obras de *Enrique VI*, culminando en el tremendamente marlowiano *Ricardo III*. Sin embargo, yo aventuraría que había algo en él que siempre estuvo agradecido al genio de Marlowe, aun cuando su precursor apenas unos años mayor se convirtiera cada vez más en el camino a no seguir, tanto en el arte como en la vida. El conocimiento prohibido, un tema común en Marlowe, no marca una continuidad entre *El doctor Fausto* y *La tempestad*, puesto que Próspero va más allá de Fausto en su aventura hermética. Pero se trata de un hermetismo liberado de la búsqueda de Dios, purificado de cualquier anhelo trascendente. El arte de Próspero es una ciencia que gobierna la naturaleza a través de los espíritus o los ángeles, Ariel y los suyos. No se trata exactamente de una alegoría del arte de Shakespeare, aunque solo sea porque *La tempestad* se esfuerza intensamente en purificarnos de cualquier imagen anticipadora que pudiera llevar a su interpretación. Todos nos convertimos en Miranda, a la que se dice: «Quédate sentada, y oye el final de nuestras tribulaciones marinas». Se nos convence de que nos quedemos sentados esperando oír alguna revelación del mágico Próspero, pero no recibimos ninguna. En términos dramáticos, no tiene nada que ofrecernos. Si Shakespeare hubiera inventado algo, habría resultado una parodia, y *La tempestad* habría estado sembrada de absurdos, al igual que *Cimbelino*.

Lo que no es absurdo en *La tempestad* es la voluntad de poder de Próspero sobre los elementos y sobre todos los demás personajes de la obra, él mismo incluido. Una voluntad tan abrumadoramente fuerte le hace perder simpatía humana, y no he encontrado a ningún espectador ni lector que simpatice con Próspero. No es solo su nerviosa severidad lo que nos molesta. Más perturbador todavía es el efecto de su arte mágico. Si la tempestad inicial era simplemente una ilusión, ¿cómo podemos entonces confiar en todo lo que ocurre o aparece en esta obra, puesto que él lo ha creado todo? La isla está encantada: ¿existe algún límite a ese encantamiento?

El amor entre Miranda y Fernando no es ilusorio, aunque también lo ha creado Próspero, que proporciona el contexto, aunque no la magia natural de su enamoramiento. El dominio que Próspero ejerce en la isla no puede controlar el tiempo ni la intemporalidad que los amantes crean. Surge una comedia irónica cuando el poder del tiempo casi destruye a Próspero, que está a punto de perder el hilo de la trama:

Se me había olvidado la turbia conspiración del bestial Calibán y sus cómplices contra mi vida. Casi ha llegado la hora de su conjura.

(IV, i, 139-142)

La limitación del arte de Próspero es el tiempo. En ninguna otra obra de Shakespeare, ni siquiera en *La comedia de los errores*, que transcurre en un solo día, se representa de un modo que el tiempo transcurrido y el tiempo de la interpretación sean casi el mismo. Esperamos que una lírica o una meditación sea una ficción breve: no es nuestra experiencia con las obras de Shakespeare. *La tempestad* es una tensa obra experimental; podría haberse titulado *Tiempo*. Próspero sabe que nuestro indulto no es tan indefinido como deseáramos; todos los hombres y mujeres estamos condenados. Ha tenido tres ocupaciones, solo dos de ellas previstas: la segura restauración de su hija a través de un matrimonio dinástico; la restitución de su ducado de Milán, para cuyo gobierno no posee ni aptitud ni entusiasmo; y la sorprendente reanudación de su fracasada adopción de Calibán, la criatura de la oscuridad que de nuevo reconoce como suya. Próspero, en sus tres empresas, reconoce implícitamente el triunfo del tiempo.

Desde Coleridge a la actualidad —cuando no está de moda— se ha insinuado la identidad entre Próspero y Shakespeare, una percepción poco crítica que posee cierta justificación cuando consideramos lo absurdo que sería unir a Leontes con su creador. *El cuento de invierno* me parece estéticamente superior a *La tempestad*, no obstante no desasosiega tanto mi imaginación. El drama de Próspero, Ariel y Calibán inquieta al espíritu; no hay ningún Autólico ni ninguna Perdita que nos deleite. Parece ser que Henry James prefería *La tempestad* a todas las demás obras de Shakespeare; quizá por eso W. H. Auden nos sorprende en *El mar y el espejo* al hacer que Calibán

hable sin ninguna duda a la manera del último James. *La tempestad* te incita a crear algo a partir de ella. Shelley y Hart Crane se encontraron a sí mismos en Ariel, mientras que Robert Browning extrajo de *La tempestad* su monólogo dramático todavía infravalorado «Calibán en Setebos», un desarrollo mucho más sutil de la criatura grotescamente patética aunque sublime de Shakespeare de lo que nuestra mala conciencia actual nos permite.

No se me ocurre ninguna otra obra de Shakespeare que se parezca a *La tempestad*. *El cuento de invierno* posee afinidades, y también *Pericles* y *Cimbelino*, pero *La tempestad* permanece al margen de las otras tres tragicomedias tardías y de la brillante parte que escribió Shakespeare de *Los dos nobles primos*. Beckett parece sencillo comparado con *La tempestad*, que sigue siendo la obra más elíptica que conozco. Al igual que *Hamlet* me sigue pareciendo la obra más experimental, debido a la descomulgada secuencia que va del acto II, escena ii, hasta el acto III, escena ii, *La tempestad* consigue alcanzar coherencia mientras deja fuera casi todo lo que podíamos esperar que nos contara. ¿Dónde estamos, en cualquier caso? Shakespeare había escandalizado a Jonson al ponerle litoral a Bohemia en *El cuento de invierno*. Pero se supera en *La tempestad* al ubicar las Bermudas en el Mediterráneo, entre Italia y Túnez. El clima de la Isla Encantada es magnífico, excepto cuando Próspero crea la ilusión de una tormenta. El paisaje terrestre, el marino y el del cielo también son ilusorios, puesto que Ariel y sus colegas espíritus continuamente intervienen ordenando sensaciones y percepciones. Y siempre hay música en el aire, pues Ariel y los suyos son espíritus cantarines. No obstante, como no deja de lamentarse Calibán, no es una isla paradisíaca, pues los espíritus no dejan de pellizcarlo y azuzarle para corregirle y disciplinarle.

Shakespeare se desembaraza de todas las reglas de representación escénica a la vez que impone un estricto marco temporal y una unidad de espacio aparente. De hecho, escribe como si nadie, él mismo incluido, hubiera escrito ninguna obra antes de *La tempestad*. Sin precursores, es su propio padre. El principio, la tempestad del título en el mar, resulta memorable para su contramaestre, sincero y realista, que la grita: «¡Usad vuestra autoridad!» al afable y buen Gonzalo, ciertamente el carácter más amable de toda la obra. Pero solo la autoridad de Próspero puede aplacar la tormenta. En la primera escena no puede saber que no hay ninguna tormenta. Puesto que Shakespeare escogió el título, nos desconcierta que le pusiera el de algo que no sucede.

Shakespeare había estado trabajando en el perspectivismo desde el principio de su carrera, pero solo había conseguido un dominio absoluto con *Antonio y Cleopatra*. Sencillamente, si quieres ver a Cleopatra como una puta imperial y a Antonio como su víctima en declive, puedes hacerlo, y eso te enseñará a ti y a los demás quiénes son. Si la consideras una sublimidad y a Antonio el gran amor de su vida, eso te enseñará otra cosa. Shakespeare te ofrece la posibilidad de elegir y evita cualquier juicio. Con *La tempestad*, todas las perspectivas son posibles al mismo tiempo, por lo que no necesitas elegir. La magia de Próspero prevalecerá.

Shakespeare yuxtapone directamente los insultos mutuos de Calibán y Próspero, pupilo y profesor, que interactúan de manera exquisita con el lamento de Fernando y la canción de Ariel. Como efecto estético, resulta extraordinario incluso para Shakespeare.

FERNANDO: ¿Dónde puede estar esta música? ¿En el aire, o en la tierra? Ya no suena: estoy seguro de que está al servicio de algún dios de la isla. Cuando me había sentado en una elevación a llorar el naufragio de mi padre el Rey, esta música llegó hasta mí deslizándose sobre las aguas, y calmó su furia y mi pasión con su dulce aire: desde allí la he seguido, o más bien me ha atraído, pero se ha ido. No, vuelve a empezar.

ARIEL (*Canción.*): Tu padre a cinco brazas yace hundido.
Sus huesos en coral se han convertido;
lo que fueron sus ojos, hoy son perlas;
sus cosas corruptibles sabe hacerlas
el mar algo precioso y sorprendente.
Doblan ninfas del mar con son doliente:

(*Estríbillo*): Din-don.

¿Oís? Oigo su son:
din-don, din-don, din-don.

FERNANDO: Esta endecha conmemora a mi padre ahogado: no es cosa mortal, ni sonido propio de la tierra. Ahora lo oigo encima de mí.

(I, ii, 388-408)

La tierra baldía de Eliot y la lírica de Shelley y Hart Crane se encuentran y fusionan en esta matriz de tanta poesía posterior en nuestra

lengua. Mientras suena esta música se conocen Fernando y Miranda, se enamoran de inmediato y así llevan a cabo el auténtico triunfo del arte de Próspero. Pues en este momento se nos engaña para que pensemos que Próspero permite una epifanía natural en todo su esplendor, aunque él desea otra cosa.

Puesto que es la obra de Próspero y no la de Ariel ni la de Calibán, Shakespeare se arriesga a distanciarnos del todo mediante la severidad del mago. La pobre Miranda habla con nostalgia en nombre de todos nosotros cuando le dice al fascinado Fernando: «Mi padre tiene mejor carácter, señor, / de lo que parece cuando habla». Sí y no, pues Próspero posee un tipo de interioridad que no habíamos conocido antes, ni en Shakespeare ni en ningún otro escritor. El viaje laberíntico al yo más recóndito, inaugurado por Shakespeare desde Hamlet hasta Macbeth, acabó con Cleopatra y su Antonio. Esa matriz de oscuridad está presente en los personajes de Vincentio y Angelo de *Medida por medida*, pero se nos revela solo a ramalazos. Cuando la profunda interioridad regresa en Leontes, es un horror, la araña en la copa.

Supuestamente, la diferencia de Próspero es fruto de su arte mágico. Con cada victoria de su arte ocultista se vuelve más inaccesible para sí y para nosotros. Si el conocimiento prohibido tiene un elevado costo, funciona de manera muy diferente para los magos de Marlowe y Shakespeare. Fausto es expulsado al infierno; Marlowe muere entre sufrimientos en una taberna de Deptford. Próspero se va con Calibán a Milán, donde dedicará un pensamiento de cada tres a la tumba que aguarda incluso al más grande de los magos. Shakespeare pronto se marcha a Stratford a vivir sin actores y público. No sabemos por qué. Contrariamente a Dante, Whitman y Joyce, el poeta de *La tempestad* no pretendía escribir un Tercer Testamento, ni una nueva Biblia.

En cuanto que laico de inclinaciones gnósticas, y por encima de todo esteta literario, predico la shakespeareolatría como la más benigna de todas las religiones. El pintor J. M. W. Turner y su apóstol crítico John Ruskin consideraban que el sol era Dios. Para mí, Shakespeare es Dios. Tropológicamente puedes llamarlo sol si quieres. Para mí el Primer Folio es también el Primer Testamento. Qué sabios fueron sus editores (aconsejados por Ben Jonson) al comenzar con *La tempestad*, reconociendo que esta misteriosa comedia acababa convirtiéndose en un apocalipsis.

LA POSESIÓN EN MUCHOS ESTILOS

Los sonetos

El crítico formalista L. C. Knights se burlaba de la crítica de A. C. Bradley, basada en los personajes, preguntando con impertinencia: «¿Cuántos hijos tenía lady Macbeth?». La pregunta de Knight pretendía sugerir el absurdo de tratar a los personajes de ficción como criaturas vivas y objetos válidos de estudio. Pero creo que es una excelente pregunta y mi conjetura suele ser: solo uno, asesinado por su primer marido.

Más atractiva es la pregunta de por qué esta mujer de tanta carga erótica decidió casarse con Macbeth. Los Macbeth comenzaron como el mejor matrimonio de toda la obra de Shakespeare. Y si eso es una broma, es de Shakespeare. Una pareja por amor, fundada en el deseo y la ambición, fue criminal desde el principio, mucho antes de asesinar al rey Duncan. Si leemos el texto atentamente —cosa que he hecho en un largo estudio, *La invención de lo humano* (1966)—, vemos que sugiere que a Macbeth le cuesta actuar debido al tremendo deseo que siente por su mujer, y es tan ansioso y precipitado que sexualmente no da pie con bola. Es mucho más eficaz en el campo de batalla que a solas con su mujer.

Recuerdo haber visto en Londres, hace muchos años, a Michael Redgrave interpretando a un aterrador Macbeth y a Ann Todd en el papel de una vibrante lady Macbeth. Cuando ella gritaba: «¡Arrancadme mi sexo!», se doblaba por la mitad, agarrando lo que el rey Lear y el soneto 129 denominan «infierno». Sin duda, como muchos otros varones del público, quedé muy conmovido.

Me parece extraño que solo la conozcamos como «lady Macbeth»; ¿por qué Shakespeare no llama a esta mujer tan vital por su propio

nombre? El plan de su creador es eliminarla de gran parte de la obra que la condena a la locura y al suicidio. Al igual que al doctor Johnson, a mí también me desazona la frase «Habría muerto más adelante». No habrá tiempo para esa palabra en el mundo que Macbeth ha convertido en una falsa creación. Que la muerte de su esposa apenas asome en la conciencia de Macbeth es extraño en una tragedia que trata de la propia imaginación.

La escena del fantasma de Banquo suscita de nuevo lo que podría ser la principal cuestión de esta espeluznante tragedia: ¿Fue para una ocasión desolada como esta que los Macbeth asesinaron con el fin de usurpar el trono? Los señores no esperan que les den la orden de partida, sino que marchan obedeciendo la orden de la furiosa reina, contentos de poder escapar con vida. Sin hijos, Macbeth asesina a los hijos de Macduff después de que Fleance se escape para fundar la estirpe de reyes escoceses (e ingleses) de los Estuardo. Una voz imponente, que no es la suya, no deja de irrumpir en los soliloquios de Macbeth, contrariamente a Hamlet, cuyas muchas voces emanan de un centro coherente. La posesión en sus diversos estilos convierte *Macbeth* en la obra más misteriosa de todas las de Shakespeare. Nietzsche reconoció que *Macbeth* era una obra libre de cualquier moralidad: no la calificó de nihilista, pero es una tragedia gnóstica, todavía en el *kenoma*, la vacuidad cosmológica legada en *El rey Lear*. En ambas tragedias la Creación y la Caída son un mismo suceso. El público sufre al *ser lanzado* a la vacuidad. Sin embargo, la gnosis de Shakespeare es la suya propia. Edmond y Macbeth son los dos Demiurgos, pero no podrían ser más diferentes. Edmond está más allá del afecto hasta que Edgar le asesta una herida mortal. Macbeth, junto con Lear, experimenta las emociones más turbulentas de Shakespeare.

Lo que Hamlet le hizo al propio Shakespeare es algo que siempre es objeto de debate. ¿Quién ganó el agón entre criatura y creador? Mi breve libro sobre esa lucha, *Hamlet: Poem Unlimited*, fue recibido con división de opiniones, cosa que no me sorprende, pues el tema es controvertido. Falstaff se negaba a quedar cautivo en las dos partes de *Enrique IV*, y sin embargo no destruyó la coherencia de esa gran obra doble. ¿Es acaso el mayor logro de Shakespeare? Pero Hamlet rompió las vasijas, al igual que hizo Yahvé en la Creación. Dios arruinó muchos mundos antes de este. Shakespeare, dios de la literatura,

arruinó *Hamlet*, o más bien Hamlet arruinó su propia obra. Pero ¿qué es «arruinar» en el ámbito de la estética?

Owen Barfield, en su maravilloso libro *Poetic Diction: A Study of Meaning*, nos recuerda que la raíz del verbo *to ruin* («arruinar») significa «precipitarse hacia el hundimiento». En Shakespeare, *ruin*, ya sea como verbo o como sustantivo («ruina»), posee un aura: el esplendor de Lear en su locura fue el de Antonio en su caída. Experimentamos un placer en la ruina que sobrepasa el del viajero del mundo. T. S. Eliot no habría estado más acertado de haber calificado el infinito enigma de la lucha de Shakespeare con su propio ángel, Hamlet, de una ruina sublime en lugar de un fracaso estético. Ni el príncipe ni el dramaturgo ganan esa contienda. Es algo que se parece mucho a la lucha de Jacob con el Ángel de la Muerte, cuyo resultado es que se bendice al patriarca hebreo con un nuevo nombre, Israel, pero a expensas de una permanente cojera, una visión trágica del destino del pueblo judío. ¿Quién recupera un nuevo nombre, Hamlet, Will Shakespeare, o los dos?

Mientras forcejea con Laertes en la tumba de Ofelia, el príncipe exclama: «Soy yo, Hamlet el danés». Es el nombre de antes, pero recién robado del padre espectral. Shakespeare ya había recuperado su nombre de las venganzas del tiempo mediante la creación de Falstaff. *Hamlet* confirmó la victoria.

«¿Todavía soy Shakespeare?» Esta es la pregunta implícita en los momentos de crisis del desarrollo del arte siempre vivo de Shakespeare. Shylock y Falstaff surgen juntos, seguidos de Hamlet y Malvolio entre cuatro y cinco años más tarde. El duque Vincentio y Yago, Edgar y Lear, Macbeth y Cleopatra le siguen en sucesión frenética. Leontes y Próspero tardan entre cuatro y cinco años más. Esta cronología es aproximada, y sin ninguna utilidad como no sea para la progresión de esos momentos decisivos. Mi elección de esta docena de figuras es arbitraria, excepto que *para mí* son como los números que hay en un reloj. El fuego completo es la muerte, y eso llegó cinco años después de Próspero. Los pocos escritores comparables a Shakespeare de todas las épocas escribieron hasta su muerte, pero él abandonó su arte. ¿Por qué? Nunca lo sabremos, pero parece que no creó nada durante al menos los últimos tres años de su vida. ¿Por qué la figura de mayor alcance imaginativo se encogió de hombros y se resignó mucho antes de su cincuenta aniversario?

Recuerdo haberlo discutido muchas veces con mi amigo el novelista Anthony Burgess, que se aferraba a su creencia de que el poeta dramaturgo había padecido sífilis, una conjetura que Burgess basaba en los sonetos 153 y 154, el «Epílogo» de Pándaro de *Troilo y Crésida*, y las invectivas de Timón dirigidas a las putas en *Timón de Atenas*. Esta supuesta enfermedad la transmite vivamente Burgess en su espléndida novela acerca de Shakespeare, *Nothing like the Sun*, pero no hay manera de justificarla. Le observaba a Burgess que las obras y los poemas podían utilizarse para multitud de conjeturas opuestas, y él estaba cordialmente de acuerdo. Otros shakespearólatras han sugerido que Shakespeare había acaparado dinero más que suficiente para su retiro en Stratford, y simplemente estaba harto de escribir para el teatro. Creo que no le hacemos justicia, siendo él tan majestuoso, al hacer una conjetura tan débil. Mi deseo es reflexionar sobre su hundimiento en el resto del silencio.

En casi todos nosotros el desapego se embastece y se vuelve indiferencia; no en Shakespeare. Necesitamos una palabra más precisa que *desapego* para la postura de Shakespeare en sus obras y sonetos, pero nunca estoy del todo seguro de cuál podría ser. *Indiferencia* es errónea. Shakespeare siente más cariño por Falstaff que la mayoría de estudiosos, y sin embargo le permite la rica singularidad de morir destrozado por un amor traicionado. *Distancia* se acerca más, puesto que Shakespeare es el elíptico más importante entre todos los grandes escritores.

No podemos saber si en los sonetos se distancia de su auténtico yo o solo de su representación, puesto que la voz quiere que lo tomemos como un poeta actor y no como una interioridad. Se niega a *oírse a sí mismo sin querer*; es una negación, ya sea presente o ausente, lo que le permite la audaz blasfemia del soneto 121, en el que se apropia de las palabras que Yahvé le dirigía a Moisés (Éxodo 3:14): «Yo soy el que soy».

Mejor será ser malo que malestimado,
cuando el no serlo gana de serlo condena,
perdido el justo gozo, sino al propio grado
de uno se mide, sino por mirada ajena.

Pues ¿a qué van los ojos de otros con veneno
a hacer guiño a los brincos de mis fantasías,

o a ser de mis miserias míseros espías,
que hagan malo a su antojo lo que estimo bueno?

No, yo soy lo que soy; y los que me reprochen,
contando están sus propias faltas en mis sobras;
puedo ir derecho, aunque ellos de través atrochen;
sus públicas ideas no han de hacer mis obras;

Si no es que todos extienden esta triste ley:
todo hombre es malo, y en su mal es el rey.

No entiendo por qué Stephen Booth —un admirable exégeta— considera que esta alusión al nombre que se da Yahvé hace que la voz del poeta «suene petulante, presuntuosa y estúpida». Si de algún modo Shakespeare no acepta un cierto grado de autorrepresentación en el soneto 121, ¿cómo puede ser coherente el poema? La alusión bien podría ser irónica, en el sentido de que Shakespeare comprende profundamente a un dios que se nombra a sí mismo: «Yo seré [donde y cuando] seré», o incluso «Cuando no esté aquí, entonces no estaré». Will está en el centro, no los «otros» cuyos antojos «hagan malo lo que estimo bueno».

¿Es el Shakespeare de los sonetos también el creador de Falstaff, Hamlet, Yago y Cleopatra? En su libro *Motives of Eloquence* (1976), Richard Lanham, el retórico renacentista de nuestra época, recalca el desapego del narrador en «Venus y Adonis»: «¿Qué pensamos de él? Posee una intensa capacidad poética, pero no va acompañada de ningún juicio. Shakespeare le ha prestado su pluma, pero no su mente». Es posible que el narrador de los sonetos no sea plenamente Shakespeare, pero comparte la mente del poeta dramaturgo. Lanham también observó que en los sonetos hay al menos tres «yos» diferentes. Algunos de estos «yos» son capaces de convertirse «una herida en poesía» (según la formulación de C. L. Barber), mientras que otros no dan la talla, o quizá no desean del todo ese «trastrocamiento de canción» (Hart Crane). Cuando Shakespeare se reprime en los sonetos, elige la lírica sobre la dramaturgia. Y sin embargo el poeta de *El sueño de una noche de verano*, del acto V en Belmont en *El mercader de Venecia*, de *Romeo y Julieta* y *Ricardo II* es el dramaturgo lírico por excelencia. Esta fusión se disgrega en los sonetos.

Uno de mis alumnos observó hace algunos años, en una discusión en clase, que muchos de los sonetos se basan en la narración por parte de Shakespeare de sus propios sufrimientos y humillaciones como si fueran los de otro. Sí y no, recuerdo haber contestado, pues nunca se presentan como si de hecho fueran dolorosos y humillantes. A no ser que Shakespeare profetizara el apotegma de Nietzsche: «Lo que no me destruye me hace más fuerte», se nos presenta una reticencia extraordinariamente basada en la exclusión del patetismo. Y sin embargo la retórica de los sonetos no es ovidio-marlowiana.

El ensayo más iluminador que he leído sobre este punto es el de Thomas M. Greene, «Pitiful Thrivers: Failed Husbandry in the Sonnets» (1985). Esta es la de conclusión de Greene:

Los sonetos pueden verse hasta el final como un intento de sobrellevar unas formas de costo y expensas progresivamente poderosas y dolorosas. El deseo burgués de equilibrar el presupuesto cósmico y el humano parece quedar frustrado por un defecto radical del universo, en emoción, en valor, y en lenguaje. Este defecto ya se ha representado al principio por el amigo onanista que «llama en pasto del mismo ser renuevas». En el soneto 73, el fuego metafórico está reducido a cenizas en un lecho de muerte, «tragado por aquello que nutrió su fiesta», lo que se convierte, en el terrible soneto 129, en «gloria dada a probar; probada, perdición», un verso que siempre es enmendado de manera innecesaria. La vulnerabilidad de los sonetos reside en su reflejo incesantemente resistente de este defecto, su terca dependencia de economías incapaces de corregir, en un uso del lenguaje tan rico, tan cargado de «diferencia», que acaba siendo erosivo. Se podría decir que la vulnerabilidad de los sonetos se parece al defecto innominado que aflige a la voz poética, solo que en su caso el defecto no es en última instancia desastroso. Los sonetos no están consumidos por la derrochadora administración que los ha producido. Su esfuerzo por resistir, compensar, registrar a pesar de no cumplir las expectativas, equilibra su pérdida con su *stock*. Nos dejan con el tremendo costo, y recompensa, de su esfuerzo volitivo. La vulnerabilidad es inseparable del esfuerzo que nos guía hasta ellos: las expensas del «poeta» y las expensas de Shakespeare.

La observación gnóstica de Emerson —«Existe una grieta en todo lo que Dios ha creado»— se parece a este «defecto radical del universo, en emoción, en valor, y en lenguaje». Pero ese es el cosmos de Hamlet, y Lear, y Macbeth. La fuerza más que abrumadora de las grandes tragedias se elude en los sonetos, exceptuando quizá la marcha fúnebre del 129, y la letanía de «Deseo es muerte» del 147, para mí el poema más terrorífico. Y de nuevo repito: ¿qué obligó (si esa es la palabra adecuada) a Shakespeare a reprimirse?

Solo la fuerza de la propia mente de Shakespeare podía defenderse de sí misma. Casi todos los lectores profundos están de acuerdo en que Shakespeare sobresalía en capacidad intelectual, sabiduría y capacidad lingüística, pero estas tres cualidades juntas se ven sobrepasadas por su don más singular: la creación de personalidades. «Personas» es la palabra que prefiero, aunque reanude tediosas discusiones. Ni siquiera Cervantes ni Tolstoi son tan pródigos a la hora de repoblar un heterocosmos.

De las dos relaciones intensamente eróticas de los sonetos, cada una de ellas podría al menos doblarse (Southampton y Pembroke, Mary Fitton y Emilia Bassano Lanier y Lucy Negro). Incluso el Poeta Rival podría triplicarse (Chapman, Jonson, Marlowe), lo que sería menos provocativo que la alta probabilidad de que tanto el Joven y Hermoso Noble como la Dama Oscura sean compuestos. Muchos de nosotros, si no casi todos, comprendemos en retrospectiva que los afectos de toda una vida tienden a disponerse en pautas recurrentes. La función vuelve a imaginar singularidades eróticas, por intensas y prolongadas que fueran, y hace que parezcan tan solo ficciones de duración, inquietantemente parecidas a poemas y narraciones literarias.

El énfasis de Greene en las fluctuaciones de valor se ve sustentado cruelmente por el lenguaje del comercio y la economía que aparece en los sonetos. ¿Se trata de un lenguaje sistemáticamente irónico? No lo creo, aunque un ironista tan sobresaliente como Shakespeare siempre nos supera. El soneto 87: —«¡Adiós! Eres muy caro para poseerte»—, sobre el que he intentado fundar una poética de la influencia, acumula una serie extraordinaria de dicción comercial tremendamente paradójica en su poder referencial: «caro», «poseerte», «cartera de valores», «letras», «vencidas», «riqueza», «méritos», «don», «cuenta», «descubierta», «precio», «dispendio», «balance». Estas palabras se acumulan en los primeros once versos del poema: ¿es este el fin temido de una relación erótica o financiera? Hay una tradición que afirma que Shakespeare

compró su parte en la compañía de actores de lord Chamberlain por mil libras que pidió prestadas a su patrono, el conde de Southampton.

El creador de Hamlet comercia con la mercancía que Emerson denominaría «el gran yo creativo». El dramaturgo de Falstaff y Hamlet, Yago y Cleopatra, trasciende cualquier pragmática de la seguridad en sí mismo. Y sin embargo el poeta de los sonetos se embarca en una aventura tan proustiana en busca de pruebas nimias y contundentes de que ha habido traición y devaluación que podría evocarnos los cómicos pesares de Swann y Marcel, excepto que Shakespeare pasa por todo esto por un hombre y una mujer que sorprendentemente eran su tipo y evidentemente le convenían.

La visión erótica de Shakespeare en la esfera cómica concluye en *Medida por medida*, mientras que en la tragedia culminó en *Timón de Atenas*. Las últimas tragicomedias (que *no* son romances) se inflaman en la locura celosa de Leontes y en la actitud de Próspero, que está más allá del desapego. En los sonetos, Shakespeare no revela nada de su propia personalidad al tiempo que nos habla de los campos de minas sexuales del Joven y Hermoso Noble y la Dama Oscura. Como lectores podemos murmurar que se merecen mutuamente, un juicio al que es ajeno Shakespeare. Y sin embargo la sorprendente misoginia que le provoca su Dama Oscura (una actitud que no aparece en las obras) él no la justifica, y sus interminables celebraciones del Joven y Hermoso Noble no aportan ni una sola cualidad buena en ese aristócrata letal y malcriado. Southampton/Pembroke es meramente hermoso, mientras que Mary/Emilia/Lucy es un horno, profético de la Cama Eléctrica de lady Emma Hamilton, que se convirtió en la Tierra Prometida del almirante Horacio Nelson a bordo del *Victoria*.

Incluso en los sonetos se nos permite tener nuestras propias perspectivas, pero siempre a riesgo de exponernos mientras el poeta permanece apartado. Nadie excepto el narrador de los sonetos es capaz de sentir ningún afecto por el Joven y Hermoso Noble, pero no conozco a casi ningún lector masculino que no comparta mi lujuria por la Dama Oscura. No hay ningún otro poema en la lengua inglesa de pasión tan formidable como el soneto 147:

Mi amor es como fiebre que en el ansia hierva
de lo que alonga más la enfermedad y atiza,
consumiendo lo que del mal aún preserva
en complacer la incierta gana y enfermiza.

Mi razón, médico de amor, todo enojado
de ver que no se observa lo que dictamina,
me abandonó, y lo veo ya desesperado:
muerte es deseo que rechaza medicina.

Desahuciado estoy; sin cura mi razón,
loca furiosa ahora, más y más enérgica;
mis ideas y frases como un loco son,
sin tino y fuera de verdad que en vano grita;

pues te he jurado hermosa y te vi clara y pura,
tú, más negra que infierno y más que noche oscura.

Enamorarse de una enfermedad del yo, casi una enfermedad mortal, es un más allá del principio del placer. No recuerdo ninguna mención de los rasgos del joven amado, pero soy perfectamente consciente de que los ojos de la amada son de un negro cuervo, sin duda como los ojos azabache de la cara de Rosalina en *Trabajos de amor perdido*. Fuera cual fuera la relación de Shakespeare con Southampton o con Pembroke (o con los dos), fue la templanza misma en comparación con el horno de la Dama (o Damas) Oscura. «Muerte es deseo»: un final tan esplendoroso no alcanza la perfección ni en la obra ni en la vida. Durante apenas un momento, el poeta narrador se une a las filas de Yago y Edmond.

¿Acaso los «tristes logreros» del soneto 125 existen en el mismo cosmos que comienza dos sonetos más tarde? El lenguaje de expensas, bonos y usura prevalece, y sin embargo el intercambio es más claramente erótico, no comercial. De la Dama Oscura, Greene aventura que «quizá es el único logrero de la obra que no da lástima».

Nadie defendería las «lealtades» de los sonetos, pero puesto que no pueden hacer tratos por los siglos de los siglos, ¿hay algo que justifique que se califique a estos tratos de «baratos»? No se hace ninguna promesa válida, no se entregan garantías en este triángulo. Nadie emerge en una postura que no sea la horizontal. Exceptuando las Rimas Pétreas de Dante, ningún otro poema de amor es tan definitivamente adusto.

Shakespeare no compone los sonetos *como* Shakespeare, el creador de Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Feste. En los sonetos el ingenio se ve demasiado asediado por una estricta represión del etos y el patos; el

logos reina casi sin rival. Este «casi» refleja la sensible lectura de Rosalie Colie en su *Shakespeare's Living Art* (1974), que recalca que el estilo es el que hace el trabajo del etos en los sonetos, que no son ni comedia ni tragedia. Son el romance de sus comienzos, interiorizado para la voz poética y narradora, quizá incluso para el poeta. ¿Cuentan una historia? Todo lo que ocurre ha ocurrido antes y volverá a suceder. La Falstaffiada/Enricada cuenta una historia que, en un sentido profundo, ha terminado cuando nos encontramos por primera vez con Falstaff y Hal. Nadie trianguló su sombrío relato: Enrique IV y Hotspur no son la Dama Oscura ni el Poeta Rival. ¿Tuvo Shakespeare una sensación de pesadilla recurrente cuando (si) experimentó con Pembroke lo que había sufrido con Southampton? Qué bien que no podamos saberlo y nunca lo sabremos.

En los sonetos no aparece ningún Falstaff; el Falstaff-en-Shakespeare está en ellos en un dilema o en un aprieto, no con su ingenio y su clamor vitalista. Empson tuvo que encontrar a Falstaff en Shakespeare el autor de sonetos porque su Falstaff (al igual que el gran crítico puerta) era bisexual. Hal/Enrique V también tiene esta doble orientación; Falstaff nunca es un hombre doble, ni en su Eros ni en su rechazo del tiempo, la muerte y el Estado. No es que Falstaff (al igual que Hamlet e incluso Cleopatra) sea demasiado bueno para las obras en que aparece, sino que estas no son lo bastante buenas para él. Nada, ni siquiera Shakespeare, supera la doble obra de *Enrique IV*, pero incluso esa riqueza homérica y aristofánica no puede contener a sir John, quien como la vida misma rompe toda vasija que pretende contener su fuerza.

¿Rompe Shakespeare el poeta las vasijas en los sonetos? Comiencen por el principio y sigan hasta el final. A partir del 19 en adelante («Tiempo voraz, embótale al león la garra»), te detendrás muchas veces: 20, 29, 30, 40, 53, 55, 66, 73, 86, 87, 94, 197, 110, 116, 121, 125, 129, 130, 135, 138, 144, 146 y 147, entre ellos. Son dos docenas de poemas que he elegido personalmente; los demás pueden elegir otros. Cualesquiera que elijas rozan los mismísimos límites del arte.

Shakespeare —conocerle es haber adquirido conocimiento— probablemente no habría discrepado del ensayo de Francis Bacon, «Del amor», que debió de haber leído: *Es imposible amar y ser prudente*. En Samuel Johnson eso se convirtió en: *El amor es la prudencia del necio y la necedad del prudente*, lo cual me parece un lema adecuado para los sonetos de Shakespeare.

HAMLET Y EL ARTE DEL CONOCIMIENTO

«Señor, el tiempo lleva un morral a la espalda,
en el que echa limosnas al olvido.»

Ulises a Aquiles, *Troilo y Crésida*

El lugar que ocupa la tragedia *Hamlet* en el canon de Shakespeare es sugerentemente paralelo al del Evangelio de Marcos en la Biblia inglesa. Sorprendentemente, el Jesús de Marcos encuentra el camino de vuelta a la parte del texto yahvista o J del Génesis, Éxodo y Números. Él representa solo a Yahvé, y no al Dios del Escritor Sacerdotal o al Deuteronomista. Su Yahvé es personal, apasionado y muy alejado de un dios teológico. Sin duda se me hace extraño decir esto, pero hay algo del Jesús de Marcos, brusco y sorprendente, que pervive en el aura del príncipe Hamlet.

A menudo se da la controversia de si *Hamlet* es una obra más protestante o católica. Yo diría que ninguna de las dos cosas, pero el protestantismo estaría más cerca, aunque solo fuera porque Hamlet se relaciona con la divinidad sin mediación alguna. No es una figura faustiana, y no exclamaría con el condenado estudioso de Marlowe: «¡Mirad, mirad dónde mana la sangre de Cristo en el firmamento!». Su conciencia es cada vez más interior, se aleja de las creencias y se adentra en el laberinto de los interrogantes, donde había estado anteriormente el Montaigne de la edición de John Florio.

Montaigne se preguntó: «¿Qué sé?». Hamlet, como corresponde al hijo de un rey, no podía expresar la pregunta de ese modo, y lo que hace es desafiar a su público: «¿Qué sabes?», consciente de que

sabemos menos que él, lo que le da más elocuencia a ese momento final en que se dirige directamente nosotros:

Vosotros, que asistís pálidos y mudos por el temor a este suceso terrible... Si yo tuviera tiempo... La muerte es un ministro inexorable que no dilata la ejecución... Yo pudiera deciros..., pero no es posible.

(V, ii, 334-338)

¿Estamos mudos en escena o entre el público? De los personajes que hablan en la obra, Horacio, el matón aporreacabezas de Fortimbrás y el petimetre Osric permanecen con vida. Solo Horacio nos representa, pero Hamlet también está dispuesto a dejar que nos representemos a nosotros mismos. ¿Con qué fin? ¿Qué podría habernos dicho?

Una vez pensé que habría sido algo personal, el descubrimiento de lo que él mismo había representado. Ahora no lo tengo tan claro. Cuanto más leo, enseño y medito sobre *Hamlet*, más extraña me resulta la obra. Recorro a mi propia variación de lo que Kenneth Burke me enseñó: ¿qué intentaba hacer Shakespeare por sí mismo, como persona y como poeta dramaturgo, al escribir *Hamlet*?

James Joyce respondió a esa pregunta personal invocando las muertes del padre de Shakespeare y el hijo Hamnet. Anthony Burgess, discípulo de Joyce, me cautivó en una de nuestras veladas empapadas de nuestro Fundador con una intuición joyceana: Anne Hathaway se había superado a sí misma cometiendo adulterio con los dos hermanos de Shakespeare. Como en esto soy menos barroco, prefiero preguntar: ¿Qué pretendía hacer Shakespeare por sí mismo como dramaturgo con ese espléndido logro, que sigue siendo la obra más experimental que se ha escrito nunca?

Falstaff ya había conquistado Londres: Hamlet confirmó la conquista. Ambos llevaron a Shakespeare a la gloria, pero su incesante agón con toda la literatura le llevó hasta la sublimidad gnóstica de *El rey Lear* y *Macbeth*. La Creación y la Caída se convirtieron en un mismo suceso en el último Shakespeare. ¿Son también una catástrofe simultánea en *Hamlet*?

Sea cual sea el Demiurgo que creó al príncipe Hamlet, parece haber sido lo que Melville denominó una «mano anárquica» desgarrando la «integridad humana». Se entiende por qué las actrices se atreven a interpretar a Hamlet: en cierto modo él es el andrógino

hermético anterior a la Creación-Caída. Puede ser atinado o no definir ciertas características de la conciencia como masculinas o femeninas. Lo que sí es acertado es comprender que Hamlet contiene prácticamente a todos los hombres y mujeres.

Si observamos esta afirmación a cierta distancia puede parecernos insana. Supongamos que Peter Alexander, y Harold Bloom siguiendo su estela, acertaran al atribuir la desaparición del *Ur-Hamlet* de 1588 más o menos al propio Shakespeare y no al compinche de Marlowe, Thomas Kyd. En 1604, un escritor observó que la tragedia «debería complacer a todos, al igual que el príncipe Hamlet», una frase que sigue la opinión de Gabriel Harvey en el 1600 de que «los mas sabios» quedan complacidos con la tragedia de Hamlet. No preguntaré, cuatro siglos más tarde, quiénes de entre nosotros son los mas sabios. G. K. Chesterton, en 1901, comulga con la idea de Falstaff y Hamlet: «Falstaff no era ni valiente, ni honesto, ni casto, ni temperado, ni limpio, pero poseía la octava virtud cardinal para la cual nadie ha encontrado nombre todavía. Hamlet no estaba hecho para este mundo; pero Shakespeare no se atreve a decir si era demasiado bueno o demasiado malo para él» («The True Hamlet»). Seguramente Falstaff era al mismo tiempo demasiado bueno y demasiado malo para nuestro mundo, que de manera ostensible sigue siendo Elsinore.

El castillo fortaleza real que hay en Elsinore no podría ser más grande. Me llevaron a verlo en 2005, cuando estuve en Dinamarca para recibir el Premio del Bicentenario de Hans Christian Andersen. La experiencia visual me dejó perplejo y cambió mi opinión sobre algunos aspectos de la obra. Ignoramos dónde y cómo vivió Shakespeare durante la segunda mitad de la década de 1580. ¿Es posible que saliera al extranjero con una compañía de actores ingleses, y que quizá incluso interpretaran el *Ur-Hamlet*? Esto es simplemente especulación por mi parte, y sin embargo el tamaño y la escarpada brutalidad de la fortaleza de Elsinore me provocaron la intuición de que Shakespeare había estado allí. La gran sala en la que se significa el duelo es gigantesca, y la posición de dominio de la fortaleza sobre el agua proporciona una viva idea de lo poderosa que era la monarquía danesa todavía en época de Shakespeare. Por encima de todo, el tamaño de Elsinore, la sublime irregularidad del contexto dentro y fuera del castillo, perdura en la memoria como escenario de la malograda vida y temprana muerte de Hamlet.

Sigue siendo imposible afirmar hasta qué punto es temprana esa muerte. Shakespeare, elíptico y enloquecidamente azaroso en esta tragedia sin ley, nos presenta a un Hamlet universitario al principio, probablemente de veinte años o menos, y en cambio tiene treinta y uno en la escena del cementerio. El tiempo que transcurre en la obra solo puede ser de una semana, dos a lo sumo, cosa que no importa en comparación con elipsis aún mayores. ¿Cuándo había comenzado la relación sexual entre Gertrudis y Claudio? ¿Existía alguna complicidad, por pasiva que fuera, por parte de Gertrudis en el fratricidio? ¿Hasta qué punto está enamorado Hamlet —si es que lo está— de Ofelia? Y más importante que todo esto: ¿Cómo es que el príncipe Hamlet está tan familiarizado no solo con la propia compañía de actores de Shakespeare, sino con los chismorreos teatrales de Londres? Es una inferencia legítima pensar que el príncipe pasó más tiempo en el Globe que estudiando en la universidad luterana de Wittenberg.

En la obra, Hamlet es bastante más que un chapucero aficionado al teatro. Sus consejos a los actores —claramente dirigidos al bufón Will Kemp, en concreto, que debía de haber interpretado al Sepulturero— parecen de manera incontrovertible la expresión del propio Shakespeare más que en ninguna otra de las treinta y ocho obras teatrales que podemos atribuir sin temor a equivocarnos al poeta dramaturgo fundamental de nuestro planeta.

Cuando la Biblia cristiana se trata como una sola obra, por ejemplo en la versión del rey Jacobo, me siento desdichado. Es un descontento que obedece a copiosas razones, muy distintas de la cautividad de la Biblia judía, que se ve arrastrada por el triunfalismo cristiano. Sin embargo, ya he expuesto mi opinión sobre este punto por escrito, para algunos demasiadas veces. William Shakespeare de Stratford escribió casi todo lo que se le atribuyó; podemos olvidarnos de los partidarios de Marlowe, Oxford, Bacon o Middleton. De acuerdo que los textos son multiformes y a menudo poco fiables, con lo que no podemos saber del todo qué hay o qué no hay en *Hamlet* o *El rey Lear*. Y no apelaré a nuestra experiencia de asistir a representaciones de Shakespeare, pues no pocas veces me salgo antes del primer entreacto, lo que refleja que a mis ochenta años no tengo por qué soportar a más directores con pretensiones, a los que habría que fusilar al alba.

Soy un lector común y corriente que vuelve a leer a Shakespeare de principio a fin, cada año, dentro y fuera de clase. Shakespeare no pretendía que las obras que escribió durante un cuarto de siglo se consideraran un esfuerzo unitario, pero sus amigos reunieron casi todas las obras en 1623, siete años después de su muerte, en lo que ahora denominamos el Primer Folio. Ben Jonson aconsejó a los actores editores, sin duda reflejando su propia audacia al haber publicado sus *Obras* en folio en 1616 (en las que, sin embargo, no figuraban sus textos teatrales). Sin embargo, Jonson no solo alentó a los amigos de Shakespeare; escribió un gran poema como prefacio del Primer Folio dedicado a la memoria y a las obras de Shakespeare, muchas de las cuales fueron leídas por primera vez. El poema, ochenta versos en soberbios pareados, trata implícitamente las obras teatrales como la obra de toda una vida, es decir, como una unidad. Jonson nos insta a «Mirar cómo la cara del padre / vive en su proge-
nie», lo que convierte las obras individuales en los hijos e hijas de Shakespeare. Me gustaría pensar que *Tito Andrónico* y *Las alegres comadres de Windsor* no se parecen mucho a su padre, aunque tengan sus admiradores. *Tito Andrónico* me parece una parodia de Marlowe, Thomas Kyd y George Peele, mientras que *Las alegres comadres* parodia la grandeza de Falstaff en las obras del ciclo de Enrique IV.

El precursor inmediato de Shakespeare fue Marlowe, solo unos meses mayor, pero beneficiario de un comienzo meteórico cuando aún era universitario. Marlowe fue asesinado en 1593, cuando él y Shakespeare contaban veintinueve años. Si Shakespeare hubiera muerto con Marlowe, nos habría dejado las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*, pero no mucho más, si los estudiosos han sido exactos con las fechas. Aunque *Ricardo III* sigue siendo popular, no está a la altura de las dos partes de *Tamburlaine*, *El judío de Malta* y *Fausto*. De haber vivido Marlowe, habría seguido desarrollándose, pero es improbable que hubiera cambiado. Ningún otro escritor se ha transformado como hizo Shakespeare entre 1594 y 1613. En apenas dos décadas publicó al menos veintisiete obras teatrales inmortales, acompañadas de unos poemas que se cuentan entre los mejores de nuestra lengua.

Como ocurre con los indiscutibles villanos Macbeth, Yago y Edmond, todo lo que rodea a Hamlet es conjetura: su imaginación es proléptica, su estilo es la profecía. Macbeth es sobrenatural; posee clarividencia y tiene alucinaciones. Yago prefigura el Satán de Mil-

ton, en el que Angus Fletcher descubre la obra maestra del aislamiento y la negatividad trágica. Lo que preocupa a Satán es su ascendencia mixta: Hamlet, Macbeth, Yago. Poco hay en él de la vigorosa mezcla de don Juan y el maquiavelismo inglés, aunque alberga pensamientos lascivos hacia Adán y Eva. Su desesperación cosmológica es la de Hamlet; sus angustias temporales son las de Macbeth; su idea del mérito ignorado es de Yago. En *Colors of the Mind*, Fletcher ilumina generosamente la iconografía del pensamiento caído en Satán, condenado a los rigores de la autojustificación infinita, el dilema del solipsista. Cuando yo era más joven, sentía pasión por Satán; ahora soy más cauto, puesto que el solipsismo no puede morir de muerte natural. Con sombría elocuencia, Fletcher distingue a Satán de su precursor principal, Hamlet: «Milton ha creado la imagen más inmensa y heroica del héroe como pensador que sufre, o, si lo queremos personificar, del pensamiento como sufrimiento. Pues contrariamente a Hamlet, que muere en un salvaje melodrama de duelos, el derrotado antagonista de Jesús solo puede contemplar cómo su oponente se va en paz a casa de su Madre».

¿No había Fletcher amañado la baraja? ¿O lo había hecho Milton por él? Pero pocos creen que el héroe de la conciencia occidental sufra la muerte que merece en el duelo envenenado con Claudio. A Hamlet, un redentor tan enigmático como el Jesús de Marcos, no se le ofrece nada mejor que liquidar a Claudio, ni siquiera un contrincante poderoso, sino un Maquiavelo frenético al que nadie daría su aprobación. Milton, mucho más influido por Shakespeare de lo que se daba cuenta, llevó a cabo su propio sacrificio al escribir la crónica de Satán. ¿Dónde está Lucifer, el Satán no caído? Cuando vemos por primera vez a Hamlet, ya está destrozado. El Fantasma no puede hacer por él más de lo que el príncipe ha hecho por sí mismo. Es el hombre equivocado en el lugar equivocado en la época equivocada, y él lo sabe. Satán comienza en el lugar adecuado, pero ¿por qué Milton no lo representa? Me temo que es el homenaje de Milton a Hamlet, Macbeth, Yago y el ineludible antecesor, Shakespeare.

Intentemos imaginar los dos primeros libros de *El paraíso perdido* con un Lucifer gloriosamente no caído; abandonaríamos nada más oír sus alas. Nuestro Adversario parece causar ya bastantes problemas sin esa sublimidad añadida. Ofelia elogia a un Hamlet que nunca vemos; Satán estudia las nostalgias, pero ya está tullido por las angustias temporales. No encuentro el Satán propenso a las patale-

tas de C. S. Lewis. Algo ha ido mal con el héroe villano, pero nadie es capaz aún de explicarnos el qué.

Milton, impertérrito, podría habernos ofrecido un Lucifer no caído si lo hubiera querido así; hay restos de ello. Shakespeare, incluso en el cementerio, nos muestra atisbos de un Hamlet angelical, pero nunca nos permite ver al príncipe en todo su esplendor. Y sin embargo, Satán y Hamlet meditan cómo enfrentarse a la desolación de la realidad. La vida del hombre es pensamiento, y todos nosotros somos ángeles caídos: Satán, Hamlet, Shakespeare, el lector.

La sabiduría es hebrea y griega al mismo tiempo, pero en sus orígenes la crítica literaria fue totalmente griega, e ideológicamente tendenciosa cuando Platón la corrompió. Shakespeare juega con la trascendencia casi siempre para tener un efecto cómico, pero no le atraen las Formas trascendentales de Platón, de escaso interés para una conciencia que ama el cambio. Para Shakespeare la metamorfosis es otra manera de pensar en su teatro de la mente, en el que Hamlet permanece como monarca del ingenio. Sean cuales sean sus enfermedades (y todas ellas parecen tener que ver con la locura), Hamlet supera a cualquier competidor (Edipo incluido) en *reconocimiento*, quizá el acto central del pensamiento en la literatura de la imaginación. Fletcher cita el juego de palabras de Heidegger sobre el vínculo etimológico entre *thinking* (pensar) y *thanking* (dar las gracias), con lo que la memoria está hecha de conocimiento y de agradecimiento, al igual que en los Salmos. El reconocimiento, en este contexto, no tiene por qué ser una resolución, sino que generalmente es solo parcial, puesto que el reconocimiento pleno acaba con el pensamiento en la literatura.

En un estudio reciente, *Time, Space, and Motion in the Age of Shakespeare* (2007), Fletcher identifica nuestra idea del tiempo que nos queda con la amplia visión de la «naturaleza» de Shakespeare. La idea en sí misma es una ampliación shakespeareana del «reconocimiento» de Aristóteles, definido por el filósofo como «un cambio de la ignorancia al saber», un saber que es difícil de aceptar. Hay tres figuras que rechazan la tragedia, Falstaff y don Quijote en particular. Ambas son demasiado inteligentes como para no saber que lo que rechazan es la catástrofe del reconocimiento. En Shakespeare abundan los personajes que rechazan el reconocimiento: Bottom, Shylock, Malvolio se cuentan entre ellos. Falstaff, un pensador incesante y lo bastante poderoso como para haber desafiado incluso a

Hamlet, Rosalinda y Cleopatra, se muestra cauteloso incluso con el reconocimiento parcial. Fletcher nos muestra cómo de este rechazo florece el soliloquio, donde nadie se puede comparar con el gigantesco arte de Shakespeare. Los soliloquios de Hamlet, que ahora esquivan muchos actores y directores, son las obras maestras de Shakespeare el pensador.

Exportable a todo el mundo exceptuando Francia —a pesar de Stendhal, Victor Hugo y Balzac—, el soliloquio shakesperiano expira en el escenario francés. Voltaire consideraba a Shakespeare «un bárbaro», y el teatro francés, hasta Alfred Jarry y los autores del teatro del absurdo, evitó el monólogo dramático. Es la praxis heroica de Racine la que siempre proporciona un interlocutor o al menos un oyente en el escenario. No conozco ningún estudio de los soliloquios de Shakespeare que sea digno de ellos, pero son un arte elevado dentro de su arte, y constituyen un camino real a su manera de ensanchar nuestra propia personalidad. *Oímos* a Falstaff, Hamlet, Yago, pero ellos *se oyen sin querer* a sí mismos, y ese proceso les hace cambiar. La voluntad, como deseo más profundo, se ve sorprendida cuando esos personajes se oyen a sí mismos, y Shakespeare, que siempre estaba jugando con su nombre de pila, podríamos decir que desarrolla el escuchar sin querer la propia voluntad* al tiempo que gradualmente abandona el oírse sin querer a sí mismo.

Reviso aquí mi idea anterior de que la reinención de lo humano de Shakespeare se centra en el cambio al oírse a uno mismo sin querer. Exceptuando un crítico adverso pero inteligente, que comentó que lo que siempre se oía era al propio Shakespeare, mi cavilación se topó o con el silencio o con escasas entendederas (Shakespeare *no* inventó la bombilla; lo hizo Edison). Mi deuda intelectual en este campo era con John Stuart Mill, que escribió que la poesía no se oye, sino que se oye sin querer. Pero ¿mediante qué agente psíquico o componente de la gloria?

El secreto de Shakespeare, su guía a través del laberinto de la influencia ejercida sobre sí mismo por su propia mente y sus obras, fue un descubrimiento que yo debería haber denominado el yo mismo o la voluntad oyéndose a sí misma sin querer. En Shakespeare, lo que cose la identidad no es la psique ni el alma, sino el daimón, el

* El juego de palabras es entre Will, el nombre de pila de Shakespeare, y *will*, que significa «voluntad». [N. del T.]

pecuna, la chispa de la voluntad, lo que Nietzsche y Yeats denominaron el yo antitético en oposición al yo primordial. No creo que Shakespeare fuera un hermético (Frances Yates), ni a veces un gnóstico ofítico (A. D. Nuttall), pero el más grande de todos los poetas poseía su propio método de conocimiento, que nunca podremos descifrar del todo como no sea mediante infinitas y profundas relecturas. Si te sabes *Hamlet* de memoria, el príncipe deja de parecer simplemente inteligente o tan loco como el resto de nosotros. G. Wilson Knight afirmó que Hamlet era «el embajador de la muerte» de ese país sin descubrir. D. H. Lawrence reaccionaba a los soliloquios de Hamlet casi igual que a los poemas de Whitman. Hamlet/Shakespeare y Walt/Whitman eran al mismo tiempo «conocedores obscenos» (una expresión de Lawrence) y también inteligencias que abrieron el nuevo camino.

EL HAMLET DE MILTON

William Empson proclamó que *El paraíso perdido* era «horrible y maravilloso», parecido a una escultura azteca o de Benin o a las novelas de Kafka, y también afirmó que su dios era maravilloso porque era horrible. Me aparto aquí de la versión que ofrece Empson en *Milton's God* (1961). Mientras leo la épica dramática, veo al menos dos dioses, uno es un tirano irascible y celestial, y el otro un Espíritu que prefiere el corazón puro y honesto de John Milton a todos los templos de adoración.

¿Qué Espíritu es ese? En su edición, Alistair Fowler, que ve en el Dios de Milton una figura paterna universal, identifica ese Espíritu con el Espíritu Santo paulino, algo que no habría complacido a John Milton, que era una secta de un solo miembro (lo cual también puede decirse de Blake, Shelley, Emerson, Whitman, Dickinson y otros descendientes de la Luz Interior miltoniana). Yo preferiría denominar Espíritu a las campanas que derribaron la torre solitaria de Milton y se balancean en un lugar que él ignora. Al interiorizar la musa como su propia imagen de la voz, Milton adora su propia inspiración. ¿Cómo iba a ser de otro modo? Los lectores obsesionados con Shakespeare, el único público de Milton en su época y ahora, son aquellos capaces de entrar en el teatro de la mente del Globe. Shakespeare tuvo sus oyentes, lo que le granjeó la envidia de Milton y Joyce.

En la vejez, el tiempo se vuelve imperioso, y por ello me muestro intolerante con la ignorancia erudita. Rechazo como irrelevante a cualquiera que intente demostrar que Shakespeare escribió como fervoroso cristiano, ya sea protestante o recusante católico. Pero

¿Milton era cristiano? Milton creía abiertamente en Milton, y también creía en Shakespeare, bastante más que en la Biblia inglesa. La Biblia y Homero, Virgilio y Dante, Tasso y Spenser son fecundos recursos para Milton. Shakespeare es diferente: él aparece sin ser invitado.

Shelley dijo en una ocasión que el Diablo se lo debe todo a Milton, pero el Satán de Milton le debía el soliloquio a Hamlet. En cierto sentido, todo lo que dicen Hamlet y Satán es soliloquio: sus mutuos espíritus se marchitan gloriosamente en el aire de la soledad. Cada uno (cuando dice algo realmente importante) se dirige solo a sí mismo, pues ¿quién más parece real? No creemos en el amor de Hamlet por nadie (exceptuando por Yorick, en la infancia del príncipe), ni en el de Satán, solo que este al menos querría amarse a sí mismo, mientras que Hamlet ni siquiera desea eso.

Macbeth le dio a Satán su angustia proléptica, Yago su sensación de mérito ignorado, y Edmond el deseo de erigirse en defensor de los bastardos. Sin embargo, Hamlet le dio Satán a Satán: la casa prisión del yo. *Sansón agonista*, una asombrosa exhibición del genio retórico de Milton, se aparta de la influencia de Shakespeare a expensas de expulsar la interioridad. Solo unos pocos ecos shakespearianos se cuelan en *Sansón agonista*, y desentonan. Cuando Manoa califica de «triste cambio» lo ocurrido a Sansón, la expresión solo sirve para indicar el abismo existente entre Antonio, el héroe hercúleo, y el campeón hebreo. Nada ilustra tan claramente la personalidad shakespeariana de Satán como esta lunática especulación: ¿cómo lo encajas en *Sansón agonista*?

Dejando aparte el hecho de que T. S. Eliot lo rechazara calificándolo de otro lord Byron con ricitos, el Satán de Milton es indudablemente uno de los héroes villanos sublimes, que no desentona en la compañía visionaria de sus precursores shakespearianos, Hamlet y Yago, Edmond y Macbeth, y descendientes como el capitán Ahab, el Shrike de *Miss Lonelyhearts*, y el juez Holden de *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy. En mis conversaciones telefónicas trasatlánticas con el difunto A. D. Nuttall, un amigo al que nunca traté en persona, le gustaba recordarme que Milton excluyó terminantemente de *El paraíso perdido* cualquier mención a Prometeo. Y sin embargo el Prometeo de Blake, Orc, y el Prometeo Rebelde de Shelley, me acompañan siempre que medito sobre la mayor creación de Milton, el Satán shelleyano del Alto Romanticismo de *El paraíso perdido*. Ni

Wron ni Blake, sino Shelley: Satán tampoco para hasta que lo detienen, y nunca lo detienen. Como idolatro tanto al sagrado Milton como al sobrenatural Shakespeare, rechazo el palpable mal gusto de un Satán abucheando a orillas del Mar Muerto. Ese Satán no existe, y Milton lo sabía.

¿Qué es lo que más amamos de Satán, nuestro pérfido pariente? A veces le imagino en el escenario yidis de mi juventud, interpretado por Maurice Schwartz, tal como le vi interpretar a Shylock y a Lear. Un Satán yidis habría conseguido la fanfarronería necesaria que Schwartz había heredado de Jacob Adler y Boris Tomachevski, antes de que por desgracia yo hubiera nacido. Pero esa habría sido una fanfarronería acompañada de patetismo, parecida a la de Schwartz en su papel de Shylock, bajando el escalpelo con un estremecimiento mientras se acercaba Antonio, el tembloroso gentil, y exclamaba con un temblor que sacudía el Second Avenue Theater:

Ik bin doch a Yid!». Tampoco es que me imagine a tío Satán murmurando: «Bueno, después de todo soy judío», sino que más bien rechaza el papel de persona vulgar que le postulan T. S. Eliot y C. S. Lewis. Satán no asistió a Harvard ni a Yale, ni a Oxford ni a Cambridge. Sin duda estudiaba asiduamente el Talmud hasta que unos furiosos rabinos lo expulsaron, y se vio obligado a reconocer otro *Acher*, el extraño que rechazaron en Elisha ben Abuya, con el que me he identificado durante más de sesenta años.

El libro de Neil Forsyth, *The Satanic Epic* (2003) es mi preferido entre los estudios recientes de *El paraíso perdido*. Forsyth insinúa que el Dios de Milton podría no ser más que un héroe villano, al igual que Satán, pero se niega a ver el rechazo de Milton a representar a Lucifer (el Satán no caído) como un defecto o una caída de la plenitud shakespeariana. El tema que voy a abordar aquí es cómo Milton se aparta del pleroma de Shakespeare.

Imaginemos la tragedia sin acabar de Milton *Adán sin paraíso* como si la hubiera escrito Shakespeare. Sus personajes principales habrían sido Lucifer, Adán, Eva y Dios: tres héroes villanos y una heroína ingeniosa. Cristo, un desastre aún peor que Dios en *El paraíso perdido*, no habría aparecido. Lucifer quizá se hubiera parecido al príncipe Hamlet, mientras que Adán podría combinar aspectos de la debilidad de Otelo y del Edgar lento en aprender de *El rey Lear*. Naturalmente, Dios sería Lear, y Eva una síntesis de Rosalinda y otros espléndidos personajes de Shakespeare.

La mayor originalidad de Shakespeare fue siempre imaginar el cambio; le habría encantado representar a Lucifer escuchándose sin querer a sí mismo y luego soportando el cambio ante la música de la sorpresa perpetua. El dramaturgo, ovidiano en lo más profundo de sí, amaba el cambio; el Milton casi platónico utilizó a Circe, la maestra de las transformaciones bestiales, como símbolo de toda metamorfosis. Con el mismo deseo por Eva que el que sentían Adán y Satán, el poeta épico la emparenta sin embargo con la homérica Circe. Shakespeare hace que admiremos a Rosalinda como una diosa de las transformaciones eróticas, una casamentera casi universal. Y aunque le advierte a Orlando que, como mujer, ella es también cambiante, su amor permanece constante, al igual que el de Eva por Adán.

Lucifer es el Satán no caído, que Milton no acaba de mostrarnos. El origen de Lucifer (el portador de luz, en el latín de san Jerónimo) se halla en la antigua Estrella de la Mañana: Astarté, Faetón, Helel (este aparece en Isaías 14, *Helel ben Shahar*, Lucero, hijo de la Aurora), aplicado al derrotado rey de Babilonia. Asimilado a la caída del Querubín Protector, el príncipe de Tiro en Ezequiel, la Estrella de la Mañana se convirtió en la visión del Satán anterior a la caída. Pero ¿dónde lo encontramos en Milton?

Al final del libro 3, el heroico Satán, que viaja al Nuevo Mundo del Edén (la palabra hebrea que significa «deleite»), se detiene en lo alto del monte Nifates, en la frontera entre Siria y Armenia. Al comenzar el libro 4, pronuncia un extraordinario soliloquio (versos 32-113) que fue escrito años antes de *El paraíso perdido* y tenía que ser el comienzo de *Adán sin paraíso*. Aquí el personaje se dirigió en primer lugar al sol y luego a sí mismo. El modelo que sigue es el comienzo del *Prometeo encadenado* de Esquilo, pero oculta en estas sonoras tonalidades está la voz del príncipe de Dinamarca:

Tú, que de excelsa gloria coronado
pareces desde tu único dominio
el Dios de este Mundo recién creado;
y a cuya vista todas las estrellas
ocultan sus diminutas cabezas;
a ti te llamo, aunque con voz no amiga,
y evoco tu nombre para decirte,
cuánto odio, oh sol, tus rayos que me traen
recuerdos del estado desde donde

caí, yo que antaño me sentía
 tan glorioso encima de tu esfera,
 hasta que el orgullo y la ambición peor
 me arrojaron al abismo por hacer
 guerra en el Cielo contra el sin igual
 Rey del Cielo. ¿Y ello para qué?
 De mí este trato no se merecía,
 puesto que él fue quien así me creó
 en medio de tan preclara eminencia,
 con su bondad a nadie reprochaba
 y estar a su servicio no era duro.
 ¡Qué menos podía hacerse que ofrecerle
 alabanza, y un tributo tan fácil,
 así como las gracias más cumplidas!
 Sin embargo, todo su bien en mí
 se volvía en mal y forjaba malicia;
 encumbrado tan alto desdeñé
 la sumisión, y pensé que al ascender
 otro peldaño me convertiría
 en el más alto y me descargaría
 al instante de esta infinita deuda
 de inmensa gratitud, tan onerosa
 como es la de pagar y de seguir
 debiendo todavía; y olvidando
 lo que de él recibía, y no entendiendo
 que el alma agradecida a pesar de
 deber, no tiene sensación de deuda,
 y pagando continúa, al tiempo que
 se tiene por deudora y liberada;
 ¿en dónde estaba, entonces, pues, la carga?
 Oh, qué suerte la mía habría sido
 de haberme creado su destino
 poderoso un ángel inferior,
 así permaneciera feliz siempre;
 y nunca la esperanza ilimitada
 habría levantado mi ambición.
 Mas ¿por qué no? alguna otra potestad
 tan grande bien pudo haber sentido
 la misma aspiración, y aunque mezquino,

pudo haberme arrastrado a su partido;
pero otras potestades tan ilustres
no cedieron, y así permanecieron
inconmovibles de dentro y de fuera,
armados contra toda tentación.
¿No tenías acaso tú la misma
voluntad libre y la energía para
resistir? Tú las tenías. ¿A quién, pues,
tienes tú que acusar, o a qué, cuando
el libre amor del Cielo nos trató
a todos por igual? Maldito, entonces,
sea su amor, puesto que amor u odio,
resultan para mí dolor eterno.
Mas no; maldito tú, puesto que contra
su voluntad la tuya libremente
escogió que tanto ahora lamentas.
¡Miserable de mí! ¿Por qué camino
evitaré la cólera infinita
y la infinita desesperación?
Donde quiera que huya es el Infierno;
pues yo soy el Infierno; y en lo más
profundo del abismo otro se abre
más hondo que amenaza devorarme,
comparado con el cual el Infierno
que padezco parece incluso un Cielo.
Luego ¡oh, por fin, apiádate de mí!
¿No hay lugar para el arrepentimiento,
no queda ninguno para el perdón?
Ninguno, a no ser con sumisión;
y el desdén me prohíbe esta palabra,
y también el temor a la vergüenza
a la que me vería sometido
por los espíritus que abajo moran,
a los cuales seduje con promesas
y alardes de la sumisión distintos,
blasonando de que sojuzgaría
al Todopoderoso. ¡Ay de mí!
Pocos saben lo que me cuesta aquella
vana jactancia y bajo qué interiores

tormentos gimo; mientras levantado
me adoran en el trono del Infierno,
ostentando la diadema y el cetro,
tanto más hondo caigo, solo soy
supremo en la desgracia; tal es la
recompensa que encuentra la ambición.
Mas supuesto que pueda arrepentirme
y obtener por la gracia mi anterior
estado, qué pronto mi grandeza
evocaría altivos pensamientos,
qué en seguida harían desdecirme
de lo jurado en sumisión fingida:
el bienestar desmentiría el voto
hecho en el sufrimiento como algo
violento y nulo. Porque nunca puede
nacer una conciliación genuina
en donde la lesión mortal del odio
ha penetrado tan profundamente;
esto me llevaría a una peor
reincidencia y a más grave caída:
cara me costaría, pues, la breve
tregua comparada con doble dolor.
Esto lo sabe bien quien me castiga;
de modo que tan lejos está de él
concederme la paz como yo estoy
de mendigarla. Así excluida, pues,
toda esperanza, en vez de meditar
en nosotros, proscritos y exiliados,
contemplemos al hombre recién creado,
en el que se deleita y para quien
ha formado este Mundo. ¡Adiós entonces,
esperanza, y con ella adiós temor,
y adiós remordimiento! Todo bien
para mí se ha perdido; mal, sé tú
mi bien; al menos por ti compartiré
el dividido imperio con el Rey
de los Cielos, y en más de la mitad
quizá reinar consiga; como pronto
sabrán el hombre y este Mundo nuevo.

Profundidades debajo de profundidades: esta es la infinita conciencia de sí mismo de Hamlet. Tanto da que sea un teísta obsesionado y Hamlet no. Dos intelectos angélicos habitan un abismo común: el yo interior de la posilustración que no deja de crecer, del cual Hamlet es un precursor, intermediario entre Lutero y Calvino, y posteriormente entre Descartes y Spinoza. La mente de Milton es tan poderosa que casi derrota a Hobbes y produce el último poema heroico, definible como la supremacía de la retórica sobre la dialéctica.

La retórica de Satán en lo alto del monte Nifates hace hincapié en la infinitud de la obligación: «infinita deuda / de inmensa gratitud, tan onerosa / como es la de pagar y de seguir / debiendo todavía». Sigue culpándose a sí mismo, aunque no de manera convincente, teniendo en cuenta el relato que hace Rafael en el libro 5 de cómo se inició la rebelión. De todos modos, Empson atinadamente culpaba a Dios por haber empezado todo el lío:

Escuchad todos vosotros, ángeles,
progenie de la luz, tronos, virtudes,
dominaciones, principados y
potestades, escuchad mi decreto,
que permanecerá irrevocable.
Este día he engendrado al que declaro
mi único Hijo, y en esta montaña
sagrada he ungido a quien ahora veis
a mi diestra. Os lo nombro cabeza;
y por mí mismo he jurado que ante él
han de doblarse todas las rodillas
del Cielo y reconocerle Señor.
Bajo el imperio de su gran tenencia,
unidos como un alma individual,
vivid siempre felices. Quien no le
obedezca, me desobedece a mí,
rompe toda la unión, y en ese día,
arrojado de Dios y su visión
gloriosa, cae en una absoluta
obscuridad, y se hunde en el profundo
abismo, su lugar predestinado,
sin redención alguna y para siempre.

(V, 600-615)

Es algo tan escandaloso, que un crítico gnóstico, como pueda ser yo, no podría sentirse más encantado. Es como empacharse de oportunidades de refutación, y yo no creo que Milton lo concibiera como algo más que una trampa para las mentes incautas y literales. Sabía que su poema tenía que pasar la censura (y así fue, sin problemas), y fue más allá de las útiles técnicas de Leo Strauss para «escribir entre líneas». Casi siempre se efectúa una débil lectura errónea de *El paraíso perdido*, pues los estudiosos nunca se dan cuenta de que Milton también comparte la ironía de Chaucer y Shakespeare de que es «demasiado grande para que podamos verlo» (tal como la calificó G. K. Chesterton). Incluso puede que la ironía miltoniana supere a la de Chaucer y Shakespeare: ni Chaucer ni Shakespeare combatieron en el lado perdedor de unas guerras civiles en las que había diferencias religiosas, usurpación, regicidio y enormes traiciones. Chaucer sirvió con Ricardo II y su usurpador, Enrique IV, evidentemente sin que ello le incomodara y Shakespeare evitó cualquier problema tanto en la época de Isabel I como en la de Jacobo I. Pero Milton sirvió en las filas de Cromwell y compuso la mayor parte de su obra maestra después de que Carlos II regresara al poder. Si Satán es subversivo, entonces su creador también lo es, el poeta profeta de la revolución de Cromwell. Pero Satán y Milton comparten mucho más que el talento para la subversión.

¿Es insincero *El paraíso perdido*? ¿Cuál podría o debería ser el mejor poema largo de la lengua inglesa? Chaucer y Shakespeare invierten su exuberancia creativa en revelar lo humano. Milton no tiene ese extraordinario don, aunque, a excepción de esos dos milagros, sobrepasa a todos los demás poetas de la lengua inglesa. Chaucer, a pesar de su tardía abjuración, no fue un poeta especialmente devoto: la priora y su horrenda historia no sobrepasa a esos espléndidos bribones que son el fraile y el alguacil, y su sublime compañero, el obsesionado bulero. ¿Quién sabe, a quién le importa lo que Shakespeare el poeta dramaturgo creía? Para mí, el abismo es la única respuesta segura. ¿Por qué los estudiosos superan la obsesión del bulero a la hora de determinar en qué creía Milton, el poeta épico? Satán es el Hamlet de Milton, otro héroe de la conciencia. Al igual que Hamlet, Satán, cuando se siente más fuerte, no cree en nada. Cuando se ve débil, es cristiano y en el libro 9 se convierte en un mal poeta. En mi última conversación telefónica con Nuttall coincidimos en que Milton, examinado de cerca, no creía absolutamente en

nada, exceptuando quizá su propia Luz Interior. Tiene afinidades con Henry Vane el Joven, Thomas Ellwood y los cuáqueros, y, tal como insistía Christopher Hill, con los deliciosamente denominados muggletonianos, los seguidores de Lodowicke Muggleton y John Reeve. El Dios de *El paraíso perdido* es una pesadilla de poesía mala y pérfida religión, y confirma todo lo que Shelley y Blake dijeron de él. Milton, tremendamente tortuoso, quería creer en su propia recitud y pureza. Su vocación era su fe: la poesía homérica.

Los cinco soliloquios de Satán siguen la estela de las siete conversaciones de Hamlet consigo mismo. Leídos en yuxtaposición, estos monólogos establecen a Hamlet como el primer predecesor de Satán. Pero no hay agón verdadero: la conciencia de Hamlet es mucho más amplia que la de Satán. La profundidad no hace falta compararla: el príncipe y el ángel habitan un abismo por igual. Hamlet es único porque rebosa sentido. El contexto no puede contenerlo. Satán extiende los sentidos pero no puede engendrarlos: Hamlet es un intérprete supremo; Satán, un caso para la interpretación.

A pesar de todo su supuesto solipsismo, Hamlet está realmente interesado en todo aquel con que se encuentra, incluido el petimetre Osric. No está claro si Satán puede percibir otras personalidades. Y sin embargo, las simpatías del lector despierto están con Satán, sobre todo cuando considera a Dios un usurpador, a Cristo un advenedizo y a Abdiel un oportunista. ¿De quién es el poema, en cualquier caso? De Satán, de Eva, de Adán, en este orden, a no ser que quieras defender que es del lector. Pero desde luego, yo no considero el poema como mío, ni tampoco de Milton. Como narrador, Milton intenta valerosamente usurpar a Satán, lo que le lleva al mayor defecto del poema: editorializar. Satán se gana su mala inminencia: Milton se muestra poco deportivo cuando debería mostrar más gratitud a su alumno estrella.

Uno de los mejores estudios sobre Milton, «*Paradise Lost*» and the *Genesis Tradition* (1968) de J. M. Evans, muestra con qué urgencia el poeta tenía que resistirse a los irreconciliables autores del Génesis, el Yahvista del siglo x a. C. y el Escritor Sacerdotal del siglo v a. C. El Dios del Yahvista es una persona y una personalidad feroz; la deidad del Autor Sacerdotal es una abstracción sin sangre. El Dios de Milton, al igual que el del Yahvista, es humano, demasiado humano. La reciente biografía *John Milton: Life, Work, and Thought*, de Gordon Camp-

hell y Thomas N. Corns, comienza caracterizando a su protagonista como una persona «con imperfecciones, contradictoria, interesada, arrogante, apasionada, implacable, ambiciosa y astuta». Todo eso es cierto e incluso es más cierto de Yahvé y del Dios de Milton: el poeta y la Divinidad hebrea arcaica estaban hechos el uno para el otro.

Milton, tal como yo lo veo, inauguró la tradición literaria del protestantismo sin cristianismo, que sería seguida por Blake, Shelley, Emerson, Whitman, Dickinson, las Brontë, Browning, Hardy y Lawrence, entre otros. *El paraíso perdido* es la ética protestante inglesa, pero *no* es un poema cristiano. El Hijo apenas se parece al Jesús del Evangelio de Marcos, mientras que Milton muestra por la crucifixión el mismo desagrado que yo siento. Montado en el carro de la Deidad Paterna, el Hijo de Milton conduce un ataque armado contra Satán y las huestes rebeldes que arroja a los ángeles del cielo y los hunde en el abismo. Las llamas del carruaje incendian las legiones de Satán, y en la práctica crean el infierno cuando los derrotados caen estrepitosamente. Milton, un poeta mucho más irónico de lo que generalmente se le concede, nos ha mostrado cómo el Hijo creó el infierno.

Si el Dios y el Hijo de la épica son tan equívocos, también debe de serlo Satán. Solo Adán y Eva comparten con Satán el esplendor del poema, y están libres de la pulsión de la muerte que está más allá del principio del placer. La épica satánica y la épica adánica divergen, más por culpa de Eva que de Adán, que tiene sus limitaciones, y algunas quizá se le escaparon a Milton. Eva no tiene ninguna importante, y eso no puede ser lo que Milton el hombre pretendía transmitir. Pero Milton el poeta se supera a sí mismo en *El paraíso perdido*, y trasciende al hombre político.

Recuerdo la primera vez que leí el poema, cuando tenía trece años, emocionado con Satán y enamorado de Eva. En aquellos años me enamoraba regularmente de heroínas de ficción, y me topé con Eva después de un año de encaprichamiento con las heroínas de Thomas Hardy, sobre todo la Eustacia Vye de *El retorno de la nativa* y Marty South de *Los montaraces*. Casi lloré cuando Mary South se corta su larga y hermosa cabellera, al tiempo que me unía a Milton y Satán en su lujuria por la ingobernable cabellera de Eva. La poderosa heterosexualidad de Milton puede ubicarse a medio camino entre el agotador deseo de Browning por las mujeres y el sufrimiento erótico de Shakespeare en los sonetos de la Dama Oscura.

Comparado con el de Milton y el de Satán, el deseo normativo y cariñoso de Adán por Eva resulta reconfortante. A pesar de la arcaica postura patriarcal de Milton (habría practicado la poligamia si se lo hubieran permitido), su poder creador se separó de él y nos ofreció una Eva naturalmente superior a Adán. La ironía de Shakespeare constantemente nos presenta en su teatro heroínas mucho más vitales que los hombres: Julieta, Rosalinda, lady Macbeth, Cleopatra, Imogen, y muchas más. La ironía miltoniana difiere de la defensa chauceriana y de la invención shakespeariana por su descomulgamiento; no está claro que Milton pudiera controlarla ni que lo deseara. ¿Pretendió dominarla? No lo creo, y esa es una de las razones por las que *El paraíso perdido* resulta tan infinitamente sorprendente. Este modelo monista, en metafísica y en teología, desde el punto de vista psicológico, cae siempre en el dualismo. La cabeza y el corazón son monistas, pero también se oponen mutuamente, y su contienda permite un asedio de contrarios al escenario cosmológico de la épica mayor de la lengua inglesa.

Aprendí por primera vez a leer a Milton en profundidad gracias a un breve libro, *An Anatomy of Milton's Verse*, de W. B. C. Watkins (1955). Lo compré cuando se publicó, y desde entonces lo he seguido leyendo. Watkins, al que rara vez se consulta ahora, era un estudioso de inmenso talento que escribió sobre Shakespeare, Spenser, el doctor Jonson, Swift y Laurence Stern, además de sobre Milton. Recuerdo la primera vez que me quedé estupefacto ante un extraordinario párrafo de su libro en el que pone énfasis en cómo funciona el monismo de Milton:

Nunca se hará bastante hincapié en una verdad fundamental acerca de Milton, que prolifera interminablemente en su obra. En sus momentos más creativos, acepta toda la gama que va de lo físico, concretamente los sentidos, hasta la suprema Divinidad como algo *totalmente inseparable*. Esta alegre aceptación significa que es libre para hablar de cualquier categoría del ser (abarcando la materia inanimada) en idénticos términos sensuales como gran denominador común. Para nuestros propósitos, es algo que no hace falta poner en tela de juicio, ni tampoco intentar una reconciliación lógica con sus creencias intelectuales, puesto que lo que nos interesa es su práctica y su

intento extraordinario, aunque no totalmente logrado, de conseguir que todo lo que tiene que decir sea perceptible a través de los sentidos e inteligible para la mente. Pocos poetas (Lucrecio, Dante, Spenser y de vez en cuando Wordsworth) se han acercado tanto a conseguir hacernos tangibles lo que comúnmente son conceptos abstractos.

Perpicazmente Watkins nos daba a entender que Milton prefiguraba *Finnegans Wake*. Lo que capta es el sorprendente lucrecianismo de Milton, compartido, como veremos, por Shelley, Whitman, Stevens y Joyce. Las intuiciones de Watkins las amplió el estudio freudiano de William Kerrigan *The Sacred Complex* (1983), en el que «el cristianismo miltoniano es el complejo de Edipo». Parece razonable, aunque me uniría a Nuttall en su consideración de que *El paraíso perdido* trasciende el agón edípico y transforma la religión miltoniana en lo que yo calificaría de Alto Romanticismo. El Dios de Milton no es ni Yahvé ni Jesús, aunque se le podría calificar de herético. En esa lectura, hay más Dios en Eva y Adán que en Satán, el Mesías o la Deidad Paterna de *El paraíso perdido*.

Nuttall observó con inteligencia que «Milton es demasiado inteligente para su propio monismo». Por desgracia, Nuttall se sentía un poco demasiado impresionado por la «voluntad ética» de Milton, que, según la audaz conclusión de *The Alternative Trinity* (1988), había llevado al poeta épico a abrazar la herejía gnóstica: «Aun siendo monista, el Milton arriano se quedaba sorprendido por el elemento gnóstico de su propia mente en una especie de revolución dentro del Altísimo». Y yo me pregunto: si Milton es demasiado inteligente para su propio monismo, ¿no es también demasiado apasionado y sensual para su propio «dualismo»? En *The Matter of Revelation* (1996), John Rogers defendió doctamente un Milton «vitalista», y así encontró otro camino para salir del laberinto teológico de *El paraíso perdido*: «Existe la sensación de que el supuesto objetivo de Milton de “afirmar la Providencia Divina” podría adquirir el significado último de la raíz latina, *asserere*, liberar a un esclavo. *El paraíso perdido* puede engendrar su teología del libre albedrío, su política del autogobierno, y su etos de individualismo solo liberando la providencia de las ataduras tiránicas de una lógica autoritaria».

El Dios creador del libro 7 es un vitalista en el sentido humanista del siglo xvii: imparte una energía animada a toda sustancia, auto-

propulsándola y realizándola. Pero John Milton escribió el libro 7, que amplía espléndidamente el relato bíblico del comienzo. Milton el Dios no está solo presente en la Creación y nos la representa; toca los textos del Yahvista y del Autor Sacerdotal acerca del suceso cosmológico. Si el tremendo poder del libro 7 realmente equilibra las elocuentes energías de Satán es algo que ahora dudo, y prefiero encontrar el rival poético de Satán solo en Eva y en las cuatro invocaciones de Milton. ¿Podemos considerarlos los soliloquios del propio John Milton?

¿Cómo habría manejado Shakespeare la transición de Lucifer a Satán? Yago y Edmond ya han caído cuando los conocemos, y Macbeth se muestra tan receptivo al mundo de la noche que apenas le hace falta caer. Hamlet, sin embargo, comienza y acaba como Lucifer, la Estrella de la Mañana y de la Tarde de todos aquellos que piensan demasiado bien. A pesar de ciertos gestos verbales, es incapaz de encontrar nada trascendente excepto su propio espíritu. Una manera de leer su obra teatral que todavía no se ha intentado sería considerarla una aventura en pos de valores fuera de su conocimiento del Dios que pudieran mantenerlo apegado a la vida. Aunque él cree (o dice que cree) haber encontrado una justicia sin mediación en Horacio, desconfió de este hallazgo. ¿Acaso no es uno de los mecanismos shakespearianos convertirnos, como público y como lectores, en Horacios idólatras? Hay algo que encontramos a faltar en Horacio, pero esa crisis es nuestra. Shakespeare, con benévola ironía, nos recuerda que en nosotros también siempre falta algo.

Hamlet es tan desconcertantemente fecundo que se tarda un tiempo en comprender lo elíptico que es en sí mismo. La vacuidad adoradora de Horacio se puede convertir fácilmente en la nuestra, pero es muy difícil convertirse en un oyente experto de Hamlet, y transformarse en un anti-Horacio tampoco sirve de ayuda. Satán no cuenta con ningún Horacio, y necesita uno. Su socio Belcebú sobrepasa a Horacio en insulsez, y es simplemente alguien que le dice que sí a todo a Satán. Horacio, con tacto, tiende a modificar las observaciones de Hamlet aunque casi siempre esté de acuerdo con él, pero Belcebú no es más que un instrumento. Así pues, nadie nos hace de mediador con Satán excepto Milton el narrador, que a menudo estropea el heroísmo de Satán mediante esa devota editorialización que sería mejor haber dejado a C. S. Lewis o a T. S. Eliot.

Un Satán sin mediación suscita otros problemas a la hora de representarlo, y todos ellos actúan en contra de la creación de Milton de un Lucifer de esplendor sin merma. Evitar rigurosamente cualquier referencia a Prometeo en una ética tan arcaica y clásica como *El paraíso perdido* indica la ansiedad de Milton, pues Lucifer y Prometeo forman una tríada con Hamlet, como Victor Hugo dio a entender de manera majestuosa. Demos un paso más allá de la sublimidad de Hugo: la tríada es una identidad. Lucifer, Prometeo y Hamlet son todos portadores de luz: los tres roban el fuego del cielo. Hamlet lo sabe todo porque lo ha saqueado todo. Al igual que Shakespeare, su hermano secreto, Hamlet es una urraca. Montaigne usurpó la imagen de Sócrates, al enfrentar a Jenofonte con Platón. Hamlet convierte a Montaigne en su Sócrates, mientras que Shakespeare soñó a Falstaff como el Sócrates de Eastcheap.

Prometeo y Hamlet son inventores (en el sentido más amplio de la palabra) y comparten las artes del engaño: astucia, picardía, hacer pasar la mentira por verdad. Pero eso es verlos desde la perspectiva de un dios del cielo, no desde la suya propia. Para mí Lucifer era demasiado inmenso para esa sutil evasión hasta que cayó al estado de Satán. Puede que resulte difícil distinguir a Lucifer de Cristo en su máximo esplendor en el Apocalipsis 22:16, y las dos figuras vuelven a quedar asociadas en la exaltación de la vela pascual de la víspera de Pascua.

Nuttall conjeturaba que nunca se menciona a Prometeo en *El paraíso perdido*, porque era demasiado relevante y podría haber tentado a los lectores a una lectura subversiva o gnóstica de la épica. Pues Nuttall nos muestra a Milton tentándose a sí mismo a una lectura así. Yo soy escéptico. Prometeo es la figura de la rebelión contra el padre y se asimila demasiado pronto a Satán. Pero como imagen del nuevo pensamiento sugiere una conexión más estrecha con Hamlet que con Satán. ¿De quién es hijo Hamlet? No lo sabemos, ni tampoco él, pues de nuevo aparece la pregunta: ¿cuándo comenzó el lío amoroso de Claudio con Gertrudis?

Kerrigan, al trazar la psicogénesis de *El paraíso perdido*, nos revela la escisión de Milton con relación a su venerado padre: obediencia excepto *como poeta*. Al igual que Satán, el poeta que hay en Milton no conoce ningún momento en que él no fuera nuevo. Esto permitió que cualquier ansiedad de la influencia fuera trascendente en relación a Milton padre, un compositor de talento y próspero notario, y

que también lo fuera la posición del poeta acerca de la Biblia, las éticas clásicas y su progenie en Dante, Tasso y Spenser. ¿Por qué no aparece dicha libertad en relación a William Shakespeare? El fuego de Prometeo, para el Satán de *El paraíso perdido* había que robárselo a Hamlet el danés. La permanente ansiedad de la influencia de Milton siguió siendo siempre su deuda con Shakespeare. Los soliloquios de Lucifer no son los cinco de Satán. Son los siete viajes de Hamlet al abismo cada vez más profundo de la conciencia de uno mismo.

En su juventud, Milton tuvo la audacia de plantearse la escritura de su propio *Macbeth*, e inevitablemente no pasó del título. En *El paraíso perdido* escribió su *Hamlet* pero sin el príncipe de Dinamarca como protagonista: Satán es un Hamlet caído. Lucifer no aparece en la ética de Milton porque es demasiado evidente que habría sido Hamlet. ¿Es arbitraria esta afirmación? Recorro al apoyo de Neil Forsyth en mi argumento: «Se nos invita a sentir simpatía por cada uno en momentos parecidos: sus magníficos y atormentados soliloquios; y en ambos casos acaban siendo víctimas de venganzas paralelas contra sí mismos, pero concebidas en secreto y sin su conocimiento. En el caso de Hamlet, la patente villanía del complot de Claudio intensifica nuestras temerosas simpatías con el héroe, mientras que Shelley, Empson y otros formados lectores han atestiguado que sus reacciones ante el Satán de Milton y su dios villano han sido parecidas».

Desde luego es un comienzo justo; las lecturas yuxtapuestas de los soliloquios de Hamlet y de Satán son relevantes, pero me conformo con dejarlo en manos de mis lectores. Paso a contemplar los propios soliloquios de Milton en las invocaciones de la épica, donde la tríada de Hamlet, Satán y Prometeo no anda muy lejos. Aunque los cinco monólogos interiores de Satán son maravillosos, no están a la altura de las cuatro invocaciones, que son de una ambivalencia hamletiana y memorablemente elocuentes. Hamlet y Milton, al igual que Satán, son histriónicos: violentamente conscientes de estar en el escenario del teatro de la mente del lector. Todos ellos van en pos de la obra teatral, incluso a expensas de la épica.

Hamlet, y Milton y Satán después de él, desean manifestar el poder de su mente sobre un «universo de muerte» (*El paraíso perdido*, 2,622). El método de Hamlet se basa en interrogarse constantemente a sí mismo, más al estilo de Satán que del propio Milton. Sin em-

hago los tres son poetas ambiciosos, y alcanzaron la sublimidad. En Milton y Satán las campanas derrumban su torre, y siguen repicando no sabemos dónde. Hamlet es diferente: la torre solitaria de su infinita conciencia demuele su don poético, y elige el silencio.

No hago caso de todos los críticos académicos —rancios y plomíferos— que me dicen que Shakespeare y Milton son poetas dramáticos, mientras que Hamlet y Satán son meros personajes. Bobadas. Hamlet y Satán son poetas que hablan por sí mismos en violenta disociación de sus rivales, Shakespeare y Milton. Para el tema de Hamlet y Shakespeare como agonistas, remito a los lectores a mi libro *Hamlet: Poem Unlimited*. Lo que sí me interesa es el agón de Milton con Shakespeare, y el de Satán con Milton. La pugna con Shakespeare queda oculta; el desasosiego de Satán con Milton es el núcleo de *El paraíso perdido*.

Hamlet se rebela contra su destino de protagonizar una tragedia de venganza, un subgénero apenas digno de su asombrosa conciencia del yo. Merece un drama cosmológico parecido a *El rey Lear* o *Macbeth*, pero quizá en 1600 Shakespeare no estaba preparado para esa empresa. A Satán se le asigna una tragedia cosmológica, que a lo mejor es más de lo que, en opinión de Milton, el caído Lucifer merecía. ¿Cómo podría haber sido una confrontación entre Hamlet y el Padre entronizado de *El paraíso perdido*? Claudio y el supuesto Dios de la épica poseen cualidades en común, y el desdichado usurpador apenas es un rival poderoso para Hamlet. Normalmente no comprende lo que su misterioso sobrino está diciendo. Está claro que juega en otra liga, y lo mismo le habría ocurrido al Dios de Milton de haber sido Hamlet su Viejo Enemigo.

Exceptuando un puñado de contumaces, el supuesto Dios de *El paraíso perdido* ahora carece de defensores. Es un maestro de escuela viejo y desagradable, sufre un permanente malhumor y disfruta del placer sadomasoquista de proferir amenazas. Desde luego no es el Yahvé del Escritor J, y no me imagino por qué Milton lo concibió. Podríamos adoptar una postura post-Empson y afirmar perversamente que es tan malo que resulta bastante bueno, pero para eso resulta necesario que se empape bien en vino.

El Dios de Milton es «el Padre», lo que incomoda a muchos de nosotros por una galaxia de razones distintas y de hecho en conflicto. Un laberinto en el que el Padre, como si fuera un Minotauro, puede ser asesinado es el modelo gnóstico adoptado por los escépti-

cos eruditos desde Denis Saurat hasta A. D. Nuttall. Estoy razonablemente seguro de que se puede relacionar la Luz Interior de sir Henry Vane y los muggletonianos con el templo de un solo miembro de Milton, pero la Cábala y el gnosticismo ofita siguen estando alejados del sombrío abismo de *El paraíso perdido*. Robert Fludd y el hermetismo renacentista no parecen ajenos, pero como mucho eso sería una analogía difusa. Es posible que Milton parezca *más* normativo que William Blake, pero ¿lo es? Sus herejías, consideradas en conjunto, son impresionantes, pero secundarias. Importa más su severo temperamento. La religión, la política y la moral son consecuencia de su orgullo, que entre los poetas solo encuentra parangón en Dante.

El orgullo de Satán es prácticamente igual al de su creador (Milton, no Dios). No es habitual hablar del orgullo del príncipe de Dinamarca, pero está presente incluso cuando se censura a sí mismo. Cuando se afirma es imponente: «Soy yo, Hamlet el danés». El orgullo satánico es jerárquico; el orgullo de Hamlet es vocacional: *un orgullo del dramaturgo*. Es evidente que Shakespeare eludió *esa* sensación de gloria. En los sonetos abunda el orgullo poético, y ese parece ser el motivo por el que se invoca sorprendentemente al Poeta Rival. Incluso como poeta lírico, Shakespeare es un actor compungido, y en esto se acerca a Hamlet, solo que este parece abandonar la ambivalencia solo cuando está actuando.

Satán tiene casi tanto sentido del humor como Milton, reconociendo el autor más poderoso que carecía totalmente de espíritu cómico. Si mi sugerencia de que el Lucifer no caído tendría que parecerse a Hamlet posee algún valor, entonces comprendemos de nuevo por qué Milton no podía representarnos a Lucifer. Un Lucifer anterior a la caída habría resultado irónicamente histriónico, al igual que Hamlet. Padre e hijo no se habrían divertido, en cuanto que público, con la parodia de Lucifer, concebida por este quizá con un *scherzo* de sátira teológica. Pero voy demasiado lejos en esto.

Hamlet es su mejor público, cosa que también se puede decir de Falstaff, aunque me tranquiliza pensar que Yago y Edmond igualmente interpretan para su propio placer. Las ironías de Satán son algo pobres, en verdad demasiado evidentes para ser dignas de mención. Las ironías de Milton son también pobres en sí mismas, indignas del mayor poeta de nuestra lengua después de Chaucer y Shakespeare. Jonathan Swift, el ironista total aunque peligrosamente sutil,

representa un nivel imposible de alcanzar para Milton, pero Chaucer y Shakespeare tenían mucho que enseñarle a Milton, cosas que él no se molestó en aprender. Un Lucifer tipo Hamlet violaría la intensidad visionaria de *El paraíso perdido*, y sin duda se perdería más que se ganaría si Milton hubiera aceptado el reto shakespeariano.

JOYCE... DANTE... SHAKESPEARE... MILTON

Si Joyce y Proust son lo sublime de la literatura occidental del siglo XX, a lo mejor hay otros importantes poetas, novelistas, cuentistas y dramaturgos que se les acercan en eminencia, pero ni siquiera Kafka, Yeats o cualquier otro que se quiera nombrar es probable que resulte tan central como los creadores de *Ulises*, *Finnegans Wake* y *En busca del tiempo perdido*. Los dos se encontraron una sola vez, en una cena parisina. Joyce había leído un poco a Proust pero le había parecido vulgar, mientras que este ni siquiera había oído hablar de Joyce. El genio irlandés se lamentó de sus problemas de vista y sus dolores de cabeza, mientras que el visionario de Sodoma y Gomorra se quejó de su digestión. Ni siquiera coincidían en sus enfermedades, aunque posteriormente Joyce asistió en silencio al funeral de Proust.

Shakespeare rondaba cerca de todos ellos, de manera mucho más amplia en Joyce. Flaubert también era un antepasado común, aunque menos importante para Joyce que Dante. Proust es el humorista irónico de los celos sexuales, del mismo modo que Shakespeare fue su ironista trágico. El Poldy de Joyce en *Ulises* evita ser destruido por los celos eróticos: la curiosidad del buen hombre es demasiado humana para ese abismo infernal.

Entre los grandes escritores en inglés, el agón de Joyce con Shakespeare solo es comparable al de Milton. Es posible que el ciego Milton y el casi ciego Joyce, que trabajó al menos durante dieciséis años en *Finnegans Wake*, se basaran en sus recuerdos auditivos de Shakespeare, puesto que tanto *El paraíso perdido* como *Finnegans Wake* parecen cámaras de resonancia llenas de revelaciones shakes-

pearianas. La gran diferencia es que las resonancias joyceanas son explícitas, mientras que los ecos miltonianos a menudo parecen inadvertidos. ¿Fue John Milton un oyente más afectado por el asombro de Shakespeare de lo que lo fue James Joyce, o es que este eligió la máscara de manipulador para ocultar su propia herida con fertilidad?

Comencé a leer *Finnegans Wake* cuando era estudiante en Cornell, en octubre de 1947, y encuentro esa fecha escrita junto a mi firma en el primer ejemplar que tuve, y en mi rozado *Skeleton Key to «Finnegans Wake»*, de Joseph Campbell y Henry Morton Robinson (1944). Por suerte, mis primeros esfuerzos se vieron reforzados con la participación en grupos de discusión informal con Thornton Wilder durante mis años de estudiante de posgrado en Yale. Un tiempo después, cuando era un joven profesor, emulé con menos energía a Wilder dirigiendo otro seminario informal, y por entonces utilicé la edición de 1958 de Viking Press, la que tengo delante de mí mientras escribo en estos momentos, profusamente anotada con blaquianas notas al margen. En años posteriores comenté el libro primero con Matthew Hodgart, y posteriormente con Anthony Burgess. Hodgart ponía énfasis en la presencia de Shakespeare, mientras que a Burgess le interesaba más Lewis Carroll como genio predominante en el sueño épico de Joyce. Todas las lecturas críticas de los textos difíciles se hacen por mediación de otros, en un grado u otro, pero menciono estas mediaciones porque Wilder, Hodgart y Burgess me ayudaron de manera bastante complementaria a entender el libro.

Tanto entonces como ahora me interesaban varias cuestiones que están relacionadas. ¿Es uno de los costos del inmenso experimento de Joyce que *Finnegans Wake*—contrariamente, pongamos, a la Biblia, Platón, Dante, Shakespeare, Cervantes, Milton—no produzca una fecundidad de interpretaciones rivales? La complejidad superficial o textual de este libro-sueño, ¿discrepa en cierto modo de su subyacente simplicidad? La *extrañeza*, la más canónica de las cualidades literarias, se da en *Hamlet* a todos los niveles. La historia de la vida de H. C. Earwicker, el Hombre Corriente de Joyce, ¿carece en última instancia de esta cualidad canónica? No es posible invocar un Lector Ordinario johnsoniano-woolfiano como verdadero juez del libro de Joyce, pues no ha tenido muchos lectores comunes. Burgess, en busca de ellos, editó un resumen titulado *A Shorter «Finnegans*

Wake (1968), en el que insistía en el «fácil simbolismo» del libro, una insistencia exacta, quizá demasiado.

A mis ochenta años, suelo despertarme al menos dos veces cada noche, primero entre las dos y las cuatro, y otra vez después de haber dormido una hora o dos más. He dejado de soñar en el pasado, un país extranjero que ya no visito, y en lugar de eso tengo pesadillas de lo que vagamente parece el presente. Freud es ahora para mí menos convincente como intérprete de los sueños. Creo que Joyce pretende convencernos de que soñamos una cabalgata universal, pero la mitología joyceana, extrañamente igual que la de Freud, es shakespeariana. Somos de la materia con que se hacen los sueños, y nuestra breve vida acaba en un sueño eterno. Shakespeare ni afirma ni niega la resurrección: la afirmación y el rechazo le resultan ajenas. Earwicker, el soñador de Joyce, juega con un mito de la resurrección, pero Earwicker no es Joyce, mientras que la fusión de Stephen y Bloom en *Ulises* ha sido el retrato del artista como hombre maduro. Sin embargo, Joyce —al igual que Giordano Bruno *el Nolano*— era un hermético, y posiblemente menos irónico en su esotismo que Yeats, quien fingía a veces ser menos escéptico de lo que era en realidad. Hodgart se tomaba muy en serio el ocultismo atlético de *Finnegans Wake*, y cuando yo era estudiante (fue mi tutor en el Pembroke College, Cambridge) también. Varios críticos, el brillante A. D. Nuttall en concreto, localizaron una especie de gnoscticismo en Shakespeare, al igual que en Marlowe, Milton y Blake. Como yo mismo soy un gnóstico empedernido, apenas confío en mis percepciones en este tema, pero sigo alegremente la estela de otros, y la del propio *Finnegans Wake*.

En su evocación *James Joyce and the Making of «Ulysses»* (1934), el pintor inglés Frank Budgen nos cuenta que Joyce dijo en una ocasión: «En mi caso, el pensamiento siempre es simple». El pensamiento de Shakespeare es infinitamente complejo: señor del lenguaje y creador de huestes de personajes, también nos asombra por su tremenda originalidad cognitiva. Joyce se consideraba el auténtico rival de Shakespeare, y su poder sobre el lenguaje es shakespeariano. En *Ulises* crea a Leopold Bloom, un ser humano completo, preparado para ponerse a discutir con Sancho Panza y sir John Falstaff. Los personajes de *Finnegans Wake*, Earwicker y su familia, no son personas, sino formas gigantescas, igual que el Albión de William Blake y su esposa, hijos e hijas. *Los cuatro Zos, Milton y Jerusalén*, de

Blake, poseen poder cognitivo y a menudo un lenguaje esplendoroso. Joyce era enormemente inteligente, pero eligió expresar su talento en forma de ingenio e inventiva. No lo digo para rebajar. Como seguidor de Vico y Bruno, Joyce creía en una especie de sabiduría antigua. Samuel Beckett, que fue el primero y el que mejor expuso *Finnegans Wake*, lamentablemente se basa más en Descartes y en Arthur Schopenhauer que en Vico y Bruno. La filosofía interesaba a Joyce solo en la medida en que podía añadir algo a su arsenal de palabras.

La originalidad conceptual estaba ciertamente implícita en Joyce, pero él prefería dedicar su deseo creativo a otra cosa. Al igual que Proust, Joyce fue un hombre de una curiosidad infinita, y ambos fueron principalmente cómicos en su genio. *Finnegans Wake*, incluso más que *Ulises*, es un libro humorístico, no tragicómico. Los lectores que perseveren con el *Wake* se reirán con él, al igual que con Shakespeare, Dickens y Proust. Pero sigue existiendo la deliberada elección por parte de Joyce de la simplicidad intelectual. ¿Genera suficiente esplendor mitológico el *Wake* como para compensar que eluda lo que podría denominarse un *pensamiento* literario?

La experiencia da una respuesta enfáticamente positiva. Hodgart me decía que recordara los textos de Wagner, que me desagradan, aunque también me perturbe su fuerza mítica. Joyce absorbe prácticamente todas las mitologías, desde el egipcio Libro de los Muertos hasta la Biblia y los helenos, pero la influencia subyacente fundamental del *Wake* es la mitología nórdica, incluyendo la de Ibsen y la de Wagner.

Los lectores profundos de Joyce rara vez se sorprenden de su extraordinaria fusión de naturalismo y simbolismo, que le emparenta con Thomas Carlyle y Walt Whitman, entre otros. La afinidad con Carlyle es más importante: cuando releo *Sartor Resartus*, percibo que influyó abiertamente en el *Wake*, aunque en la obra maestra de Carlyle, que ahora nadie lee, confluyen Goethe, Novalis, Jean Paul y fuentes germánicas afines. Al igual que Joyce había abandonado el catolicismo irlandés, Carlyle había abandonado el calvinismo escocés. El profesor Diógenes Teufelsdröck es casi tan universal como Tim Finnegan, pero *Sartor Resartus*, al igual que el *Wake*, extrae su título de una canción, una vieja canción rural escocesa más que una balada irlandesa americana. El sastre escocés, remendado (y por tanto editado), es afín al trabajador de la construcción irlandés americano que sufre una caída de una escalera estando borracho. Me

gusta pensar en Carlyle intentando leer el *Wake*. Le habría escandalizado, pero sin duda habría encontrado en él algo de su propia extravagancia.

Extravagancia significa etimológicamente «vagar más allá de los límites», y el *Wake* supera en transgresión todos los límites mucho más que *Sartor Resartus*. Carlyle escribió una autobiografía espiritual en clave burlesca, pero una de las grandes paradojas joyceanas es la idea del artista de Stephen como una versión del Motor Inmóvil de Aristóteles, que queda refutado por las alegorías abrumadoramente familiares tanto de *Ulises* como del *Wake*. A lo mejor Joyce se enfrenta a eso; es más Poldy que Stephen, más Earwicker que Shem el Escribiente, aunque las aventuras familiares del *Wake* son mucho más imaginarias que las del *Ulises*. Edna O'Brien, en su breve biografía de Joyce (1999), capta la cualidad irlandesa del conflicto y el deseo domésticos más vivamente que ningún otro estudioso hasta la fecha.

Parte de la universalidad de Joyce, al igual que la de Shakespeare, es su habilidad a la hora de transmitir lo que Freud denominó «historias familiares». El *Wake* es a menudo rescatado de sus mitologizaciones por la intensidad del deseo apenas reprimido de Earwicker por Isabel, su hija. La interpretación que hacía Freud de *El rey Lear* era joyceana antes de Joyce, pero tiene poco que ver con la obra de Shakespeare, y refleja más bien el amor de Freud por su hija Anna, solo parcialmente eludido.

Resulta difícil exagerar el agón entre Joyce y Shakespeare: la ética en prosa del irlandés zarpa siguiendo la estela de Shakespeare, que sería un apropiado título alternativo para *Finnegans Wake**. Parece ser que Joyce conocía a Shakespeare tan bien como a Dante. La extraordinaria creación lingüística de la saga de Earwicker es a la vez shakespeareana y una defensa contra Shakespeare, algo muy parecido a lo que hizo Beckett al pasar a escribir en francés por temor a seguir escribiendo libros tan joyceanos como el delicioso *Murphy* o el insatisfactorio *El sueño de mujeres que van tirando*. Cuando Beckett tradujo su propia obra del francés al inglés, no resultó joyceano ni en modo ni en estilo, sino que acabó formando cuarteto junto con Joyce, Proust y Kafka como los maestros de la ficción en prosa del siglo xx, superando a Thomas Mann, Joseph Conrad, D. H. Lawrence, Virginia Woolf y William Faulkner.

* Porque *wake* significa tanto «despertar» como «estela». [N. del T.]

Solo nos es posible conjeturar qué podría haber escrito Joyce de no haber muerto cuando rondaba ya los sesenta. De Shakespeare, que murió a los cincuenta y dos, no tenemos por qué lamentarnos: el más grande de todos los escritores había abandonado la escritura teatral unos tres años antes. Cervantes, Tolstoi y Henry James siguieron trabajando hasta el final, pero Shakespeare simplemente se retiró. Fuera cual fuera la razón, perdió interés después de su participación en *Los dos nobles parientes*, escrita con John Fletcher. Pero Joyce sin duda habría seguido escribiendo, evidentemente una épica sobre el mar. ¿Dónde habría quedado Shakespeare en ese proyecto? ¿Había sido totalmente exorcizado en el *Wake*? ¿Es posible contemplar una ética sin luchar con Shakespeare, tal como hizo Melville en *Moby Dick*? Hay solo tres referencias a Melville en el *Wake*; es de suponer que habría interesado más a Joyce en esa épica definitiva.

En *Ulises*, tal como han visto los críticos, Joyce nos ofrece el retrato del ciudadano Shakespeare en la figura de Poldy, que todo Dublín —y él mismo— considera judío aunque tuviera una madre y una abuela católica y hubiera sufrido tres bautismos distintos. Pero luego Stephen (de manera menos convincente) quiere verse a sí mismo como Shakespeare, aunque intenta demostrar que este era judío. A veces me pregunto por qué Stephen no se anticipa al libro de Kenneth Gross *Shylock is Shakespeare* (2006). Falstaff, Hamlet, Yago, Cleopatra, Malvolio y muchos más son Shakespeare, pero ninguno de estos era un usurero, y Shakespeare lo fue, siempre presto para acudir a la ley a fin de recuperar el capital y unos intereses exorbitantes. Poldy Bloom no es ningún prestamista, y Stephen es una especie de esponja, y sin embargo al fusionarse constituyen el Shakespeare de Joyce. *Ulises* es más una aventura en busca de Shakespeare que un viaje hacia la infiel Molly, mientras que el *Wake* constituye el final de esa búsqueda, puesto que Joyce consideraba su último libro como un digno rival de Shakespeare, una magnífica cámara de resonancia de su precursor, quien a su vez se hacía eco del cosmos.

Sería absurdamente inapropiado hablar de la «influencia de Shakespeare» en *Finnegans Wake*, pues en este libro *Hamlet* está en todas partes, mientras que *Macbeth*, *Julio César* y *El sueño de una noche de verano* cuentan casi con una presencia parecida. Si Shylock es Shakespeare, entonces Falstaff es Bloom (no Poldy, sino Harold), y el Falstaff del *Wake* no es simplemente una meseta de campos verdes, sino «¡una mismísimameseta de campos de bardodesolados!».

Esto me hace más feliz que su «Fraudstuff» y su media docena de variantes en el *Wake*. En cuanto que comentario sobre prácticamente toda la literatura, el *Wake* le sirve casi constantemente a Joyce de interpretación alegórica de Shakespeare. Siguiendo la estela de Matthew Hodgart y Adaline Glasheen, existe un estudio muy eficaz, *Shakespeare and Joyce*, de Vincent John Cheng (1984) que proporciona un catálogo de alusiones shakespearianas del *Wake*, y posteriores estudios han elaborado lo que podría ser un tema infinito. Desafiado por Shakespeare y por nadie más, ni siquiera Dante, Joyce persigue a su rival al igual que el capitán Ahab persigue la Ballena Blanca. Shakespeare no es más arponeado por Joyce que *Moby Dick* por su perseguidor, pero ni Milton ni Melville se acercan tanto al triunfo sobre el Leviatán de la literatura.

Una red de alusiones tan vasta como la que aparece en el *Wake*, ¿se puede considerar un producto de la influencia? Sí, pero solo porque después de Shakespeare todo resulta posterior a él. Alejandro Dumas padre observó que, después de Dios, Shakespeare fue el que más creó, un apotegma citado en la escena de la Biblioteca Nacional de *Ulises*. Creamos o no en Yahvé, Jesús o Alá, hemos de comprender que, en algunos aspectos, Shakespeare nos inventó tal como hemos sido desde entonces. Cuando afirmé esto mismo en mi libro *Shakespeare: La invención de lo humano*, me machacaron laicos y religiosos por igual. Pero lo sigo manteniendo, ampliando la aguda observación de Nuttall, comentada ya antes, de que sin Shakespeare nunca habríamos podido ver gran parte de lo que ya existía.

Joyce, aunque es un creador del lenguaje tan grande como lo fue Shakespeare, no pudo inventar hombres y mujeres a la escala de este. Repoblar Dublín fue un proyecto inmenso, pero Shakespeare pobló un heterocosmos, un mundo alternativo a veces más natural que la naturaleza. El *Wake* se centra en Dublín, aunque su centro está en todas partes, e incluye casi todos los textos sagrados. Joyce, que se pasó la vida huyendo de su educación jesuita, poseía una sensibilidad tan laica como la de Proust, Beckett, Mann, Valéry, Eugenio Montale o Wallace Stevens. Los siete se pueden comparar con grandes escritores como Kafka, Crane, Rainer Maria Rilke, Yeats, figuras que perciben la realidad de una trascendencia que ellos mismos no pueden compartir.

El *Wake* son unas escrituras sin credo, al igual que Shakespeare son ahora unas escrituras mundiales. Miguel de Unamuno conside-

raba que *Don Quijote* eran las auténticas escrituras españolas, y se refería al caballero de la triste figura de Cervantes como «nuestro Señor». Shakespeare y el *Wake* son escrituras solo en ese estilo. En sus mejores ejemplos, la literatura de la imaginación posee el aura de una gnosis, por muy alejada que esté del gnosticismo. Así pues, califico el *Wake* de gnosis, aunque no acabe de conocerlo plenamente. Los exégetas más devotos del *Wake* poseen el libro hasta el menor detalle lingüístico. He aprendido a leerlo de principio a fin, pero solo recurriendo continuamente a la ayuda de los estudiosos, que no es la manera como leo a Shakespeare y la Biblia, Dante y Milton, Blake y Whitman... ni *Ulises*, si a eso vamos. Si viviera lo suficiente, podría aprenderme el *Wake* bastante mejor, y quizá todavía lo haga. De momento, lo conozco lo bastante bien como para respetar este tipo de conocimiento, aun cuando me sigue desconcertando su posible y solo aparente simplicidad en cuanto a trama y personajes.

¿Joyce invoca los libros sagrados del mundo como defensa para impedir que el *Wake* se convierta en un puro agón con Shakespeare? Esto es pura especulación, sobre todo porque Lewis Carroll y Jonathan Swift son tan canónicos para Joyce como la Biblia, el Libro de los Muertos egipcio y el Corán; de hecho, *Silvia y Bruno* de Carroll y *El cuento de una barrica* de Swift probablemente eran más reverenciados por Joyce que el Nuevo Testamento. Al igual que Shem el Escribiente, Joyce es su propio Cristo, al igual que Walt era el de Whitman, mientras que la resurrección de Finnegan/Earwicker está más cerca del Libro de los Muertos que de los Evangelios. Le gustara a Joyce o no, la forma de la resurrección del *Wake* es shakespeariana, aunque solo sea porque Shakespeare es el mismísimo *Wake*.

Tanto Milton como Joyce sentían una especial fascinación por *Macbeth*. ¿Por qué? De todos los protagonistas shakespearianos, *Macbeth* sobresale porque provoca simultáneamente repulsión moral e identificación imaginativa. Entiendo por qué eso intrigaba a Milton, pero Joyce nunca deseó que sus lectores experimentaran ninguna de esas dos relaciones con sus personajes. Recuerdo haber discutido con Matthew Hodgart la cuestión de por qué *Macbeth* interesó más a Joyce en el *Wake* que en *Ulises*. Hodgart sugirió de manera convincente que consideraba a Joyce una especie de hereje, maniqueo o gnóstico, en rebelión contra el dogma católico, y sin duda hay elementos dualistas gnósticos en *Macbeth*. Años después, Anthony Bur-

ness, un católico que había dejado de practicar, de fuertes inclinaciones maniqueas, me hizo la misma observación en respuesta a mi pregunta. Ambos habían estudiado el *Wake* más profundamente que yo. Lo que quería dar a entender Hodgart era que el *Wake* manifestaba una postura espiritual, y una postura heterodoxa, mientras que Burgess me instó de manera encantadora a darme cuenta de que el gnosticismo y la hilaridad no eran de ninguna manera fenómenos antitéticos. Los saludos rabelesianos de William Blake al «Viejo Papiñadie de las alturas» se cuentan entre los ejemplos que podríamos citar, y también las escandalosas parodias de Nathanael West en *Miss Lonelyhearts* y *Nada menos que un millón*.

Joyce, al igual que su discípulo Samuel Beckett, poseía una inteligencia sombría y un enorme intelecto, y comienzo a dudar de la simplicidad superficial del relato y las personas que surgen del laberinto lingüístico del *Wake*. Al igual que Leopold Bloom, a quien el hecho de ser medio judío le convierte en un forastero para sus conciudadanos dublineses, el protagonista del *Wake* es un desclasado, un escandnavo protestante casado con una mujer que es en parte esclava. Porter (evidentemente su nombre al despertar) sueña todo el libro, que podría describirse como una incestuosa ética visionaria, puesto que el héroe siente un deseo culpable por su hija Isabel. Shelley y Byron compartían una preocupación similar por el incesto, que Byron consumó con su hermanastra, y que el joven Shelley pudo haber deseado (vanamente) con sus hermanas. Shelley afirmaba que el incesto era la circunstancia más política. *Finnegans Wake* está de acuerdo, y convierte el *Prometeo liberado* de Shelley en «Promiscuo Limitado a Uno»*.

¿Son todos los sueños incestuosos? Esta pregunta podría ser absurda, y sin embargo el *Wake* es el sueño de los sueños de toda la literatura. Nada más tiene una escala tan enorme como el Libro de la Noche de Joyce. ¿O quizá podemos considerar todo Shakespeare como un vasto sueño, al igual que hace Joyce en el *Wake*?

El *Paraíso* de Dante, al igual que el resto de la *Comedia*, es una ficción onírica que se presenta como realidad. Joyce adoraba a Dante sin la ambivalencia que le provocaba Shakespeare. No obstante, a pesar de su dicción de muchas lenguas, la sintaxis del *Wake* sigue siendo shakespeariana. Dante se mantiene a una distancia de seguri-

* Juego de palabras entre *Prometheus Unbound* y «Promiscuous Onebound». [N. del T.]

dad idiomática: el italiano de Joyce era magnífico, pero casi todos los lectores de las *Vísperas* o incluso del *Wake* están familiarizados con el inglés, y en mayor o menor grado están obsesionados con Shakespeare. Joyce era más feliz relejendo a Dante que a Shakespeare. ¿Hasta qué punto aparece Dante en el *Wake*?

Ningún estudio erudito de los que se han publicado sobre Joyce y Shakespeare se acerca a la sensibilidad de *Joyce and Dante*, de Mary T. Reynolds (1981), a la que recuerdo como una amiga que me presentó en Yale la inteligentísima Mary Ellmann en los años setenta. Tomar el té con las dos Marys siempre fue una deliciosa mezcla de risas y sabiduría. Mary Reynolds me enseñó que Stephen y Poldy, en el *Ulises*, son figuras duales no solo de Shakespeare, sino de Dante. Vico, el guía de Joyce en el *Wake*, comentó que Dante habría sido el puente perfecto de no haber sido por su desdichada inmersión en la teología. Eso sigue siendo una opinión italiana, pero no angloamericana, excepto en el antiteológico Joyce, que veía al «Dios Verdugo» del cristianismo con profundo desagrado. Yo mismo leo a Dante como un pensador que se prefiere implícitamente a sí mismo antes que a Agustín, pero los estudiosos angloamericanos asfixian la *Comedia* debajo de Agustín y Tomás de Aquino. El principio esencial de Vico es que solo conocemos lo que nosotros mismos hemos hecho. W. B. Yeats dijo que solo los grandes poetas conocen la realidad, porque ellos mismos la han creado. Joyce va más allá de Vico y Yeats, a un lugar en el que William Blake había precedido al *Wake* en su libro de la noche, *Los cuatro Zoas*, abandonado por Blake en manuscrito. El Dante de Joyce es Joyce, al igual que su Shakespeare era también él mismo. Proust no intenta ocupar todo el espacio por sí mismo, aunque casi lo logró. Joyce, subsumiendo todo y a todos, intentó ocupar todo el espacio literario. En *Finnegans Wake* no hay límites al alcance de Joyce. Al igual que Milton, Joyce tuvo que usurpar a Dante y a Shakespeare a fin de convertirse en el Joyce absoluto.

A excepción de Shakespeare, la *Comedia* resiste la usurpación más tenazmente que cualquier otro logro de la literatura occidental, incluyendo a Platón y la Biblia. Solo un maestro a la hora de inventar el lenguaje podía desafiar a Dante y a Shakespeare, los dos genios de la invención lingüística que provocaron la respuesta de Joyce, el *Wake*. El asombroso dominio lingüístico de Dante se manifestó en su invento de la *terza* rima y en su imposición, prácticamente sin ayuda de nadie, del toscano de Florencia como la lengua lite-

laria italiana. Joyce era tremendamente consciente de hasta qué punto Shakespeare había remodelado a Chaucer y a William Tyndale para crear la lengua literaria inglesa: Yeats y Beckett no eran celos, y nunca consideraron que el inglés de Shakespeare les resultara ajeno. Joyce, el gran maestro del inglés desde Milton, lo consideraba sin embargo con un lenguaje adquirido, y eso que no había hablado otra cosa de niño. Quizá se sentía menos alejado del toscano de Dante que del inglés de Shakespeare.

Sabemos que Joyce guió al Samuel Beckett de veintidós años cuando este escribió el ensayo «Dante... Bruno... Vico... Joyce», que sigue siendo una introducción crucial al *Wake*. La supervivencia lingüística, transmitida por la etimología, es una lección viconiana sobre el punto de vista de Joyce. Eleanor Cook, en su libro *Enigmas and Riddles in Literature* (2006), nos ofrece uno de los mejores ejemplos de transmisión lingüística en la apropiación que hace Joyce en el *Wake* de la entrada de Dante en el Edén, que leemos en *Purgatorio* 27. Mientras camina al lado de la cantarina Matilde, se nos presenta la perfección de los valles del Paraíso Terrenal. Pero para Dante, esto no es más que un prelude al enigma de la llegada de Beatriz. Joyce no llega a revelarnos el sagrado acertijo, y considera que el Paraíso Terrenal es más que suficiente.

Espiritualmente, Joyce se mostró cauto a la hora de asimilar a Dante. Con Shakespeare no hacía falta precaución, puesto que Joyce no albergaba ninguna reserva miltoniana hacia él. Los comentaristas más devotos, C. S. Lewis el primero, nos han hablado de la supuesta devoción de Milton por activa y por pasiva. Sigo a Empson, Nuttall y a Neil Forsyth al observar que, como teodicea, *El paraíso perdido* sería un desastre, mientras que como drama épico resulta magnífico. En parte justifica a Milton cuando nos presenta su mejor cara, pero poco justifica el comportamiento del Dios miltoniano, y no creo que Milton lo pretendiera, aunque insiste en lo contrario. Forsyth indica que el género oculto de *El paraíso perdido* es la tragedia de venganza shakespeariana, metamorfoseada en el más ilimitado de todos los poemas, *Hamlet*. Yo mismo le tengo más cariño a Sotán que a Hamlet, pero el príncipe de Dinamarca eclipsa incluso al Príncipe de las Tinieblas como el héroe occidental de la conciencia y la cognición. ¿Admitió Milton a Hamlet en su supuesta épica, tal como hizo Joyce en el *Ulises* y en el *Wake*, o Hamlet forzó la puerta?

Acerca de la alusión y sus descontentos, el maestro es John Hollander en su libro *The Figure of Echo* (1981). Hollander evita distinguir entre las alusiones intencionadas y las que podríamos calificar de insumisas, y divide la alusión en Milton en cinco tipos de eco: acústico, alegórico, esquemático, metafórico y metaléptico, iluminando este último estilo con un maravilloso excursus sobre el tropo del trasunto de Angus Fletcher, que yo suelo denominar el síndrome de Galileo. Milton, en su intento de superar el escudo de Aquiles en Homero (*Iliada*, 19-373) y el escudo de Radigund en Spenser (*The Faerie Queen*, 5-5-3), compara el «poderoso escudo» de Satán con la luna vista a través del telescopio de Galileo:

... su poderoso escudo
llevaba tras de sí, macizo, grande
redondo y de celeste temple. Su amplia
circunferencia colgaba de sus hombros
cual la luna, cuyo orbe con sus ópticos
cristales el artífice del toscano
de noche observa en la cima de Fiésole,
o en Valdarno, para descubrir tierras
nuevas, ríos, montes en su manchado globo.

(*El paraíso perdido*, 1, 284-291)

Quizá esta ambivalente visión manifiesta la nostalgia de Milton de una visita real a Galileo, cuando el científico estuvo arrestado por la Inquisición en Fiésole, en el valle del Arno, y el «artista toscano» le permitió al poeta inglés mirar la luna por el telescopio. Aunque a algunos críticos les parece una referencia oscura, me impresiona principalmente como elogio para el comprometido Galileo, quien sensatamente deseaba evitar el destino de Giordano Bruno, «espantosamente quemado» vivo en Roma por la Inquisición una generación antes. Si Milton llegó a conocer a Galileo (tal como se afirma en el más famoso tratado en prosa de Milton, *Areopagítica*, una defensa de la libertad de imprenta), es algo que se ha puesto en entredicho, pero poco importa. Samuel Johnson elogió a Milton por este pasaje, observando que «llena la imaginación», una observación que amplió mi «único procreador» en la crítica, Angus Fletcher, en su *Allegory*, cuando observa que el Milton de Johnson poseía un estilo de alusión «trasuntivo». En *The Figure of Echo* de Hollander, al tra-

unto se le denomina metaléptico y se convierte en figura primordial de la alusión interpretativa en toda la poesía posterior a Shakespeare y Milton. Philip Roth, en su reciente e importante fase, trasunta a Falstaff en *El teatro del Sabbath*, a Shylock en *Operación Shylock*, y a la Cordelia de Lear en *Elegía*. En lo que yo llamo en este libro la muerte de Europa en nuestra Tierra del Ocaso, la alusión trasuntiva se expande hasta dimensiones titánicas.

Hollander define la alusión trasuntiva con útil tenacidad, pero a este estudioso, crítico y poeta inmensamente erudito se le puede simplificar para los lectores ordinarios (como yo mismo) regresando al Galileo de Milton. John Guillory, en su libro *Poetic Authority* (1983) indica que Galileo es el único contemporáneo de Milton vivo que se menciona por su propio nombre en *El paraíso perdido*. Detecto sutiles alusiones a Cromwell, Carlos I y el conde de Clarendon, entre otros, en esta épica, aunque Galileo, primero como «el artista toscano» y luego como «el Astrónomo» (3, 589) aparece como él mismo por tercera vez (5, 261-263):

Como cuando de noche el telescopio
de Galileo observa inseguro
imaginarias tierras y regiones en la luna.

En las tres menciones se pone énfasis en el arte o ciencia de Galileo y en sus limitaciones cuando se compara con la visión angélica, ya sea la de ángeles caídos o no caídos. Galileo, como un aspecto del poeta Milton, es necesariamente un epígono, pero la retórica que invierte el tiempo le garantiza al aspecto visionario de Milton un triunfo que no está al alcance de Galileo. Desde el punto de vista histórico, Galileo se retractó, aunque sabía que tenía razón. Milton, ciego y caído en desgracia por la Restauración, que quemó sus libros y durante un tiempo fue encarcelado, no se retractó de nada. Sin duda su heroísmo era temperamental, pero ¿reconoció que poseía afinidades con el heroísmo de su propio Satán en su gran poema?

No hay dos lectores auténticos que puedan llegar a ponerse completamente de acuerdo acerca de la relación entre Milton y su criatura, Satán. Para mí (un supuesto hereje gnóstico judío), Satán es el daimón de Milton, su álter ego, quizá de hecho el genio miltoniano. Blake, Shelley, Hazlitt, Empson, Nuttall y Forsyth asumen esta postura,

y yo me sumo a esa compañía visionaria. La influencia de Shakespeare sobre Milton —y a qué nivel de conciencia es algo que no puedo saber— puede que sea lo que más determinó la grandeza ambivalente de Satán. Permítanme aventurar que Satán es tanto Yago como Otelo, Edmond y Lear, el Hamlet trastornado y el Hamlet cuerdo, Macbeth antes de que comience la obra y Macbeth en la tragedia de su caída sangrienta.

Pero lo que nos falta es la representación real del momento shakespeariano del soliloquio en el que Lucifer se oye a sí mismo sin querer y a través de esa conmoción se convierte en Satán. Forsyth afirma que en el magnífico soliloquio que viene poco después de que comience el libro 4, en los versos 32-113 (citado anteriormente en «El Hamlet de Milton»), oímos al mismo tiempo la interioridad nihilista del hamletiano Lucifer no caído y el narcisista que se devora a sí mismo que es el Satán caído, emparentado con Yago al creer que su mérito no se ha reconocido, y macbethiano en su desesperación imaginativa. Puesto que sabemos que el soliloquio de Satán en lo alto del monte Nifates fue compuesto años antes para servir de comienzo a *Adán sin paraíso*, una obra de teatro más que una épica, Forsyth posee una clara justificación filológica al afirmarlo.

Lo que no encontramos es el *momento del cambio*, una invención shakespeariana que Milton evita. Cualquiera que haya visto a Zero Mostel metamorfosearse en un rinoceronte en la versión cinematográfica de la obra de Ionesco sabe a qué me refiero. La transformación de humano a rinoceronte, un triunfo del mimo mosteliano, es minúscula en comparación con la caída de Lucifer, el Sol de la Mañana, y su conversión en Satán, el rebelde deforme. Shakespeare nos muestra las caídas de Ricardo II, Otelo, Macbeth, e incluso Hamlet, que tan brutalmente maltrata a Ofelia hasta enloquecerla. Este era un agón en el que Milton no iba a entrar. ¿Por qué?

Leslie Brisman, en el libro *Milton's Poetry of Choice and Its Romanic Heirs* (1973), sigue al propio Milton, que afirmaba haberse liberado de Shakespeare concibiendo «un camino mejor» (la propia expresión, sin embargo, es de Shakespeare y aparece en *El rey Lear*). Para Shakespeare, Chaucer fue un recurso, al igual que Spenser lo fue para Milton. Pero para escritores tan poderosos como Milton y Joyce, Shakespeare es la fuente más peligrosa. Es como Jacob luchando con el Ángel de la Muerte y manteniéndolo a raya, pero a costa de quedar cojo para siempre. ¿Cómo progresas *más allá* de Shakespeare?

Milton creyó que lo conseguiría mediante la autolimitación, castigando su imaginación. Pero Satán quiere ser *más* que Hamlet, Macbeth, Yago y sus compañeros protagonistas. También quiere lo que nunca puede conseguir: una gloria para Lucifer que nada puede eclipsar. Joyce, que sentía una justificada aversión irlandesa por el Milton cromwelliano, pero una admiración romántica por el Milton rebelde, se identificó de manera compleja con el Satán miltoniano. Joyce tampoco le rendía pleitesía, ni como Stephen, su primera encarnación, ni como él mismo. Y aunque Joyce colocó a regañadientes a Shakespeare por encima de Dante —en respuesta a la pregunta de la Isla Desierta, respondió malhumorado que ojalá pudiera llevarse a Dante, pero que Shakespeare era *más rico*—, acertadamente valoró a Dante por encima de Milton, y solía sobrevalorar la influencia de Dante en *El paraíso perdido*. Dante es la segunda influencia del *Wake* después de Shakespeare, y luego, bastante detrás, está Milton, aunque me sorprende que este perdure. En las cadencias finales de Anna Livia Plurabelle, se nos hace oír la salida del Edén con que concluye *El paraíso perdido*.

El lenguaje del *Wake* es más miltoniano que shakespeariano, a pesar de que en el texto aparezca tanto material de Shakespeare. Los bardos ciegos como el casi mítico Homero, Joyce y Milton escriben para el oído, no para el ojo, mientras que Shakespeare se dirige a los cinco sentidos, como el relato de Bottom de su sueño sin fondo¹. Relacionamos a Joyce con Lewis Carroll, y deberíamos, pero el *Wake* nos enseña, de manera más sorprendente, a agrupar *El paraíso perdido* con Carroll e incluso con el absurdo de Edward Lear. Uno oye sonoridades miltonianas, tennysonianas y joyceanas en «Los amores del Yongui Bongui Bo» y «El Dong de la nariz luminosa».

La defensa que hace Joyce contra Shakespeare es la apropiación total; la de Milton una represión altamente selectiva. El extraño efecto es que la influencia de Shakespeare distrae menos en el *Wake* que en *El paraíso perdido*, lo que es una ventaja estética para el maestro de la palabra irlandés sobre el portavoz cromwelliano de Inglaterra, como yo creo que el astuto Joyce reconoció. A veces me desconcierta que Milton, el poeta más consciente de sí mismo desde Pindaro, no perciba los ecos casi acústicos del «bardo supremo». Oi-

* Hay aquí otro juego de palabras: *Bottom* significa «fondo», y «sin fondo» es *bottomless*. [N. del T.]

gamos ahora a Claudio, en *Medida por medida*, medrosamente exhortando a su hermana Isabella a que lo salve de morir prostituyéndose (aunque es una novicia) con Angelo, y después oigamos a Belial debatiendo en el infierno y defendiendo la supervivencia de la conciencia por sí misma:

Sí, pero morir sin saber a dónde vamos,
yacer en fría rigidez, pudrirse;
calor, sentido, movimiento, volverse
una masa amorfa, y el espíritu gozoso
bañarse en ríos de fuego o habitar
en región escalofriante de hielos rocosos;
estar preso en los vientos invisibles,
volteado con violencia infatigable
por el flotante mundo, o estar peor que los peores
que, sin freno ni certeza, imaginan
oír aullidos. ¡Es harto horrible!
La vida más negra y detestable
que edad, dolor, miseria y cautiverio
pueden depararnos es la gloria
al lado del terror que da la muerte.

(*Medida por medida*, III, i, 117-131)

¿Sería esto
nuestro remedio: no existir jamás?
¡Triste remedio! Porque, ¿quién perdiera,
aunque lleno de dolor, esta esencia
intelectual, estos pensamientos que
vagan por la eternidad, para expirar,
absorbidos y aniquilados en
el seno amplio de la noche increada
privados de razón y movimiento?

(*El paraíso perdido*, 2, 145-151)

Es evidente que Belial se hace eco de Claudio, pero ¿con qué propósito estético y cognitivo? No se me ocurre ninguno, y concluyo que la alusión es totalmente involuntaria. Puede que Milton controle de manera soberbia sus alusiones, pero este es casi el único ejemplo de los «vientos invisibles» que soplan desde el cosmos de Shakespeare y

an a parar al de Milton. James Joyce procuró no interiorizar tanto a Shakespeare como para que acabara absorbiendo su profunda inteligencia. John Milton leyó a Shakespeare de una manera más íntima, y a un costo superior para sí mismo. Shakespeare, «más rico» que Dante, sin embargo no pudo poseer a Joyce como hizo con Milton, el cual, en 1630, cuando tenía veintidós años, escribió «Sobre Shakespeare», un poema de varios pareados en el que celebra «nuestro asombro y estupefacción» y observa misteriosamente:

Y tú, nuestra fantasía de sí misma despojada,
nos conviertes en mármol con tanta cosa imaginada.

No olvidamos de nuestro propio poder imaginativo al enfrentarlo al de Shakespeare, y nos convertimos en *su* monumento en mármol. Joyce o Milton encontraron una manera mejor de enfrentarse a Shakespeare es algo que no podemos decir. El gran poeta y prosista irlandés y el más grande poeta inglés después de Chaucer y Shakespeare no pueden ser más distintos en su forcejeo con Shakespeare. El gón de Milton es más misterioso que el de Joyce, aunque solo sea porque nos vemos obligados a verlo a través de la lente de los poetas románticos, que tienen contraída casi la misma deuda con Shakespeare que con Milton. El Satán de *El paraíso perdido* no es solo un héroe villano jacobino; es un actor, y podría haber sido interpretado o bien por la estrella de Shakespeare, Richard Burbage, o por el actor de Marlowe, de igual eminencia, Edward Alleyn. Joyce escribió una obra de teatro al estilo de Ibsen, *Exiliados*, y él mismo era un actor cantante aficionado de cierta pericia. Pero incluso de haberse completado para escena *Adán sin paraíso*, o de haberse escenificado el irrepresentable *Sansón agonista*, nos habríamos quedado de piedra si Milton hubiera actuado en una u otra. Después de todo, es una cuestión de personalidad. Joyce podía ser tímido, aunque disfrutaba de la compañía de sus amigos; Milton, desde el punto de vista político y personal, quedó eclipsado por la Restauración. Shakespeare, un actor profesional de los que ahora denominamos «actor de carácter», en un soneto expresa su temor a verse convertido en bufón, y evidentemente dejó de actuar mientras preparaba las producciones de *Otelo* y *Medida por medida*.

Los críticos han calificado el *Wake* de obra dramática, pero solo para el teatro de la mente, mientras que algunas partes del *Ulises* se

han escenificado y filmado. Pero ni Joyce ni Milton invirtieron su exuberancia creativa en el teatro. *Ulises* es el apocalipsis de la novela, ya sea la de Flaubert o la de Dickens, mientras que el *Wake* pertenece al género de *Los cuatro Zoas*. *El paraíso perdido* abandona la creación teatral y se convierte en una épica como las de Homero, Virgilio y Dante, y se emparenta con los romances visionarios de Tasso y Spenser. Shakespeare esencialmente bloqueó la grandeza teatral para todos los que le sucedieron en inglés, hasta el día de hoy. Molière, Racine, Schiller, Chejov, o Pirandello no habrían podido funcionar en inglés. Beckett escapó del *Ulises* y el *Wake* con su trilogía de *Molloy*, y en gran medida elude a Shakespeare en *Esperando a Godot*. *Fin de partida* sigue siendo la gran excepción. En esta obra el protagonista Hamm es claramente Hamlet, y Clov es un Horacio que finalmente hace mutis. Beckett, que quizá fue el último gran autor original de la tradición literaria occidental —y que es digno heredero de Joyce, Kafka y Proust—, era un agonista demasiado auténtico como para evitar siempre a Shakespeare. *Fin de partida* lucha con *Hamlet*, al igual que Chejov y Pirandello intentaron ese duelo imposible, en el que estaban condenados a perder y lo sabían.

T. S. Eliot, digno custodio de la cultura europea monárquica conservadora y anglocatólica, rechazó valerosamente *Hamlet* como un «fracaso estético», al tiempo que elogiaba a Djuna Barnes, Wyndham Lewis y Pound, «el mejor creador», que nos dijo que «toda la parte judía de la Biblia es magia negra». Mi sentencia favorita de Eliot fue que, al ser cristiano, su fe le prohibía su antisemitismo no siempre educado. Los críticos honestos (y tenemos unos cuantos) como Louis Menand y Christopher Ricks, han intentado exorcizar el odio de Eliot hacia los judíos como una simple rareza. ¿Es el creador de Bleisten y Rachel, bautizado con el apellido Rabinovich, coherente con su odio y su desdén? Al igual que el actual papa Benedicto, Eliot nos aseguró que la cultura europea moriría si el cristianismo europeo moría. Y la cultura europea *está* agonizando, mientras que la religiosidad del mundo (para mejor y para peor) pervive en todas partes: Asia, África, las dos Américas, con nuevos cristianismos y un islam militante. Eliot, en su mejor versión un poeta exquisito, como profeta merece que lo incluyamos en la misma categoría que a C. S. Lewis, G. K. Chesterton y W. H. Auden (aunque este sin la menor duda no era antisemita).

Immanuel Kant nos advirtió acertadamente que todo gusto estético es subjetivo, pero la experiencia me hace dudar de la formidable *constancia del juicio*. ¿Por qué, después de todo, nos aventuramos a yuxtaponer a Joyce con Dante y Shakespeare? Si has pasado casi toda tu existencia en el siglo xx, entonces los escritores de tu época han sido Proust y Joyce, Kafka y Beckett, y si has amado la gran poesía más que la prosa de ficción, entonces los poetas de tu tiempo han sido Yeats y Valéry, Georg Trakl y Giuseppe Ungaretti, Osip Mandelstam y Eugenio Montale, Robert Frost y Wallace Stevens, Luis Cernuda y Hart Crane, Fernando Pessoa y Federico García Lorca, Octavio Paz y T. S. Eliot, y muchos más. Los dramaturgos de valor universal son pocos: quizá tan solo Pirandello, en la larga perspectiva post-ibsen. Otorgo un valor especial a aquellos escritores que compusieron grandes obras en prosa y en verso, Hardy y Lawrence en concreto. Joyce escribió una pieza teatral ibseniana, *Exiliados*, dos volúmenes de poesía, un soberbio libro de relatos, *Dublinenses*, y una novela de aprendizaje bastante convencional, *Retrato del artista adolescente*. Sin embargo, Joyce desafía a los más grandes —Dante, Shakespeare, Milton— solo en sus épicas en prosa, *Ulises* y *Finnegans Wake*. Proust compite con todos los novelistas anteriores desde Cervantes con *En busca del tiempo perdido*, mientras que Kafka, incluso más que el propio Joyce, se convierte en el Dante de su tiempo sobresaliendo principalmente en fragmentos y apotegmas. Beckett, novelista, dramaturgo y poeta, al igual que Kafka, es un icono de la creatividad, o mejor aún, un creador de iconos. De maneras distintas, Jorge Luis Borges e Italo Calvino han desempeñado más o menos las mismas funciones.

Las apreciaciones comparativas de valor estético pueden parecer al principio arbitrarias, a no ser que resulten lo bastante descabelladas. Si un estudiante, amigo o conocido me dijera que Pearl S. Buck era preferible a James Joyce y Marcel Proust, o que Stephen King se podía comparar con Franz Kafka y Samuel Beckett, no me quedaría a discutir. Podría reflexionar que el Premio Nobel de Literatura fue a parar a Buck y no a Joyce ni a Proust, y que King posee el galardón a la obra de toda una vida otorgado por la organización que decide los Premios Nacionales del Libro.

Intentemos imaginar a alguien que reflexiona sobre un agón entre Buck y Joyce, o discurre sobre cómo Proust influyó en King. La estética de Kant posee demasiada dignidad para esas conjeturas, e

incluso las capillas en ruinas de los estudios culturales sienten reparos a la hora de rechazar la dignidad estética. Eso se debe a la pragmática de la atención: Joyce no podría reemplazar a Shakespeare, pero *Ulises* junto con *Hamlet* y las obras de Shakespeare que están a su altura —*La tempestad*, la primera parte de *Enrique IV*, *Macbeth*, *El rey Lear*, y otros— han contaminado el cosmos de la «información» de la extrañamente denominada «cultura popular», algo que resultaba más claro en mi infancia, cuando las revistas del grupo de Henry Robinson Luce (*Time*, *Life*, *Fortune*) se escribían con una cadencia y una dicción joyceanas, y prevalece, aunque de una manera difusa, en sus rivales y sucesores actuales.

Joyce, obsesionado con Shakespeare por ser el inglés más rico en palabras, quiso preferir a Dante, pero no pudo, y acabó cediendo a la preeminencia mundial de Shakespeare. Envidiaba al rey de la palabra inglés su público en el Globe, pero ese no es el centro de su emulación creativa del bardo supremo. El egoísmo de Joyce habría sido absoluto de no haber existido Shakespeare. A pesar de su estructura homérica, *Ulises* es un poema dramático para voces y bordea el arte de Shakespeare. Releemos el *Ulises* por Poldy, que fusiona a Bottom y los aspectos más amables de Falstaff.

Sin embargo Joyce desconfiaba de Poldy, al igual que Shakespeare se dio cuenta de que no podía encerrar, limitar ni confinar a Falstaff. Hamlet y Falstaff se le escapan a Shakespeare. Aprecio la fantasía de Orson Welles, que escribió que, al llegar a Inglaterra, Hamlet se quedó a vivir allí y se convirtió en Falstaff. Stephen, Hamlet para Poldy, no está a la altura (de manera deliberada) de revivir al rey Enrique V. Joyce, que deseaba encontrar un modelo en Ibsen, cayó en el hastío en *Exiliados*. ¿Acaso Joyce, al igual que Milton (y Henry James) no poseía talento para la tragicomedia escénica?

El agente aglutinante que mantiene unidos a Shakespeare, Milton y Joyce es su idea de cómo se activa el sentido, que siempre es por sobreabundancia. Falstaff, Hamlet, Adán, Satán y Bloom nos desasosiegan porque no declaran su condición de personajes ficticios. La afluencia, no la influencia, es su verdadera función en la historia literaria. ¿Cuántos otros autores trascienden el sentido mediante la repetición? Sin duda unos pocos: Montaigne, Dickens, quizá. «Montaigne» es una gran creación, y Dickens fluye eternamente.

EL DOCTOR JOHNSON Y LA INFLUENCIA CRÍTICA

Samuel Johnson leyó *Hamlet* por primera vez a los nueve años, sentado a solas en la cocina de su casa, y cuando llegó a la aparición del Fantasma tuvo que levantarse y salir «para poder ver gente a su alrededor». Muchos años después, en sus *Observaciones sobre Macbeth*, Johnson recordó ese momento: «Todo aquel que lee detenidamente a Shakespeare mira a su alrededor alarmado, y comienza a encontrarse solo». Esto es el epítome de Johnson hablando de Shakespeare: aquí están el escritor y su crítico, que nos hace temblar como si nos sintiéramos culpables al ser sorprendidos en nuestro primer encuentro con la más vívida inmediatez que la literatura de la imaginación puede ofrecer.

Johnson, en su papel de crítico literario, me interesa más en su comprensión de Shakespeare, aunque considero las *Vidas de los poetas* de su última época su obra maestra crítica. Shakespeare enfrenta a Johnson a un dilema inapreciable. De una manera singular y nueva, Johnson me parece esencialmente un crítico *biográfico*. Los universales johnsonianos son siempre biográficos, es decir, psicológicos, y esta es la clave de su amor y comprensión de Shakespeare. Para Johnson, Shakespeare es el poeta absoluto de la naturaleza humana, y de nuestros afectos en particular. Ahora, cuando se cumplen poco más de tres siglos del nacimiento de Johnson (18 de septiembre de 1709), poseemos una información absurdamente detallada acerca de la vida de Shakespeare, pero absolutamente nada que la relacione con su interioridad. Creo que es posible que sepamos menos de lo que Johnson insinuó, puesto que su corazón y su mente eran más grandes que los nuestros, y

los de Shakespeare seguramente eran los más vastos en los anales de la humanidad.

Debajo de su brusquedad, el osuno Johnson oculta una ternura hacia el sufrimiento humano casi ilimitada. W. K. Wimsatt, mi johnsoniano profesor, se parecía muchísimo a nuestro héroe, en esto y en muchas otras cosas.

Cuando Johnson habla de Shakespeare tiene momentos que calificaría de epifanías críticas. Aquí tenemos al duque Vincentio en *Medida por medida* (III, i, 32-34) aconsejando al joven Claudio que acepte su ejecución:

DUQUE: No eres vejez
ni juventud, sino una especie de siesta
que sueña con las dos.

Y aquí está el comentario de Johnson:

Es algo exquisitamente imaginado. Cuando somos jóvenes nos ocupamos en concebir planes para épocas posteriores, y nos perdemos las gratificaciones que tenemos delante; cuando somos viejos entretenemos los sufrimientos de la vejez con el recuerdo de placeres o hechos juveniles; de manera que nuestra vida, que en ningún momento se dedica plenamente al presente, se parece a nuestras siestas, cuando los sucesos de la mañana se entremezclan con los planes para la noche.

La barroca música cognitiva de los sinuosos periodos de Johnson nos recuerdan a sir Thomas Browne un siglo antes, y al sutil ensayo de Walter Pater sobre *Medida por medida* un siglo después. T. S. Eliot, impresionado por la lánguida cadencia del duque Vincentio, utilizó ese pasaje como epígrafe a su *Gerontion*, del cual lo primero que me viene a la memoria es el minúsculo judío acuclillado, emblema del odio de Eliot por el pensamiento libre. Johnson, inmune al rencor, elogia a Shakespeare por su perfecta expresión de nuestro fracaso universal para vivir en el momento presente.

Universal es una palabra clave en la manera en que Johnson comprende la importancia de Shakespeare, pues los «universales» empañan su estilo crítico, empírico pero tremendamente erudito, una disciplina paralela a la filosofía de David Hume. Johnson y Hume,

discrepantes en cuestiones religiosas, compartían el mismo sentido común, sabían apelar al lector ordinario y a la posesión común de universales psicológicos. Pero Johnson amaba a Shakespeare, mientras que Hume (al igual que Wittgenstein) estaba resentido con ese escritor, que era el pensador más sublime, que subsumía a todos y todo, incluidos los filósofos. Hume, tan poderoso historiador como filósofo, no se habría sentido feliz con la preferencia de Johnson por la biografía sobre la historia, mientras que este habría estado de acuerdo con la frase de Emerson de que «no existe la historia, solo la biografía».

Recuerdo haber comentado con Wimsatt la singular injusticia de Johnson con Jonathan Swift, cuyo *Cuento de una barrica* producía más o menos sobre Johnson el mismo efecto que produce en mí, y que me ayuda a comprender la obra en prosa más potente de nuestra lengua, después de Shakespeare y la Biblia inglesa. Llevo ya sesenta años, desde que cumplí los diecinueve, releyendo religiosamente cada seis meses *El cuento de una barrica*, y el texto que lo acompaña, *Una digresión en torno a la locura*. Acabo de volver a releerlo, quizá son ya ciento veinte veces, y me doy cuenta de que ahora me lo sé de memoria. Nada más me hace sentir tan incómodo, y me imagino al fantasma de Wimsatt riéndose: «¡Te lo tienes merecido!». La defensa de Johnson contra el poder que el libro tenía sobre él consistía en dudar de la autoría de Swift, algo muy extraño por parte del gran crítico, que me recuerda la insistencia defensiva de Freud al afirmar que el conde de Oxford había escrito las obras de Shakespeare.

Quizá los ironistas más grandes —Swift y Johnson, Shakespeare y Freud— no pueden sobrevivir en el aura del otro. Ben Jonson era un satírico; Shakespeare, incluso en *Troilo y Crésida*, era otra cosa. A pesar de su veneración por Pope, Johnson no se habría permitido ser un satírico. Parte de su rechazo procede del temor de convertirse en Swift, del que escribió en *Las vidas de los poetas*: «No era un hombre al que hubiera que amar ni envidiar. Parece ser que desperdició su vida en la insatisfacción, por la rabia de un orgullo desatendido y el langudecimiento del deseo insatisfecho». La acidez de la sátira absoluta no es johnsoniana ni shakespeariana. De todo lo que he leído sobre Shakespeare, lo que más me ha ayudado es el prefacio de Johnson a su edición de sus obras. Ningún otro texto dedicado a Shakespeare acerca al logro más sublime de toda la literatura a un ser humano total cuyas capacidades cognitiva y efectiva rivalizan con las obras teatrales a las que se enfrenta con tanto cariño.

No obstante, como crítico de Shakespeare, Johnson cuenta con una poderosa limitación. Aunque por encima de todo siempre fue un moralista, es demasiado inteligente como para no ver que el propósito de Shakespeare es muy distinto:

Su principal defecto es el mismo al que se pueden atribuir casi todos los males de los libros y los hombres. Sacrifica la virtud a la conveniencia, y le preocupa más agrandar que instruir, con lo que parece que escriba sin ningún propósito moral. De hecho, de entre sus escritos se podría seleccionar una jerarquía de responsabilidad social, pues el que piensa de manera razonable debe pensar de manera moral; pero sus preceptos y axiomas son algo que deja caer como despreocupadamente; no distribuye equitativamente el bien y el mal, ni tampoco tiene siempre el cuidado de mostrar en el virtuoso cómo este desaprueba al malvado; arrastra a sus personajes con indiferencia por la justicia y la injusticia, y al final los abandona sin preocuparse más por ellos, y deja que sus ejemplos actúen como por azar. Es un defecto que la barbarie de su época no puede atenuar; pues el deber de un escritor es siempre mejorar el mundo, y la justicia es una virtud independiente del sitio y el lugar.

En cierto modo, Johnson tiene razón, aunque pocos ahora estarían de acuerdo con él. Johnson era un cristiano devoto, como persona y como escritor. Si Shakespeare lo fue, no lo sabemos, pero las obras no son cristianas, y presumimos que su público lo fue solo como convención social. Sin embargo, la afligida intuición de Johnson de que Shakespeare no pretende hacernos mejores queda abolida por la confesión del crítico de que «se lo debemos todo a él». Estas seis palabras son tremendas e inmemorables; no lo habría dicho de Homero ni de Pope.

Estoy de acuerdo en que se lo debemos todo a Shakespeare, aunque decirlo provoque desdén por parte de la chusma de siempre: los contadores de comas, los materialistas culturales, los historicistas nuevos y más nuevos, los comisarios del género, y todos los demás impostores académicos, periodistas de mentira, rapsodas a medio hacer y grandes deletreadores. ¿Qué sabríamos sin Shakespeare? Ya no reconocemos lo que queremos decir con «naturaleza», a menos

que sea la obra de Shakespeare. Apelar a la naturaleza desde la razón es simplemente invocar a Shakespeare.

Johnson sentía nostalgia de las formalistas reglas neoclásicas de la literatura, pero las descartaba siempre que no encajaban en Shakespeare, puesto que solo este alimenta de manera copiosa nuestra «hambre de imaginación». Meditemos acerca de esta expresión johnsoniana y evoquemos a Falstaff, Hamlet, Yago y Cleopatra. Los cuatro están saciados de imaginación, y sin embargo tienen hambre de más. Por muy bien que te sepas los papeles, eres consciente de como aumenta la extrañeza de Shakespeare al representarlos: no se pueden interpretar totalmente, hasta agotarlos, cosa que no es cierta de Hal/Enrique V, Otelo o Antonio, grandes figuras que se pueden saquear y agotar. Se trata de un *extrañeza* en el sentido arcaico de «extranjero», pero también podría llamarse acertadamente «misterioso» en el sentido freudiano de *Unheimlich*, el extrañamiento de lo familiar que comenté anteriormente. Johnson es tremendamente consciente de este fenómeno shakespeariano, aunque evita darle ningún nombre. En la tradición de Longino, quiere que comprendamos que Shakespeare nos muestra muchas cosas por primera vez al tiempo que nos hace sentir que ya las conocíamos pero que no éramos conscientes de ello.

Citar uno u otro pasaje del prefacio de Johnson a su edición de Shakespeare es una manera vana de alcanzar su poder de penetración. Por debajo de todo ello está la sensación de peligroso equilibrio de Johnson, su cautela para no caer en la locura swiftiana en lugar de imitar el supuestamente shakespeariano «reposo en la estabilidad de la verdad». Para Johnson, este es el valor de Shakespeare; pero reflexionemos sobre esa tremenda expresión, «la estabilidad de la verdad». ¿Qué puede querer decir Johnson? Nada ni nadie es estable en Shakespeare ni en nuestras vidas; Johnson lo sabe perfectamente. *Tiene que cambiar* es la ley de Shakespeare y de la vida; no poseemos juventud ni vejez, solo soñamos con ambas. En 1744 Johnson compuso un prólogo para su antiguo alumno, el actor David Garrick, que inauguraba el teatro de Drury Lane:

Quando la victoria del Conocimiento
sobre el bárbaro enemigo sangriento
se dibujó en escena por vez primera
el inmortal Shakespeare allí nos espera;

cada cambio en la variopinta vida que dibujó
agotó mundos, y otros nuevos imaginó:
la vida le vio desdeñar su limitado reino
y tras él en vano fue jadeando el Tiempo.
Sus poderosas pinceladas pintaron la Verdad,
y una Pasión irresistible a su pecho fue a golpear.

Dieciocho años antes de ese prefacio, Johnson resume lo esencial de su enseñanza en estos ocho versos, que transmiten cómo Shakespeare usurpa la realidad al agotarla. El propio Shakespeare es el cambio, y los límites de la existencia se rompen y se reforman porque es a través de él que se nos recuerda que la mente es una actividad incesante. La vida humana es más que pensamiento, y sin embargo nuestra vida también es pensamiento cuando Shakespeare nos guía para que la veamos. A Wimsatt, cuando yo era su alumno y le oía hablar sobre Johnson, le gustaba recalcar la aversión que sentía el gran crítico por los meros hechos y cómo le gustaba la elaboración. Tras oír a Wimsatt, una vez dije en un seminario que su Johnson parecía una especie de neoplatónico barroco, y mi profesor no puso ninguna objeción. Esa clase tuvo lugar en el otoño de 1951; cincuenta y ocho años después reflexiono sobre ella y me pregunto si el Shakespeare de Johnson no es un demiurgo hermético o neoplatónico, que no es una mala descripción de Próspero.

El Shakespeare de su prefacio se parece extraordinariamente al Bardo de Hazlitt y Coleridge, de Lamb y Keats: el creador de una nueva realidad en la que —de una manera no del todo consciente— nos vemos a nosotros mismos de una manera más nítida y extraña a la vez. Shakespeare hizo aflorar la vena romántica de Johnson, la mente que quería hacer uso de todas sus facultades para exorcizar la tibieza de la melancolía y afirmarse contra un universo de muerte.

LO SUBLIME ESCÉPTICO

ANSIEDADES DE INFLUENCIA EPICÚREA

Dryden, Pater, Milton, Shelley, Tennyson,
Whitman, Swinburne, Stevens

Atesoro unos tristes recuerdos de W. H. Auden que se remontan a mediados de los años sesenta, cuando llegó a New Haven para ofrecer una lectura de sus poemas en el Ezra Stiles College. Ya nos habíamos visto varias veces, en Nueva York y en Yale, pero solo éramos conocidos. El primer Auden sigue despertando mi interés, pero gran parte del poeta posterior, a menudo devoto, se me escapa. Como nuestro amigo común John Hollander se encontraba en el extranjero, Auden me telefoneó para preguntarme si podía alojarse con mi esposa y conmigo, comentando que le desagradaban las habitaciones de invitados de la universidad.

El poeta llegó cubierto con un abrigo deshilachado y sin botones, que mi esposa insistió en arreglarle. Su equipaje era un maletín que contenía una botella grande de ginebra, una pequeña de vermut, un vaso de plástico, y un fajo de poemas. Tras proporcionarle hielo, me pidió que le recordara cuánto cobraba por hacer una lectura. La suma acordada eran mil dólares, unos honorarios respetables hace más de cuarenta años. Negó con la cabeza y dijo, como si fuera una *prima donna*, que no podía actuar a pesar de que el acuerdo ya estaba hecho. Encantado por ello, telefoneé al director de la universidad —un buen amigo—, que maldijo con ganas pero dobló la suma cuando le aseguré que el poeta era tan terco como lady Bracknell en *La importancia de llamarse Ernesto*. Cuando informé a Auden de que su petición había sido atendida, sonrió dulcemente y se mostró amable y brillante en la cena, y luego en la lectura, y cuando se fue a la cama una vez estuvimos en casa.

Al día siguiente le dije a Auden que tenía que ir a dar una clase sobre la poesía de Shelley. Tras afirmar que yo era «un profesor chiflado» y que le encantaban los profesores chiflados, insistió en asistir a mi clase antes de tomar el tren de vuelta a Nueva York. Yo sabía que no le interesaba Shelley, así como tampoco Whitman y Wallace Stevens, de quienes habíamos hablado durante el desayuno. Para mí los tres estaban emparentados en cuanto que poetas lucrecianos, pero él tampoco apreciaba a Lucrecio. Farfullé que no le gustaría la clase, pero él vino de todos modos y posteriormente se marchó en silencio. Recuerdo que nunca había dado una clase tan vehemente sobre Shelley.

Era coherente que Auden condenara a Shelley, Whitman y Stevens, que no eran poetas cristianos sino escépticos epicúreos, materialistas metafísicos, y sobre todo se encuadraban en el Alto Romanticismo. El celebrado poema de Auden «Elogio de la piedra caliza» ataca explícitamente a Stevens. Cuando alabé a Shelley, Whitman y Stevens como maestros del matiz, Auden afirmó rotundamente que ninguno de los tres tenía el menor oído para el idioma. Comentar los grandes poetas que le desagradaban no era lo que se le daba mejor, aunque admiré severamente su sorprendente dogmatismo. No padecía el virus del antisemitismo de Eliot-Pound, y era inmensamente amable y considerado en casi todo, pero parecía bastante orgulloso de sus limitaciones críticas. Acepté su invitación a visitarlo en Nueva York, pero no recuerdo haberlo vuelto a ver. En los años sesenta yo era un joven tremendamente apasionado con los poetas que más me gustaban.

Wallace Stevens menciona tanto a Shelley como a Whitman en su poesía, y el eco de estos es más amplio y profundo de lo que los críticos han observado. Las obras de Shelley que más ineludibles resultan para Stevens son la *Defensa de la poesía* y la «Oda al viento del oeste», pero también encuentro alusiones o ecos de «Mont Blanc», *Alastor*, *Adonais*, «La Bruja de Atlas», y las canciones de amor para guitarra a la difunta Jane Williams. En su poema antimarxista «Mr. Burnshaw y la estatua», Stevens homenajeaba la idea del cambio de su precursor del Alto Romanticismo:

En una nana mortal, como porcelana,
entonces, mientras la música te crea, crea,

tú mismo, prolongados brillos de otoño
y un golpeteo, como golpes sobre las hojas
y de repente luces, astrales y shelleyanas,
un difuso nuevo día.

Al comentar este texto, Stevens confirmó el homenaje: «Las luces astrales y shelleyanas no van a transformar la estructura de la naturaleza. Las manzanas serán siempre manzanas, y sea quien sea el labrador será lo que el labrador ha sido siempre. A pesar de todo, lo astral y lo shelleyano habrán transformado el mundo». La transformación shelleyana regresa con extraordinaria energía en el mismo poema un poco más adelante:

Señoras, cualquiera podría creer que Shelley reside
no tanto en las estrellas como en su estela terrenal,
puesto que las radiantes revelaciones que haces
son de un panorama externo, defectuoso y dorado
y pardo, una Italia mental, un lugar
de miedo ante el desorden de lo extraño,
un tiempo en el que la política de los poetas
gobernará en un mundo de poetas. Y sin embargo
será un mundo imposible para los poetas,
que se quejan y profetizan, en sus quejas,
y nunca pertenecen al mundo en el que viven.

Auden condenaba de una manera bastante extraña la conclusión de la *Defensa de la poesía* de Shelley —«Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo»— al interpretar que los poetas quedaban convertidos en una Policía Secreta. Stevens acierta con su «Italia mental», parecida a la exaltación visionaria de la antigua Atenas por parte de Shelley en su *Hellas*. Un ateísmo lucreciano se funda en la necesidad del cambio, tanto en Stevens como en Shelley.

Walt Whitman es el precursor que proyecta la sombra más grande sobre Stevens; su presencia es tan amplia que siempre encuentro algo nuevo. De los más excelsos poemas whitmanianos, tan solo «En el ferry de Brooklyn», crucial para William Carlos Williams y Hart Crane, resulta relativamente secundario para Stevens. Los que más le obsesionan son «Canto de mí mismo», «Los durmientes» y «De la cuna que se mece eternamente», en este orden. Un poco por debajo

de estos encontramos «Con el reflujó del océano de la vida», «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», y «En la ribera del Ontario azul», de nuevo en este orden. El lucrecianismo de Whitman es más metafísico —es decir, más antitrascendente— que la revisión del Alto Romanticismo de Shelley, Keats y Walter Pater, que Stevens comparte. El escepticismo intelectual montaigniano de Epicuro le resulta algo lejano a Whitman, aunque no a Shelley ni a Stevens. Lamento no haberle preguntado a Auden qué opinaba de Montaigne, a quien T. S. Eliot temía y rechazaba en nombre de Pascal. Auden, un gran amante del estilo aforístico, sin duda le habría perdonado su lucrecianismo al inventor del ensayo.

Stevens admiraba a Shelley como artista de la metamorfosis, pero hay más afecto y ambivalencia en su agón con el bardo de Estados Unidos, que duró toda la vida. La ambivalencia es más intensa en relación a «De la cuna que se mece eternamente». Mi ejemplo stevensiano preferido es el Crispin del desesperado poema «El comediante haciendo de letra C», un poeta

demasiado indigente para encontrar
en cualquier lugar común la ayuda que buscaba.
Era un hombre al que el mar daba vida,
un hombre salido de una luminosa travesía,
muy anunciado, desesperadamente claro,
recién salido de los descubrimientos de las mareas
del cielo, al que los balanceos oraculares no daban
descanso. Se adentró en un color salvaje.

Pero ¿puede ir Crispin más allá de «De la cuna que se mece eternamente»? Está claro que no, pues la huida (la represión) de nada sirve en «El comediante haciendo de letra C». La prioridad de Walt contribuyó al auténtico malestar que acabó con la poesía de Stevens a mediados y finales de la década de 1920.

La tradición lucreciana no es menos ansiosa que la continuidad protestante. Milton podía subsumir a todos los que le preceden menos a Shakespeare. Los lucrecianos que comento aquí —Shelley y Leopardi, Whitman y Stevens— fueron todos poetas poderosos, aunque carecían del ego rocoso de Dante, Milton, Goethe y Wordsworth. Virgilio, aunque un epicúreo sincero, parece incómodo con el abrumador

lucrecianismo de su propia épica. Ovidio, igualmente cautivo de Lucrecio, parece regodearse en su deuda poética. Afín a Shakespeare, el hierofante de las metamorfosis es una urraca permanente, y se apropia sensatamente de lo que encuentra útil.

Lucrecio no eclosiona en la poesía británica hasta finales del siglo xvii. Shakespeare nunca lo leyó, aunque asimiló parte de su naturalismo escéptico a través de Ovidio y Montaigne. La diferencia entre Dante y Milton es que el maestro florentino nunca había oído hablar de Lucrecio, por lo que consideraba a Virgilio un predecesor iloneo; un alma de naturaleza cristiana, por así decirlo, más que seguidora del materialismo epicúreo de la mera realidad. Milton, que conocía su genealogía poética y estaba decidido a convertir a Lucrecio y a Virgilio en epígonos, dejándole la prioridad a Milton, negó así una tradición que no deseaba seguir abiertamente, aunque se aprovechara de ella.

John Dryden, dejando aparte su aparente catolicismo, me parece el poeta más lucreciano de la lengua inglesa anterior a Shelley. Un magnífico maltraductor, famoso por haber comenzado su versión de la *Eneida* antes de haber acabado de leer el poema por primera vez, nos dejó cinco fragmentos de *La naturaleza de las cosas* de Lucrecio que son aún las mejores versiones que conozco. He aquí un pasaje de la última parte del libro 3, «Contra el miedo a la muerte»*:

La muerte nada es, ni nos importa,
puesto que es de mortal naturaleza:
y a la manera que en el tiempo antiguo
no sentimos nosotros el conflicto
cuando el cartaginés con grandes fuerzas
llegó por todas partes a embestirnos;
cuando tembló todo el imperio romano
con trépido tumulto, sacudido
de horrible guerra en los profundos aires;
cuando el género humano en mar y tierra
suspense estuvo sobre cuál de entrambos
vendría a subyugarle: pues lo mismo,
luego que no existamos, y la muerte

* La traducción española es de José Marchena, *El abate Marchena*, y realmente las diferencias con la versión de Dryden son muchas. [N. del T.]

hubiere separado cuerpo y alma,
los que forman nuestra esencia,
nada podrá sin duda acaecernos
y darnos sentimiento, no existiendo:
y aunque el mar se revuelva con la tierra
y aunque se junte el mar con las estrellas.
Y aunque el alma y espíritu tuvieran
sensaciones después de divididos,
interés no tomáramos en ello;
siendo nosotros solo resultado
del enlace y unión del alma y cuerpo:
ni aunque después de muertos recogiese
nuestra materia el tiempo, y la juntase
segunda vez como al presente se halla,
y a la luz de la vida nos volviese,
este renacimiento nada fuera
siendo una vez cortada la existencia.
Ninguno de nosotros se molesta
por lo que un tiempo fue, ni se entristece
por los sujetos que ha de hacer el tiempo
de la materia nuestra.

Lucrecio nos dice que no temamos a la muerte porque nunca la experimentaremos: «Nada podrá sin duda acaecernos / y darnos sentimiento, no existiendo». Dryden admira la sinceridad de Lucrecio, aunque él profesa tener fe en la inmortalidad del alma. Un hombre abiertamente contradictorio, Dryden se crece en las oposiciones, subsumiéndolas mediante el vigor y la claridad de su verso y su prosa. No manifiesta ninguna ambivalencia hacia Lucrecio, contrariamente a su postura en relación a sus precursores, Jonson y Milton. Su declarado amor por Shakespeare y Chaucer se expresa con la profunda pasión de un gran crítico. Nadie ha mejorado el elogio de Dryden: de todos los poetas, Shakespeare «poseía el alma más amplia y completa», mientras que los personajes de Chaucer le hacían exclamar: «Aquí está la munificencia de Dios».

El único defecto poético de Lucrecio es su tendenciosidad, una cualidad excesivamente proselitista que comparte con Sigmund Freud. Pero a Dryden le importa poco que Lucrecio le hable al lector con una intención demasiado evidente. Compara acertadamen-

o el didactismo epicúreo con Thomas Hobbes, la «autoridad magistral» contemporánea que se comunica con «evidente sinceridad».

Milton, que le permitió a Dryden «retocar mis versos» (para júbilo de Marvell), no se puede considerar un poeta lucreciano, al igual que tampoco se le debería calificar de poeta cristiano (ni siquiera protestante), ni platónico, o lo que quieran. Es el más miltoniano de los poetas, por absurdo que pueda sonar. El doctor Johnson observó acertadamente que cuanto más se acercaba Milton a sus precursores, más lejos los colocaba. Sin embargo, aparece un fascinante giro en su utilización de Lucrecio, que casi se convierte en su guía a través del Caos en *El paraíso perdido*.

Lucrecio, al igual que Montaigne, te contamina de manera bastante sutil a no ser que seas precavido. De una manera limitada, Lucrecio fue para Milton lo que Montaigne había sido para Shakespeare: el éxtasis moderador del escepticismo. Shakespeare le dio Hamlet a Shakespeare, pero Montaigne puso su grano de arena. Milton le dio la Noche a Milton, aunque Lucrecio resultó ser una fuente importante. Whitman, Shelley, Leopardi y Stevens habrían descubierto la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar aunque nunca hubieran leído a Lucrecio, pero el exaltador epicúreo de esa desviación fue un maravilloso estímulo para un Sublime Escéptico.

Como discípulo de Walter Pater y su efebo Oscar Wilde, yo soy un crítico literario epicúreo, y confío en las sensaciones, percepciones e impresiones. Pater, mucho más de lo que se ha comprendido hasta ahora, fue el sumo sacerdote del modernismo literario: Yeats, Joyce, Pound, Eliot (que se mofó en tono de culpa del sublime Walter), y una amplia panoplia que incluye a Freud, Hopkins, Rilke, Proust, Valéry, Stevens, Crane, Woolf y el último superviviente, Samuel Beckett. En su hermosa novela histórica *Mario el epicúreo* (1885, 1892), que sin embargo ahora nadie lee, Pater se apropió de la epifanía cristiana para sus propósitos estéticos:

Por culpa de un accidente con los arreos de su caballo en la posada donde se alojaba, Mario tuvo una demora inesperada. Se sentó en un jardín, bajo un olivo, y todo cuanto le rodeaba y cuanto tenía en su interior seguía girando en un ensueño [...] Llegó un pájaro y se puso a cantar entre los rosales: se le acercó un animal que comía: el niño que era su dueño observaba en silencio: y la escena y las horas seguían conspirando, y

pasó de la mera fantasía de un yo que no era el mismo, que lo acompañaba en sus idas y venidas, a esa intuición de un espíritu vivo y amistoso que actúa en todas las cosas...

En aquella hora peculiar y privilegiada, su estructura corporal, tal como podía reconocerla, aunque por muy poco, en la suma de todas sus capacidades, y de la que él —¡no!, de hecho su mismísimo yo— era dueño absoluto, quedaba sin embargo determinada por un sistema de fuerzas materiales de gran alcance que le resultaba ajena [...] ¿Y no podría ser también su estructura intelectual, que en verdad era él mismo de manera aún más íntima, después de la analogía de la vida corporal, ser tan solo un momento, un impulso o una serie de impulsos, un proceso solitario? [...] A menudo había pensado que la brevedad echa a perder los placeres más naturales de la vida [...] Al menos aquel día, en la peculiar claridad de una hora privilegiada, parecía haber encontrado [...] un lugar perdurable [...].

Él mismo —sus ideas y sensaciones— nunca volvió a experimentar la intensidad de aquel día, aunque quedó enriquecido por la experiencia [...]. Le proporcionó una medida definitivamente calibrada de sus necesidades morales o intelectuales, de la exigencia que su alma debía imponer a los poderes, cualesquiera que fueran, que le habían llevado al mundo tal como él era entonces.

La asimilación del poema de Wordsworth «Momentos en el tiempo» a la visión del mundo de Lucrecio corrige un naturalismo idealizante con el materialismo más antiguo. Gerard Manley Hopkins, alumno de Pater en Oxford, restauró esta «hora peculiar y honorable» a la epifanía cristiana, y en esto le seguirían tanto Eliot como Auden, pero la escéptica secularización de Pater sería más influyente a través del Stephen de Joyce y de Virginia Woolf (cuya tutora fue una de las hermanas de Pater). En la poesía estadounidense los herederos de Pater son Wallace Stevens y Hart Crane, cuyo legado perdura en John Ashbery, ahora el poeta de nuestro país.

Después de esta digresión pateriana regreso a Milton y a su visión lucreciana de la Noche y el Caos en los libros 2 y 3 de *El paraíso perdido*. Satán, viajero heroico, contempla

los secretos

del abismo ancestral: un oscuro
e ilimitable océano, sin orillas
ni dimensión, en el que longitud
anchura y hondura, lugar y tiempo,
no existen; en el que la más antigua
Noche y el Caos, los antepasados
de la Naturaleza, reinan en
una eterna anarquía, entre el ruido
de guerras infinitas, y subsisten
por confusión. Pues el calor y el frío,
la humedad, sequedad, los cuatro bravos
paladines, se disputan el mando,
y llevan al combate embriones de átomos;
estos, situados cada cual en torno
a la bandera de su facción, según
sus diferentes clanes, llevando armas
ligeras o pesadas, violentas
o moderadas, rápidas o lentas,
bullen cual populoso enjambre, como
las arenas incontables de Barca,
o del tórrido suelo de Cirene,
reclutados para unirse a los vientos
guerreros y frenar sus raudas alas.
A quien estos se adhieren, un momento
domina, de juez actúa el Caos,
y con sus decisiones se complica
más la contienda por la cual impera;
junto a él y como árbitro supremo
el Acaso gobierna sobre todo.
Ante este abismo informe, seno de
la Naturaleza, y su tumba quizás,
que ni mar es, ni costa, ni aire y fuego,
sino un conjunto de preñadas causas,
en confusión mezcladas, que así deben
siempre luchar, a no ser que el Creador
omnipotente ordene estos oscuros
materiales para hacer otros mundos;
ante este informe abismo se detuvo

cauteloso Satán, y sobre el borde
del Infierno observó un rato, pensando
en la ruta; pues no era poco angosta
la ría que tenía que cruzar.

(2, 891-920)

La ominosa expresión «estos oscuros materiales», de la que se apropió espléndidamente Philip Pullman, podría ser un título adecuado para este maravilloso pasaje si se imprimiera como poema independiente. Lucrecio se traduce exactamente aquí en las palabras «seno de la Naturaleza, y su tumba quizás» (*De la naturaleza de las cosas*, 5, 259). Los estudiosos de Milton —John Leonard y David Quint en concreto— han explorado el uso que hace Milton de Lucrecio, una empresa que recientemente ha perfeccionado N. K. Sugimura en *Matter of Glorious Trial* (2009). Milton satirizó el *clinamen* (desvío) lucreciano en la caída de Satán, aunque se basó más en Lucrecio que en Aristóteles para su concepción de la Materia Primera. La imaginación miltoniana apoyaba la idea de un universo sin límites, que puede ser tan sugerente como el sueño sin límites de Shakespeare en una noche de verano.

En *De la naturaleza de las cosas* (3, 969-983), el universo se ve como algo ilimitado y sin gobierno, una idea ajena a la Biblia hebrea y a la tradición cristiana posterior, que nunca vio con buenos ojos un regreso al vacío. Sugimura argumenta que Milton sí lo ve con buenos ojos, o al menos lo contempla, pero solo para sugerir que el oscuro material es espiritual, pues la Noche y el abismo son representaciones estoicas, no epicúreas. El pensamiento de Newton es análogo, tal como sugiere Sugimura. Yo haría otra pregunta: ¿Por qué Lucrecio? Si eres Shelley, Leopardi, Whitman, Stevens —que no son poetas cristianos—, entonces Lucrecio es un auténtico precursor. Aunque resulta sugerente que Milton, que en lo más profundo de sí era una secta de un solo miembro, eligiera al ateo Lucrecio como guía hacia el abismo. El platonismo y el neoestoicismo le resultaban tan convenientes al ciego Milton como el cristianismo, aunque su visión de la poesía como algo simple, sensual y apasionado es totalmente lucreciana. El poeta como poeta en la épica miltoniana se sentía atraído por Lucrecio exactamente de la misma manera en que Shakespeare amaba a Ovidio.

Puedes pasarte toda la vida leyendo a los tres poetas fundamentales de nuestro idioma —Chaucer, Shakespeare, Milton— y solo poco

a poco te das cuenta de que, aunque *podrían* ser cristianos, su poesía se resiste al bautismo. La poesía, cuando es poderosa de verdad, ni cree ni puede creer en nada. Muchos estudiosos me dicen que Montaigne, el rey de los ensayistas, era un católico devoto. ¿De qué me sirve esta afirmación? Releeré «De la experiencia», el último y fundamental de sus *Ensayos*, y me preguntaré qué lugar ocupa en él la fe. Si quieren morir devotamente, fíjense en Jeremy Taylor o en John Donne, pero manténganse apartados de Montaigne, que les dice de manera espléndida que no se molesten en estudiar cómo morir, porque cuando llegue el momento, lo sabrán hacer perfectamente. Con Lucrecio, Montaigne sabe que la muerte no forma parte de la experiencia, aunque sí la agonía. Chaucer, Shakespeare, Milton —y yo añado a Leopardi— son metafísicos naturales del materialismo.

Shelley no lo era, aunque su mente escéptica ganó el agón con su corazón idealizante. Es un poeta lucreciano, aunque muy poco epicureo. Epicuro y Lucrecio creían en unos dioses mortales a quienes nosotros interesábamos muy poco. Serenas y pacíficas, las divinidades lucrecianas no nos esperan en ninguna morada futura. Shelley, Leopardi, Whitman y Stevens estuvieron de acuerdo, pero no siguieron a Lucrecio al excluir la muerte de su imaginación.

Shelley, el Hamlet de los poetas líricos, se suma al príncipe de Dinamarca en lo que G. Wilson Knight denominó en *The Wheel of Fire* (1930) «la embajada de la muerte». Lucrecio le dio a Shelley su imaginación de las sombras en su última e inacabada obra maestra, *El triunfo de la vida*. En Lucrecio, todos los objetos emiten un flujo de réplicas que impactan en nuestros sentidos. A este impacto Lucrecio lo llama «sensación», que Shelley traduce como pérdida sensorial, sombras de no reconocimiento. Lucrecio, que negaba la creación a partir de la nada (como también Milton) pone más énfasis en que las cosas materiales nunca pueden reducirse a la nada. En el cosmos de Shelley, las cosas emanan de la nada y pueden regresar a la no existencia.

Lucrecio y su tradición le enseñaron a Shelley que la libertad procedía de comprender la causalidad. En su última fase, Shelley se adelantó a Nietzsche al conjeturar que las causas y los efectos eran ficciones. La gran tradición del naturalismo va desde Lucrecio a Montaigne, Hume y Freud. Shelley pertenecería a esta tradición de no ser porque, al igual que Nietzsche, se convirtió al «lo que es incognoscible» de Epicuro en una búsqueda de la profunda verdad

sin imágenes o misterio de las cosas. Nietzsche instaba a la voluntad a que se vengara del tiempo y del «fue» del tiempo, sin embargo «fue» sigue siendo parte del incognoscible *qué*: entonces la voluntad buscaría vengarse contra un fantasma o una ficción. Shelley, que en *Prometeo liberado* había observado que los sabios carecen de amor y que los que poseen amor carecen de sabiduría, acabaría preguntándose en *El triunfo del amor* por qué lo bueno y los medios de lo bueno son irreconciliables.

Cuando tus átomos caen hacia el cosmos sin límites de Lucrecio, de repente se desvían, ejecutando un clinamen a la vez gratuito y crucial. El momento y el lugar son azarosos, y el desvío ligero, apenas una inclinación momentánea. Sin embargo, todo nuestro libre albedrío está en ese desvío, que no es una ironía lucreciana, aunque sus complejidades tonales son difíciles de juzgar. Y precisamente, ¿cómo vamos a recibir una teoría de la libertad que en sí misma apenas parece libre? Epicuro solo hizo unos cuantos cambios en la teoría atómica de Demócrito, y el desvío es el más conocido; de hecho fue desesperado. Carece de causalidad, y no puede tenerla en un cosmos concebido como un vasto mecanismo. No puedes ser una persona independiente en un universo totalmente determinado. Epicuro deseaba las dos cosas —la no determinación absoluta y la elección ética—, y de aquí el desvío involuntario.

Para Epicuro la libertad emana de la *ataraxia*, una suerte de sublime indiferencia que te deja inmune a las ansiedades y a los miedos irracionales. ¿Es la ataraxia fruto del desvío? Parece grotesco, y siempre parece faltar algo cuando ponderamos las tremendas certidumbres de Lucrecio en su infinita elocuencia. Bastante parecido a Freud, Lucrecio nunca abandona su papel de Gran Explicador. Comparado con Lucrecio, Freud resulta sorprendentemente casi modesto: solo explicó que las mujeres son un misterio. No para Lucrecio, que considera el amor sexual como una calamidad y una enfermedad, por lo que no forma parte de la grandeza de cómo son las cosas. El absurdo ataque de C. S. Lewis a los ángeles caídos de Milton —«¿Qué quieres decir con que hemos perdido amor? ¡Hay un burdel estupendo en la esquina!»— es simplemente una postura lucreciana. Si eres desgraciado en amores, el consejo práctico que te da el devoto Epicuro es que tomes la primera furcia que encuentres.

Nada podría ser menos shelleyano, por reconfortante que nos resulte Lucrecio. ¿Por qué entonces invocar a Lucrecio al leer y co-

mentar al celebrador más apasionado del amor romántico en nuestro idioma? Invocar a Freud en un contexto shelleyano no me hace muy feliz, aun cuando esas dos luminarias del Eros se conjuguen sutilmente y con habilidad en el libro de Thomas Frosch, *Shelley and the Romantic Imagination* (2007). Freud queda perfectamente descrito por Philip Rieff cuando lo tacha de racionalista romántico, pero Shelley es claramente una mente tremendamente racional del Alto Romanticismo, que exalta el deseo sobre cualquier posible satisfacción. La infelicidad habitual es un logro para Freud y un paso atrás para Lucrecio. Shelley no lo aceptará y nos insta a rechazar todos los descos que carezcan de sublimidad. A mi edad, reconozco compungido que Yeats fue el discípulo e intérprete más auténtico de Shelley.

¿Se puede ser un poeta lucreciano sin ser epicúreo? La respuesta sorprendente es un enfático «sí». Shelley, Whitman y Stevens son los poetas más lucrecianos de la lengua inglesa, y son escépticos, contrariamente a Pater, cuyo epicureísmo desplaza su considerable escepticismo. Lo que convierte a Shelley, Whitman y Stevens en poetas de lo sublime lucreciano es que se liberan de la religiones banales, ya sean olímpicas o pseudocristianas. Todo lo que sobrevive en ellos del epicureísmo es una dialéctica del conocimiento y la sensación, que exige que hagamos unos breves comentarios acerca de la idea de la cognición y la visión en Epicuro.

Epicuro afirma que los dioses son visibles como imágenes que descienden del espacio y tocan nuestras mentes con una curiosa manera de «ver». Los dioses son totalmente inútiles a no ser que nos alienten a emular su sublime indiferencia. ¿Es esa emulación una actividad ética, o la tranquilidad de los dioses no es más que un rasgo distintivo para que Lucrecio lo convierta en elocuencia?

Vemos aquí cómo Lucrecio invoca a Epicuro al principio del libro 3:

Oh tú, ornamento de la griega gente,
que llevaste el primero entre tinieblas
la luz de la verdad, adoctrinando
sobre los intereses de la vida;
yo voy en pos de ti, y estampo ahora
mis huellas en las tuyas; no codicio
ser tanto tu rival, como imitarte
ansío enamorado. ¿Pues acaso
entrara en desafío con los cisnes

la golondrina?, ¿o los temblorosos chotos
volarán por fortuna en la carrera
así como el caballo vigoroso?
Tú eres el padre y creador de cosas:
sí; tú nos das lecciones paternas;
y del modo que liban las abejas
en los bosques floríferos las mieles,
así también nosotros de tus libros
veremos las verdades más preciosas;
preciosas, varón ínclito, muy dignas
de tener larga y perdurable vida.
Pues al momento que a gritar empieza
tu razón no ser obra de los dioses
el universo, sin parar escapan
los terrores del ánimo; se extienden
los límites del mundo; en el vacío
veo formarse universo; veo
la corte celestial y las moradas
tranquilas de los dioses, que agitadas
no por los vientos son, ni los nublados
con aguacero enturbian, ni la nieve
que el recio temporal ha condensado
con blancos copos al caer las mancha;
y cúbre las un éter siempre claro,
y ríen con luz larga derramada.
Bienes pródiga da naturaleza
a las inteligencias celestiales:
ni un instante siquiera es perturbada
la paz de sus espíritus divinos:
la mansión infernal desaparece,
por el contrario; ni la tierra impide
que contemplan debajo de sus plantas
en el vacío las escenas varias.
Un divino placer y horror sagrado
se apoderan de mí considerando
estos grandes objetos que tu esfuerzo
hizo patentes descorriendo el velo
con qué naturaleza se cubría.

En comparación con lo que suelen ser los dioses, estos al menos resultan inofensivos. Comparémoslos con el dios de Milton, un ogro temible al que William Empson culpó atinadamente de haber sido la causa del problema. Epicuro se aferra a sus dioses desafiando a los escépticos, que instaban a desconfiar totalmente de todos los sentidos. Eso eliminaba a la vez a los dioses y todo sentimiento humano de placer y dolor. En contraste, Epicuro y Lucrecio podrían ser calificados de empiristas *blandos*. Un epicúreo se aferra a las *sensaciones* puras, a las *percepciones* mentales y *sentimientos*, idealmente de placer. Las reflexiones son secundarias, y es mejor mantenerlas cerca de la sensación, la percepción y el sentimiento, puesto que ver *es* pensar, según Epicuro, una idea naturalmente atractiva a los poetas desde Lucrecio hasta ahora. Ruskin y Pater, ambos inicialmente bajo la influencia de Wordsworth, trasladaron la percepción epicúrea a un impresionismo crítico, curiosamente moral en Ruskin, pero liberado por Pater en la peligrosa libertad de las artes.

Pero abandono a Ruskin y a Pater a fin de regresar a Shelley, lucreciano solo en relación a lo sublime, redefinido como el que ofrece placeres más fáciles a cambio de placeres tan difíciles que parecen dolorosos a casi todos los humanos sea cual sea su época. Shelley, inflexible en toda una vida de búsqueda, era un hombre de escaso hedonismo, o ninguno. Sin embargo, tradujo la odisea de su alma, desde el precoz *Alastor* hasta *El triunfo de la vida*, y el efecto de esa búsqueda implacable modeló la historia literaria más de lo que hasta ahora se ha reconocido. La influencia de Shelley comienza con su amigo íntimo y rival, Byron, y con Keats, que se resistió y estuvo resentido con su aspirante a amigo. En la siguiente generación, Shelley fue el alimento de figuras malditas como Thomas Lovell Beddoes y George Darley, así como del círculo de Cambridge de Arthur Henry Hallam, Alfred, lord Tennyson y sus camaradas. Robert Browning fue el principal heredero de Shelley, al igual que Tennyson lo fue de Keats. Después de eso, la secuencia es extraordinaria: Swinburne, Shaw, Yeats, Hardy, Forster, Woolf y, sorprendentemente, Joyce y Beckett. Shelley se fusiona con Hardy y Whitman en la poesía de D. H. Lawrence, y pervive en líricos estadounidenses del siglo xx tan diversos como Elinor Wylie y Hart Crane.

Hay tres extraordinarios ensayos críticos —aunque son más y menos que eso— que resultan unos documentos cruciales en la transmi-

sión de las ideas de Shelley, aparte de su ahora infravalorada *Defensa de la poesía*, una importantísima influencia en Wallace Stevens. Por orden cronológico encontramos la reseña de Hallam de los *Poemas, principalmente líricos* de Tennyson (1831), «Un ensayo sobre Percy Byshee Shelley» de Browning (1852), y «La filosofía de la poesía de Shelley» de Yeats (1900). Los tres siguen extraordinariamente vivos. Acabo de leerlos seguidos, y he vuelto a observar que tanto Browning como Yeats están influidos por la visión que tiene Hallam de Shelley, y que Yeats está claramente en deuda con Hallam y Browning.

Hoy en día Hallam es recordado como el amor perdido de Tennyson, por lo que es el sujeto elegíaco de una maravillosa serie de poemas: «Ulises», «Títono», «Morte d'Arthur» e «In memoriam», entre otros. De haber vivido Hallam —murió de repente a los veintidós años de un ataque cerebral— quizá ahora le consideraríamos uno de los principales críticos eruditos del siglo XIX, con una obra centrada en la influencia de la literatura italiana sobre los poetas ingleses, y como tal un precursor del extraordinario y erudito poeta del siglo XX F. T. Prince, autor de *The Italian Element in Milton's Verse* (1954). Donde mejor se observa el talento crítico de Hallam es en su reseña de Tennyson, un logro singular para alguien que solo tenía veintiún años.

Yeats, resumiendo a Hallam, repitió su distinción entre poesía de la sensación (Shelley y Keats) y de la reflexión (Wordsworth). Esto es lo que dice Hallam sobre Keats y Shelley: «Tan vivo era el deleite de atender sencillamente al ojo y al oído, que cada vez se entremezclaban más con la actividad del pensamiento activo, y tendían a absorber todo su ser en esa energía sensorial». Al ampliar esta idea, Hallam proféticamente advirtió a Tennyson en contra de las presiones sociales que con el tiempo asfixiarían al poeta laureado: «Esa delicada aptitud que crece con el crecimiento de los sentimientos del artista, y se refuerza con su fortaleza, hasta que adquiere una celeridad y un peso decisivos apenas inferior a los correspondientes juicios de la conciencia, se ve debilitada cada vez que uno cede a cualquier aspiración, por pura que esta sea, por elevada, por adecuada a la naturaleza humana».

El ejemplar Alto Romanticismo de Hallam prendió en el joven Tennyson, cuya reacción se puede seguir en el estudio de Cornelia Pearsall de sus monólogos dramáticos, *Tennyson Rapture* (2008). Qui-

za el don más extraordinario de Hallam, su elocuencia oratoria, le había llevado a la política del lado de William Gladstone, pues los dos fueron íntimos amigos en Cambridge. Pearsall nos muestra que Hallam y Tennyson eran liberales políticamente arcaicos, que habían regresado a un conservadurismo aristocrático que se oponía tanto a la corona como a las masas. La Ley de Reforma Liberal de 1832 trajo un programa meticulosamente limitado de reformas electorales, vehementemente apoyado por Tennyson y Hallam, cuyo padre era un importante historiador liberal.

El liberalismo y el Alto Romanticismo de Byron encajaron perfectamente, pero el revolucionario Shelley y el Keats de clase baja fueron los héroes políticos de Hallam, y a través de él acabaron siendo los de Tennyson. La política epicúrea es una idea deliciosamente absurda. Leyendo a mi crítico favorito del siglo XIX, el sublime Walter Pater, no te darías cuenta de que escribe en la época de Gladstone y Disraeli, y me encanta Tennyson sobre todo cuando permanece inmune a la política. De todos modos, Pearsall mezcla de manera sublime el liberalismo de Hallam y de Tennyson con la teoría poética del primero y su influencia sobre la obra de su amigo. Su sinuoso quinto capítulo, «Titono» y la representación de la belleza masculina, es un modelo de lo que todavía podría ser una lectura histórica de un poema hermoso, y «Titono» es el poema más hermoso de Tennyson, y quizá de hecho el más hermoso de nuestra lengua. También es mérito de Pearsall comprender que la poética de Hallam es epicúrea y lucreciana, lo que quizá explica por qué Hallam les resultaba tan atractivo a Pater y Yeats. También contribuye a explicar la belleza virgiliana de «Titono», puesto que tácitamente Hallam y Tennyson comprenden que Virgilio era un epicúreo y el ansioso heredero poético de Lucrecio. La atribulada recepción de Lucrecio que tuvo Tennyson le inspiró (y nos regaló) su monólogo dramático esplendorosamente extremo «Lucrecio», pero lo pospondré hasta que pueda explicar la deliciosa pasión de Hallam por la poesía de Shelley.

La aguda intuición de Hallam fue que Shelley y Keats manifestaban «la energía de los sentidos», que pueden *ver* su pensamiento y *pensar* sus sensaciones. El elogio en cierto modo equivocado de Eliot por los poetas metafísicos no está a la altura del reconocimiento por parte de Hallam de la sensibilidad unificada de los más jóvenes miembros del Alto Romanticismo. Shelley más que Keats, y quizá

más que ningún otro poeta en inglés, se ve perseguido por imágenes interiorizadas que poseen la energía y la viveza de la visión directa. Yeats se equivocó en el título de su ensayo sobre Shelley, ya que expone la imaginería del poeta y no su filosofía, que tiene más que ver con Hume que con Platón. Sospecho que Shelley apelaba al escritor que había en Hume, fascinado por los vuelos ascendentes hacia la alta sublimidad.

... la creadora

potencia del Espíritu cruza el oscuro y denso
universo y recluye
en el recinto de sus propias formas
a todas las recientes descendencias;
tortura la reacia escoria que reduce su vuelo
hasta su propia imagen cuanto puede sufrirlo;
y enciende en su belleza, en su poder,
el incendio del cielo en la arboleda,
las bestias y los hombres.

(*Adonais*, 381-387)

Tennyson se habría estremecido si un crítico le hubiera descrito como poeta lucreciano a su pesar. ¿Y qué otra cosa es, si no? No tiene mucho sentido afirmar que «contra el espíritu de Lucrecio Tennyson despliega el de Virgilio». Cito al azar a uno de los muchos estudiosos de Tennyson. Sí, Tennyson se *esfuerza* por reivindicar el espíritu y teme la renovación utilitaria de la ética y la metafísica epicúrea, de la que Lucrecio es el oráculo, y Darwin y su bulldog Thomas Huxley, los modelos. El naturalismo es el enemigo del liberal Tennyson, y sin embargo el enemigo interior es la propia vocación de Tennyson como poeta de la sensación. O mejor dicho: como poeta.

«Lucrecio» es un monólogo dramático de 280 versos, compuesto por Tennyson entre octubre de 1865 y enero de 1868. El poeta contaba cincuenta y seis años cuando lo empezó, y habían pasado más de treinta desde la muerte de Hallam. En 1850 se había casado y convertido en poeta laureado. Privado de Hallam en 1833, inventó el monólogo dramático, anticipándose así a Browning más o menos en un año. Cuando pienso en este género, Browning es quien me viene de inmediato la mente, puesto que fue quien lo transmitió más que Tennyson, primero a Dante Gabriel Rossetti, y luego a Ezra

Pound y T. S. Eliot, de quienes lo retomaron Randall Jarrell y Robert Lowell, hasta que Richard Howard regresó a Browning, resucitándolo de manera prodigiosa.

Los monólogos dramáticos de Tennyson se desvían de Keats de la misma manera en que Browning se aparta de Shelley, aunque en ambos permanece el elemento lírico, un proceso brillantemente estudiado por Herbert F. Tucker en *Browning's Beginnings* (1980) y en *Tennyson and the Doom of Romanticism* (1988). No hay elementos lucrecianos en Browning, que no tomó de Shelley ni la doctrina ni el estilo, sino algo mucho más profundamente entremezclado: la idea del poeta y el poema. El estilo es lo que Keats le regala a Tennyson, cuyo extraordinario trastrocamiento de Keats para convertirlo en Virgilio creó un idioma del que posteriormente se apropiaría T. S. Eliot, quien le dio un sesgo estadounidense añadiéndole a Whitman, del mismo modo que Pound atemperó a Browning añadiéndole por fin la voz de un bardo americano. Ya no necesitamos creer en los mitos eliotiano y poundiano de que emergieron al sol al sumergirse en la Provenza y París.

Tucker reproduce un fragmento del cuaderno de 1832 que señala el comienzo de los monólogos dramáticos de Tennyson:

Ojalá fuera como antaño, antes de que
mis tersas mejillas se mancharan de juvenil pelusa,
cuando la bienaventurada luz del día
era aún rojiza en los límites de la visión, antes
de contemplar la divinidad sin velos
y la sabiduría desnuda, cuando mi mente
quería seguir el saber como una estrella
que se hunde en el último confín
del pensamiento humano.

Dos importantes monólogos, «Tiresias» (1885) y el soberbio «Ulises» (1842), están aquí insertos, y también es evidente la cadencia del gran monólogo virgiliano «Titono» (1864). «Lucrecio» hay que leerlo junto con «Ulises» y «Titono», puesto que es una palinodia involuntaria. Cualquiera que experimente a Lucrecio aprende enseguida que manifiesta un retorno de lo reprimido. Un desplazamiento del Tennyson virgiliano por el lucreciano que hay dentro. Puesto que Virgilio —para repetir esta verdad— es epicúreo en su fe y un

ansioso seguidor poético de Lucrecio, esto tampoco ha de sorprendernos.

San Jerónimo reunió a los calumniadores cristianos en contra de Lucrecio y les dio forma permanente en un mito que Tennyson heredó. Enloquecido por un elixir erótico que le administró su descaudada esposa, el poeta epicúreo compuso su épica en intervalos de lucidez y luego se mató a los cuarenta y cuatro años, y su escandalosa obra quedó sin acabar. Puesto que Tennyson era tan sofisticado, dudo que se creyera esa leyenda, pero, o bien deseaba aceptar ese absurdo o, más probablemente, vio que encajaba perfectamente con el perverso monólogo dramático que escribía.

Los sensacionales *Poemas y baladas* de Swinburne se publicaron en 1866, y Tennyson tuvo que sentir el reto shelleyano de un poeta lírico más joven que revivía el paganismo griego y latino, incluida la filosofía epicúrea. También estaba la tremenda provocación de *Las rubayatas de Omar Jayam* de su íntimo amigo Edward FitzGerald, un poema más que epicúreo astutamente dirigido contra las devociones de «In memoriam» y que alcanzó la fama gracias al entusiasmo de los infieles prerrafaelistas: D. G. Rossetti, Swinburne, William Morris, George Meredith. Sospecho que una ansiedad todavía más acusada se la provocó Browning, cuyo libro *Dramatis personae* (1864) confirmó la fuerza perdurable de *Hombres y mujeres* (1855), en el que Browning le arrebató para siempre a Tennyson su invención más preciada, el monólogo dramático. A cierto nivel, al componer «Lucrecio» el laureado les estaba soltando un «¡Toma eso!» a Swinburne, FitzGerald y Browning.

Durante más de seis décadas el tendencioso monólogo de Tennyson me ha seducido e irritado por igual. Es escandaloso que el sublime Lucrecio hable con la voz de Tennyson, y sin embargo ninguna traducción de *De la naturaleza de las cosas* en inglés capta la voz de Lucrecio como lo hace Tennyson. Veamos ahora la descripción de una tormenta por parte de Lucrecio, y posteriormente una tormenta en el «Lucrecio» de Tennyson:

También un viento externo e impetuoso
viene a caer sobre una nube espesa
do está el rayo formado, la que abierta,
deja caer de pronto el torbellino
de aquel fuego que rayo le llamamos:

esto también sucede a otros nublados
según las direcciones de los vientos.
Puede también acontecer a veces
que, sin estar el viento aún encendido,
sin embargo se inflame el largo trecho;
que en su misma carrera se despoje
de aquellos elementos más groseros
que no pueden pasar por la atmósfera,
y que del aire mismo tome al paso
las más finas moléculas, que le hagan
inflamarse volando envuelto en ellas:
como bala de plomo se escandece
en su carrera cuando va dejando
los principios más fríos en el aire
y semillas de fuego en él recoge.

(*De la naturaleza de las cosas*, 6, 281-292)

¡Tormenta en la noche! Pues tres veces oído la lluvia
en su acometida; y una vez el relugir de un rayo
— y a fe mía que nunca vi tan feroz horquilla—
asomar de la montaña inundada, y mostró
una confluencia alborotada de cursos de agua
que blanqueaban e hinchaban una depresión
que unas horas antes tenía la sequedad del polvo.

(«Lucrecio», 26-32)

La economía de Tennyson adapta a Lucrecio, aquí y en todo el monólogo, para aumentar la lucidez del original, lo que refuerza el horror a la locura en el poeta de Tennyson, de manera que alterna atormentado las visiones sexuales con esperanzas epicúreas de tranquilidad.

Las alucinaciones eróticas son lo más memorable del monólogo, y uno tiene que preguntarse *de quién* son esas obsesiones, pues desde luego no pertenecen a *De la naturaleza de las cosas*.

Y aquí una oréada: cómo el sol se deleita
contemplando y recorriendo sus resbaladizos
costados, las rodillas sonrosadas, la flexible
redondez, los brotes de sus pechos como cimas...

(188-191)

Tennyson le sugirió de manera deliciosa al director de una revista que le censuró este párrafo que tendría mejor acogida en Estados Unidos, donde los lectores eran menos mojigatos. Sin embargo, esto viene después de una imagen mucho más atractiva:

Imaginé que toda la sangre derramada por Sila
volvía a bajar a la tierra como lluvia,
y donde golpeó y tiñó de rojo la pradera
no brotaban guerreros dragones de los dientes
cadmeos, tal como pensé que me enseñaría
mi sueño, sino muchachas, hetairas,
de extraño arte, animalismos de pago, viles
como las que hicieron de las orgías del Dictador
de cara morada algo peor que todo lo que cuentan
de los tranquilos dioses. Y juntaban sus manos,
y chillaban y me rodeaban en círculos
cada vez más estrechos hasta que yo
chillaba de nuevo, medio asfixiado,
y me ponía en pie de un salto y veía...
¿Era ese el primer rayo de mi último día?

Entonces, entonces, de la oscuridad total brotaron
los pechos, los pechos de Elena, y surgió una espada
ahora encima ahora debajo, ahora enfrente,
apuntando para penetrar, pero se desplomó
avergonzada de tanta belleza; y mientras yo miraba,
un fuego, el fuego que dejó a Ilión sin techo,
brotó de ellos, y me quemó tanto que desperté.

(47-66)

Esto supera a Swinburne, como si advirtiera al joven de que todavía no forma parte de la liga de los laureados. La erotomanía espléndidamente expresada de Tennyson perdura en mi memoria y rechaza la conclusión absurdamente débil del monólogo, cuando rompe su forma para convertirse en una narración melodramática. Cuando el epicúreo se clava un cuchillo en el costado, su esposa chilla por no haber cumplido con sus deberes para con él. En el punto más bajo, el santurrón Tennyson ofrece la respuesta lucreciana: «¿Tu deber? ¿Qué es el deber? ¡Que te vaya bien!». Así, el poeta laureado castiga

su propio daimón, el poeta keatsiano de la sensación inspirado por Hallam.

«Ulises» y «Titono» son poemas más poderosos que «Lucrecio», pues no se sabotean a sí mismos al final. Después de «Maud: un monodrama» (1855), Tennyson entra en declive, aunque «Titono» y «Lucrecio» vinieron después. El gran estilo nunca abandonó a Tennyson, y comenzó a comprender que era lucreciano-shelleyano al tiempo que virgiliano-keatsiano. La muerte de Hallam supuso una tragedia para la imaginación de Tennyson, aunque también le proporcionó la intensidad elegíaca que su genio requería.

Pasar de Tennyson a Walt Whitman es volver a aprender la diferencia americana que Emerson profetizó y que Hawthorne, Melville, Thoreau, Whitman y Dickinson llevaron a término. Curiosamente, de entre esta media docena solo Whitman sentía mucha admiración por Tennyson. Al enfrentarse al tremendo poema de 1886 del laureado, «Locksley Hall sesenta años después» —«Demos acaba provocando su propia perdición»—, Whitman replicó: «Bien podemos hacer caso de las llamadas de advertencia [...] de voces como las de Carlyle y Tennyson». De manera fascinante, Walt se anticipó a nuestro homenaje contemporáneo a Bruce Springsteen al referirse a menudo a Tennyson como «el jefe de todos nosotros». En 1855, en la segunda de las dos reseñas anónimas que dedicó a *Hojas de hierba*, Whitman se comparó con Tennyson, se burló del espíritu de su refinamiento, aunque admitió que «este hombre es un auténtico poeta de primera, que se ha colado en medio de todo ese tedio y aristocracia». Para Whitman, la poesía inglesa era Shakespeare, sir Walter Scott y Tennyson, su exacto contemporáneo. Tennyson leyó algunos poemas de Whitman y reaccionó con cautela, aunque no tan negativamente como Mathew Arnold, el más sobrevalorado de todos los críticos de la historia. Swinburne, Hopkins, Wilde, Chesterton y sobre todo Lawrence se cuentan entre los ingleses que apreciaron a Whitman. Me fascina pensar en Tennyson leyendo los poemas de abierto homoerotismo de *Cálamo*. Ambivalente siempre, ¿no le habría obsesionado también la belleza de Hallam?

Whitman emergió de la matriz de Emerson, pero con un poderoso influjo de Epicuro y Lucrecio en oposición al idealismo emersoniano. Se trataba en parte de una herencia de familia; el carpintero cuáquero Walter Whitman, padre, había sido seguidor de Thomas

Paine y Frances Wright, autor de la novela epicúrea *Unos días en Atenas* (1829), dedicada a Jeremy Bentham. Walt le contó a Horace Traubel que había oído las conferencias reformadoras y antiesclavistas de Wright en Nueva York en 1836 y 1838, y sin duda había leído *Unos días en Atenas*, libro que su padre tenía. Lucrecio vino después. Whitman poseía un ejemplar de la traducción de John Selby Watson de *De la naturaleza de las cosas* (1851), y había anotado el poema. En *Vistas democráticas* (1871) Whitman propuso un programa que parece central para él: «Lo que el romano Lucrecio buscaba con gran nobleza, aunque también de manera demasiado blanda y negativa como que lo hicieran sus contemporáneos y sucesores, debe hacerlo en positivo algún gran literato venidero, sobre todo un poeta, el cual, sin dejar de ser un poeta de verdad, asimile todo lo que la ciencia le indique, con espiritualismo, y a partir de todo eso, y de su propio genio, compondrá el gran poema de la muerte».

Lucrecio compuso el gran poema que niega cualquier preocupación por la muerte, y rechaza cualquier ansiedad en relación con la agonía. En 1865 Whitman había escrito el gran poema americano de la muerte en «La última vez que florecieron las lilas en el huerto». Se podía entresacar de *Hojas de hierba* un extraordinario conjunto de poemas sobre la muerte al lado de una procesión de poemas que exigen y promueven más vida. El Whitman de Stevens canta y cambia las cosas que forman parte de él: «la muerte y el día». He aquí el esplendor del día, la sección 6 del «Canto de mí mismo»:

Un niño me preguntó: ¿Qué es la hierba?, trayéndola a manos
llenas,
¿Cómo podría contestarle? Yo tampoco lo sé.

Sospecho que es la bandera de mi carácter tejida con
esperanzada tela verde.

O el pañuelo de Dios,
una prenda fragante dejada caer a propósito,
con el nombre del dueño en alguna punta, para que lo
veamos y lo notemos y nos preguntemos, ¿de quién?

O sospecho que la hierba misma es un niño, el recién nacido
de la tierra.

O un jeroglífico uniforme,
que significa: crezco por igual en las regiones vastas y en las
estrechas,
crezco por igual entre los negros y los blancos,
canadiense, piel roja, senador, inmigrante, a todos me
entrego y a todos los recibo.

Y ahora se me figura que es la cabellera suelta y hermosa de las
tumbas.

Te usaré con ternura, hierba curva.
Acaso haya brotado del pecho de los jóvenes,
acaso, si estuvieran aquí, yo los amaría,
acaso hayas brotado de los ancianos, o de los niños arrancados
del regazo de la madre,
y ahora eres el regazo de la madre.

Esta hierba es demasiado oscura para haber brotado de los
cabellos blancos de las madres ancianas.
Más oscura que las descoloridas barbas de los ancianos,
demasiado oscura para haber brotado de sus pálidos
paladares.

¡Ah! Percibo al fin otras tantas lenguas que hablan,
y comprendo que no han nacido en vano de esos paladares y
de esas bocas.

Querría traducir las insinuaciones sobre los muchachos y las
muchachas muertas,
y las insinuaciones sobre los ancianos y las madres y de los
niños arrebatados de sus regazos.

¿Qué piensas que ha sido de los jóvenes y de los ancianos?
¿Qué piensas que ha sido de las mujeres y de los niños?

Están sanos y buenos en algún lado,
el retoño más débil prueba que no existe la muerte,
y que si alguna vez existió lo hizo para impulsar la vida, y no

espera que lo destruya el fin,
y no ha cesado en el momento que surgió la vida.

Todo progreso y se dilata, nada se viene abajo,
y morir es algo distinto de lo que muchos supusieron, y
de mejor augurio.

Es este un largo pasaje, más de treinta versos, pero no sé cómo contarlos. Totalmente epicúreo, podría haber comenzado con el adagio del maestro: «El qué es incognoscible». A partir de esa verdad, ¿cómo podría cualquiera de nosotros responder al niño? ¿Quién de nosotros podría desplazarse como Whitman, del no saber a intuiciones tan vitales? Un maestro de la metáfora, al igual que sus discípulos Stevens, Eliot y Crane, Whitman acepta la verdad epicúrea en contra de los platónicos (Emerson incluido). El *qué* es incognoscible porque no hay formas ideales ni arquetipos, sino solo la cosa/fenómeno en sí misma, como la hierba. Pero *Hojas de hierba* es un gran tropo compuesto, que procede de la frase bíblica «Toda carne es hierba». De la bandera de la esperanza hasta el pañuelo insinuante de Dios avanzamos hasta la criatura y el jeroglífico universal, hasta que alcanzamos el tropo casi homérico: «Y ahora se me figura que es la cabellera suelta y hermosa de las tumbas».

No hay críticos que se pongan de acuerdo sobre lo que quiere decir Whitman con «muerte», pero tampoco ninguno de los numerosos Walts está de acuerdo con el otro. A partir de «Los durmientes» (1855) en adelante, la Muerte forma parte de los cuatro elementos whitmanianos: la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar. Ese tropo compuesto cobra fuerza en Federico García Lorca y Fernando Pessoa, Robinson Jeffers y Conrad Aiken, Wallace Stevens y T. S. Eliot, hasta que recibe expresión clásica en Hart Crane. En este tropo productivo nos hallamos más allá de Lucrecio, y quizá regresamos a Homero y la Biblia, Milton y Coleridge, mientras buscamos imágenes del poder de la mente poética sobre un universo de muerte.

¿Qué quiere decir Whitman con inmortalidad? David Bromwich postula un tropo de otredad: «Perduramos en el tiempo solo en la medida en que las palabras de un autor perduran en la mente de sus lectores». Inteligente, pero ¿es esa toda la aspiración de Whitman? Richard Poirier cree que para Whitman «el arte es una acción y no el producto de una acción», con lo que la inmortalidad simplemen-

te sería el resultado de haber disfrutado de una buena recepción por parte de los lectores. Kerry Larson sugiere en *Whitman's Drama of Consensus* (1988) que en Whitman no caben las conclusiones: «El desafío a la muerte y a cualquier terminación se alía para sobreterminar la indeterminación».

Kenneth Burke, en una conversación que mantuvimos, sugirió que en Whitman la imaginería material de la muerte era tan poderosa que nada de lo que escribía el poeta podía huir de sus sombras de éxtasis. Desde luego, eso es cierto del Whitman elegíaco de 1860-1865. Pero quizá se queda corto ante las señales ambiguas de «Canto de mí mismo» (1855). Stevens sentía especial admiración por la breve y tardía lírica de 1881, «Una clara medianoche»:

Esta es tu hora, oh, Alma, tu libre vuelo hacia lo inefable,
lejos de los libros, lejos del arte, abolido el día, concluida la
lección,
sales y te muestra silenciosa, contemplativa, a meditar en los
temas que más amas,
la noche, el sueño, la muerte y las estrellas.

Las estrellas reemplazan el océano materno, un cambio reconfortante. Su fuerza atrajo a Stevens, y la fuerza de Whitman aumenta cuando se entrega a su tendencia a la variedad, cuando quiere contener multitudes. Al contemplar a Schopenhauer, el *Tractatus* de Wittgenstein expresa el siguiente aforismo: «Lo que el solipsista quiere decir es acertado, pero lo que dice es erróneo». Al hablar de la muerte, lo que Whitman quiere decir es exacto, pero lo que dice es contradictorio. Su lucrecianismo y su idealismo colisionan, y su música cognitiva extraordinariamente sonora a veces resulta confusa.

Con Whitman y con Tennyson, eso apenas importa; en «Experiencia», Emerson afirma: «El Demonio sabe cómo se ha hecho». El Daimón de Whitman, su demonio y hermano melancólico, se burla de él en la playa en «Con el reflujo del océano de la vida»:

¡Oh! Desconcertado, frustrado, humillado hasta el polvo,
oprimido por el peso de mí mismo, pues me he atrevido a
abrir la boca
sabiendo ya que en medio de esa verbosidad cuyos ecos oigo,
jamás he sospechado qué o quién soy,

a no ser que, ante todos mis arrogantes poemas, mi yo real
esté de pie, imparable, ileso, no revelado, señero,
apartado, escarneciéndome con señas y reverencias
burlonamente amables,
con carcajadas irónicas a cada una de las palabras que he
escrito,
indicando en silencio estos cantos y, luego, la arena en que
asiento mis pies.
Ahora sé que nada he comprendido, ni el objeto más
pequeño, y que ningún hombre puede comprenderlo,
la naturaleza está aquí a la vista del mar, aprovechándose de
mí para golpearme y para herirme,
porque me he atrevido a abrir la boca para cantar.

(sección 2)

Cuando llega la resolución de este poema sobre la rotura de las vasijas, los indiferentes dioses de Lucrecio se toman como testigos definitivos de la crisis del poeta:

Nosotros, caprichosos, traídos acá de no sabemos dónde,
tendidos ante ti,
tú, allá arriba, caminas o te sientas,
quienquiera que seas, también nosotros yacemos náufragos
a tus pies.

El Duque de Hierro, Wellington, expiró el 14 de septiembre de 1852. Como poeta laureado, Tennyson enseguida publicó su «Oda a la muerte del duque de Wellington», un poema adecuadamente tenebroso, que comienza así:

Enterrad al Gran Duque
con el lamento de un imperio,
enterremos al Gran Duque
al llanto de una poderosa nación.

Era quizá inevitable que Whitman, con su ambivalente admiración por el Jefe, aludiera con astucia a la oda a Wellington en su obra maestra elegíaca, «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» (1865). «Que taña la campana», insiste Tennyson, y Walt lo su-

pera: «Con el sonido perpetuo de las campanas que doblan». Aunque Tennyson nos asegura que el Duque de Hierro nunca perdió un cañón, poca cosa más resulta memorable en este poema de 281 versos. Con espléndido tacto, Whitman evita elogiar la victoria de Lincoln sobre sus compatriotas, y crea una elegía de 206 versos que es digna de comparación con el «Lycidas» de Milton y el *Adonais* de Shelley.

Al igual que *La tierra baldía* de Eliot, su descendiente no reconocido, «Las lilas» es una elegía al propio yo del poeta. Una elegía luteriana es un oxímoron, y sin embargo Whitman —con Shakespeare y Milton— desafía cualquier forma y género. A Whitman le desagradaba que le dijeran que «Las lilas» era la culminación de su obra. Tiene que serlo el «Canto de mí mismo», pues ahí y en ninguna otra parte se alcanza plenamente la ficción suprema de «Walt Whitman». Y sin embargo «Las lilas» es el poema más logrado de ningún poeta estadounidense hasta el momento. Exquisito en sus proporciones, cuenta con la ventaja de llegar después de «Los durmientes», «En el ferry a Brooklyn», «De la cuna» y «Con el reflujo», todos ellos retomados en un tono más sutil. El año pasado pasé cinco meses en el hospital con la espalda rota y otros achaques, y me pasaba el día recitándome mentalmente «Las lilas». Ahora lo poseo más que de memoria, pues fue en parte el ángel de mi modesta resurrección. ¿Acaso es una ilusión que comparte con el poder curativo que Whitman ejerció cuando estuvo en los hospitales de Washington, D. C., de enfermero y vendador de heridas voluntario durante la Guerra Civil norteamericana? Encontré y sigo encontrando una asombrosa belleza en la serenidad de la sección 3:

En el huerto, delante de una vieja alquería, junto al vallado
enjalbegado
se yergue un alto arbusto de lilas, de hojas acorazonadas de un
verde intenso,
donde se alzan delicadamente numerosos capullos aguzados,
perfumados con el aroma penetrante que amo,
cada hoja es un milagro —y de este arbusto del bueno,
de capullos de tenue color y hojas acorazonadas de un verde
vivo,
arranco una rama con su flor.

Esta es el rompimiento de la vara. Dudo que Whitman conociera la poesía sufí o persa, pero perpetuó su tradición al asociar las lilas con el erotismo masculino. La estrella Venus, la ramita de lilas y la canción del pájaro ermitaño se fusionan en una vara compuesta, una imagen de la voz que *es* este poema. El ataúd de Lincoln, en su larga procesión desde Washington, D. C., hasta Chicago, es lo que da unidad a gran parte del texto, pero el Presidente mártir apenas es invocado hasta que se le denomina «el alma más dulce y más sabia» a tres líneas de la conclusión del poema.

El verbo más revelador de Whitman, aquí y en otros poemas, es «dejo atrás» (*passing*), y esa frase magníficamente escogida «las cosas rescatadas de la noche», se le ocurrió en una corrección posterior:

Dejo atrás las visiones, dejo atrás la noche,
dejo atrás, suelto las manos de mis camaradas,
dejo atrás el canto del pájaro ermitaño y el canto de mi alma,
 que tarja,
un canto victorioso, un canto de liberación de la muerte, pero
 tan variado y siempre cambiante,
bajo y doliente, mas de notas claras, que ascienden y caen,
 inundan la noche,
que se pierden tristemente y mueren, como advirtiendo,
 y de nuevo estallando de alegría,
cubriendo la tierra y llenando la extensión del cielo,
como aquel poderoso salmo que oí en la noche, alejándose de
 lugares recónditos,
te dejo atrás, te abandono, lila de hojas acorazonadas,
te dejo en el huerto, florecida, para que regreses con la
 primavera.

Interrumpo mi canción para ti,
dejo de contemplarte en el oeste, de comunicarme contigo,
¡Oh, camarada que resplandeces en la noche con tu rostro de
 plata!

Mas guardemos todas las cosas rescatadas de la noche,
el canto, la prodigiosa canción del pájaro gris oscuro,
y el canto que tarja, el eco despertado en mi alma,

con la refulgente estrella caída, con su rostro lleno de
dolor,
con quienes me daban la mano cuando nos acercábamos a la
llamada del pájaro,
mis camaradas y yo en medio de todo eso; conservemos
siempre su recuerdo, y el del muerto a quien tanto he
amado,
por el alma más dulce y más sabia de todos mis días y países
—y esto, por su amado recuerdo.
La lila y la estrella y el pájaro unidos al canto de mi alma,
allá entre los pinos y los cedros fragantes, umbríos, nebulos-
sos.

¿Qué habría pensado —de haberlo leído atentamente— el Tennyson de 1866 de este treno? Le desafía en su propio estilo de obra virgiliana, y el último verso usurpa su tono y lo convierte en un imitador epígono de Whitman. Virgilio, Tennyson y Whitman se unen mediante el Lucrecio epicúreo. Si das un paso más allá de la sensibilidad de Tennyson, te encuentras en el pensamiento—mediante-la-sensación total de los más radicalmente keatsianos que Tennyson: los prerrafaelistas, Pater y Wilde, y el joven Wallace Stevens.

Puesto que Swinburne, al igual que Whitman, tiende a fundir lo elegíaco y lo celebratorio, paso ahora a la conclusión de «Ave Atque Vale», la (prematura) elegía a Baudelaire:

Para ti, alma ahora silenciosa, mi hermano,
coge de mis manos esta guirnalda, y adiós.
Fina es la hoja, y gélido el olor invernal,
y gélida la solemne tierra, madre fatal,
más triste que el seno de Níobe,
y en el hueco de sus pechos una tumba.
Conténtate, aquel cuyos días han acabado;
de que ya no te espere ningún pesar,
ni imagen ni sonido batallarán contra ti,
para quien todos los vientos son tan quietos
como el sol, todas las aguas como la orilla.

(188-198)

«Madame La Fleurie», perteneciente a la última época de Wallace Stevens, nos devuelve a esta tierra solemne, madre y tumba fatal:

Cargadlo bien, oh, estrellas laterales, con las grandes cargas
del fin.

Aisladlo allí. Miró en un cristal de la tierra y pensó que vivía en
él.

Ahora, trae todo lo que vio al interior de la tierra, al progenitor
que aguarda.

Su nítido conocimiento devora ella, bajo un rocío.

Los tonos prerrafaelistas de los primeros poemas de Stevens en *Armonio* probablemente derivan de Swinburne, en una curiosa asimilación del poeta inglés a Whitman, a quien Swinburne altamente admiraba y vilipendiaba. Un rasgo lucreciano común permitía la asimilación, aunque de los tres poetas es Stevens el más epicúreo. Aunque este se negó a admitir la influencia de Pater, esta resulta aquí palpable. No le debería a Pater, ni a nadie, los placeres de la prioridad perceptiva. Sin embargo, pensar al tiempo que ves, comprender mediante la sensación, es habitar el cosmos imaginativo de Epicuro y Lucrecio, al que Shelley, Swinburne y Whitman se habían trasladado y habían habitado antes que Stevens.

Más que repetir los elaborados comentarios que he dedicado a los principales poemas largos y secuencias de Stevens, me fijaré en su desvío final de un materialismo metafísico en su poema sobre la muerte «Del mero ser», donde el modificador del título asume su significado arcaico de «puro» o sin adulterar. El poema, posiblemente el último de Stevens, fue escrito justo antes de ingresar en el hospital para que lo operaran en abril de 1955. Los poemas a Bizancio de Yeats, un perpetuo desafío para Stevens y para James Merrill posteriormente, son rechazados en la visión final de Stevens:

Sabes pues que no es esa la razón
que nos hace felices o infelices.
El pájaro canta. Sus plumas resplandecen.

La palmera se halla al borde del espacio.
El viento se mueve lento en las ramas.
Las plumas de fuego del pájaro quedan colgando.

En una sátira, «Memorándum» (1947), Stevens había entonado, no muy elegantemente:

Di que sale la luna americana
Totalmente purificada del asqueroso Bizancio.

Mucho más sutil a la hora de expurgar a Yeats, el «más allá del último pensamiento» de «Del mero ser» ve, de manera cognitiva, un pájaro parecido al ave fénix que surge de la palmera, emblema de la Florida de Stevens, «suelo venéreo». También se parece a la «Palmera» de Paul Valéry, un contemporáneo al que Stevens preferiría a Yeats. He aquí las tres últimas estrofas de las nueve de «Palmera»:

Estos días que te parecen vacíos
y perdidos para el universo
poseen áridas raíces que ahondan
en la profundidad de los desiertos.
La sustancia guedejosa
por las tinieblas elegida
jamás puede detenerse,
hasta las entrañas del mundo
persigue el agua profunda
que le exigen sus alturas.

¡Paciencia y más paciencia,
paciencia en el azul!
¡Cada átomo de silencio
puede dar un fruto maduro!
Llegará la feliz sorpresa:
una paloma, la brisa,
la sacudida más dulce,
una mujer que se apoya,
hacen caer esta lluvia
donde uno se arrodilla.

Que un pueblo ahora se destruya,
¡Palmera!... ¡Irresistiblemente!
¡En el polvo que gira
sobre los frutos del firmamento!

No has perdido estas horas
si ligera permaneces
tras estos bellos abandonos;
igual a aquel que piensa
y cuya alma se gasta
en acrecentar sus dones.

Stevens leía este poema como una fábula acerca de reimaginar toda una vida dedicada a la lenta maduración del propio talento poético. El pájaro canta una canción que quizá pertenece a las divinidades epicúreas, carente de significado y sentimiento humano. Lo que importa es «El pájaro canta. Sus plumas resplandecen». Al acercarse al final, uno oye y uno ve, sin razonar. Al igual que en la «Palmera» de Valéry, la ligereza es la respuesta adecuada, la paciencia definitiva:

La palmera se halla al borde del espacio.

Y sin embargo no estamos fuera de la naturaleza:

el viento se mueve lento en las ramas.

Estos versos podrían ser de Valéry o de algunos lucrecianos, pero el último verso es puro Stevens:

Las plumas de fuego del pájaro quedan colgando.

La encantadora simpleza de «plumas de fuego» y «quedan colgando» sugieren un desvío final del esplendor amaneciente de la autofabricación de Whitman. Él y Stevens expresan de nuevo la diferencia americana mediante su formulación de una política lucreciana distinta de la de Dryden, Shelley, Swinburne y Pater. Llamémosla una poética de lo Sublime Americano, que Emerson inventó, Whitman llevó a su esplendor celebratorio, y de la que Stevens se burló y ejemplificó.

EL DESVÍO LUCRECIANO DE LEOPARDI

Aunque su agón inmediato fue con Dante y Petrarca, el auténtico precursor italiano de Giacomo Leopardi (1798-1837) fue Lucrecio, que para Dante no existió. Asombrosamente erudito en casi todos los idiomas y las literaturas occidentales, Leopardi valoraba a Homero, Lucrecio y Rousseau por encima de Dante, Petrarca y Tasso. Ningún poeta italiano contemporáneo de Leopardi, y tampoco desde entonces (ni siquiera Giuseppe Ungaretti, que veneraba a Leopardi) alcanza su eminencia. Para encontrar a otro clásico romántico digno de él habría que acudir a Walter Savage Landor, pues él también era capaz de escribir como Simónides. En prosa, Landor a veces se parece a Leopardi porque ambos derivan de Lucrecio, pero en poesía los únicos comparables son los más grandes románticos: Friedrich Hölderlin, Victor Hugo, Wordsworth, Keats, Shelley. Entre estos, Shelley fue el principal lucreciano, y es capaz de intercambiar iluminaciones con Leopardi de manera más fecunda que Keats y Hölderlin. El poeta victoriano James Thomson («La ciudad de la noche temible») fusiona a Shelley, Novalis y Leopardi. Me sorprende que Leopardi no fuera más importante para Stevens (que había estudiado con George Santayana), pero el stevensiano Mark Strand lo compensa con su espléndido poema «Leopardi»:

La noche es cálida y clara y sin viento.

La luna como piedra blanca aguarda encima

de los tejados y sobre el río. Las calles están en silencio

y la luz de la esquina se refleja solo en las formas encorvadas
de los coches.

Duermes. Y el sueño se adensa en tu cuarto
y en este momento nada te importuna. Jules,
se ha abierto una vieja herida y vuelvo a sentir el dolor.
Mientras duermes salgo a presentarle mis últimos respetos
al cielo que parece tan amable
y al mundo que no existe y que me dice:
«No te doy ninguna esperanza. Ni siquiera esperanza».
Calle abajo se oye a un borracho
que canta una canción irreconocible
y un coche a unas manzanas de distancia.
Cosas que pasan y no dejan huella,
y llegará mañana y el día después,
y todo lo que nuestros antepasados conocían
se lo ha llevado el tiempo. Han desaparecido
y sus hijos también, y también las grandes naciones.
Han desaparecido los ejércitos que levantaron nubes de polvo
y humo por toda Europa. El mundo está en silencio y no
los oímos. Cuando era niño, y pasó el cumpleaños que tanto
había esperado, me quedé la cama, despierto y desdichado,
y muy entrada la noche, el sonido de alguien cantando
en un callejón, muriendo lentamente en la distancia,
me hirió, igual que ahora.

Se trata de una versión al mismo tiempo literal y muy libre de «La sera del dì di festa», modulada por el poeta simbolista Jules Laforgue:

La noche del día de fiesta

Dulce y clara es la noche, y sin viento.
Y en medio de los huertos, apacible
sobre los tejados, se halla la luna
que ilumina, serena, de lejos, las montañas.
Oh, amor mío, ya callan los senderos
y en los balcones brillan las lámparas
nocturnas. Sumida en dulce sueño
descansas en tus tranquilas estancias.
Y no te muerden las preocupaciones,
ya no sabes ni piensas en la llaga
que abriste en mi pecho. Duermes

mientras yo asomo a saludar
este cielo tan dulce a la mirada,
y a la antigua Naturaleza omnipotente
que me llevó al afán. «A ti —me dice—
niego la esperanza, toda la esperanza;
y tus ojos no brillen sino del llanto».
El día ha sido solemne y de tus dichosos
pasatiempos reposas. Y acaso, en sueños,
recuerdas a cuántos hoy has agradado
y cuántos te han agradado a ti,
pero en mí ya no piensas. Y cuando me pregunto
por la existencia que me queda, grito,
me arrojo y tiemblo aquí, en el suelo.
¡Oh días horribles de la joven edad!
¡Ay, por las calles, no lejos, oigo
del artesano el canto solitario,
que ríe en la alta noche, mientras vuelve
al pobre hogar, después de sus solaces!
Y el corazón se oprime duramente
pensando cómo va pasando el mundo, casi
sin dejar huella. Ya ha huido
el día festivo al que ha de seguir
el día vulgar, y así se lleva el tiempo
los hechos de los hombres. ¿Dónde el eco
de los pueblos antiguos? ¿Dónde el grito
de los antepasados y aquel gran
imperio de Roma, las armas, el fragor
que recorrió la tierra y el océano?
Todo es paz y silencio, y calla el mundo,
y nunca más de aquello se razona.
En mi temprana edad, cuando se espera
ansiosamente el día festivo, o cuando
ya había pasado, yo, doliente, en vela,
abrazaba la almohada. Y al final
de la noche había un canto que se oía
morir lejanamente, poco a poco,
por los senderos, y el corazón,
como hoy, se me oprimía.

Las cadencias homéricas y virgilianas del poema de Leopardi se suavizan en una de las más conmovedoras meditaciones de Strand, casi un monólogo dramático tennysonian, virgiliano en su lánguida cadencia. El genio de Leopardi suele aislar el elemento lucreciano que hay en Virgilio, la aflicción universal de la limitación humana al enfrentarse a las cosas tal como son. Strand, un lucreciano en gran medida por temperamento natural, y que sin embargo también se expresa por mediación de Whitman y Stevens, reelabora de una manera sutil a Leopardi y le aporta nuestro tono nativo. En el poema de Leopardi se demuestra de manera implícita el desvío lucreciano de Homero y Virgilio.

En una de las primeras entradas a su enorme *Zibaldone*, Leopardi se elevó hasta su idea soberbiamente negativa de lo sublime:

Las obras de genio tienen esto en común: que aunque cuando captan la nada las cosas, cuando claramente muestran y nos hacen sentir la inevitable infelicidad de la vida, y cuando expresan la más terrible desesperación, sin embargo, para una gran alma —aunque se encuentre en un estado de extrema aflicción, desilusión, nada, *noia* y desesperación de la vida, o en la desdicha más amarga y *funesta* (provocada por sensaciones profundas o lo que sea)— estas obras siempre consuelan y reavivan el entusiasmo; y aunque tratan y representan solo la muerte, le devuelven, al menos temporalmente, esa vida que había perdido.

Y así ocurre que lo que en la vida real aflige y mata el alma, abre y revive el corazón cuando aparece en imitaciones u otras obras de genio artístico (como poemas líricos, que no son exactamente imitaciones). Al igual que el autor, que al describir y sentir con fuerza la vacuidad de las ilusiones seguía conservando una gran cantidad de estas —cosa que ha demostrado al describir tan intensamente su vacuidad—, el lector, del mismo modo, tanto da lo desencantado que esté *per se* y a través de la lectura, es arrastrado por el autor a esa mismísima ilusión oculta en los recovecos más profundos de la mente que el lector está experimentando. Y el mismísimo reconocimiento de esa irremediable vanidad y falsedad de todas las cosas grandes y hermosas es en sí mismo algo grande y hermoso que llena el alma, siempre que el reconocimiento proceda a

través de obras de genio. Y el mismísimo espectáculo de la nada que se presenta parece expandir el alma del lector, exaltarla, y reconciliarla consigo misma y con su propia desesperación. (Algo tremendo y sin duda una fuente de placer y entusiasmo: Este magistral efecto de la poesía cuando le permite al lector un concepto más alto de sí mismo, de sus pesares, y de su espíritu aniquilado y deprimido.)

Además, al sentir la nada se experimenta algo muerto y que produce muerte. Pero si este sentimiento está vivo, como es el caso al que me refiero, su viveza domina en la mente del lector la nada de la cosa que le hace sentir; y el alma recibe vida (aunque solo sea brevemente) del mismísimo poder mediante el cual siente la muerte perpetua de las cosas y de sí misma. Y el efecto menor y menos doloroso del conocimiento de esta gran nada tampoco es la indiferencia ni la insensibilidad que casi siempre inspira hacia esa mismísima nada. La indiferencia y la insensibilidad se eliminan con la lectura o contemplación de tal obra: nos hace *sensibles* a la nada.

Creo que esto es lo sublime lucreciano, necesariamente homérico pero profundamente teñido de metafísica epicúrea. Es algo que Leopardi comparte con Shelley y Whitman, Stevens y Crane, y que está brillantemente representado en Mark Strand y Henri Cole, herederos de la vena americana de la sublimidad romántica. Solo Leopardi, en prosa y en poesía por igual, ha captado la nota precisa de la exuberancia tremendamente sombría de Lucrecio en un idioma moderno. Ciertamente, el más poderoso de los poetas italianos desde Dante y Petrarca, Leopardi, al igual que Wordsworth, inaugura la poesía moderna. Algo que va de Homero y la Biblia hebrea hasta Goethe y William Blake cambió para siempre con Wordsworth y Leopardi.

Es prácticamente imposible que haya dos visionarios románticos más distintos en su temperamento, sus creencias y esperanzas que Leopardi y Wordsworth. Y sin embargo comparten (sin que ninguno conociera la existencia del otro) las pautas fundamentales de los poemas-crisis del Alto Romanticismo, en los que el poeta se salva del desaliento escribiendo el siguiente poema, haciéndolo posible.

La diferencia más profunda entre Leopardi y Wordsworth podría denominarse su esperanza, no solo la personal, sino esperanza por

la persistencia histórica de la poesía. Más cómo Hölderlin y Shelley, Leopardi está inmerso escribiendo lo que podría considerarse «el último poema». En veinte años de escritura, Leopardi solo produjo cuarenta y un poemas, una obra tan increíblemente escasa y revisada como la de Crane. Jonathan Galassi, su traductor al inglés, compara los *Cantos* con las *Hojas de hierba* de Whitman, aunque el paralelismo más estrecho es tan solo con el «Canto de mí mismo», pues Whitman es tremendamente vasto. Whitman y Crane no poseen nada parecido al *Zibaldone*, espléndido rival de los *Cuadernos* de Emerson, que en su conjunto son la obra maestra del Sabio de Concord. El *Zibaldone* —podría argumentarse— es la contribución definitiva de Leopardi, solo que los *Cantos* inauguran la poesía moderna continental del mismo modo que Wordsworth inicia una nueva poesía en inglés y que Whitman define lo que será lo auténticamente americano de nuestra poesía. Leopardi convierte en epígonos a Victor Hugo, Charles Baudelaire y Heinrich Heine. Todos los poetas ingleses postwordsworthianos son sus efebos lo sepan o no, y después de Whitman nuestros poetas solo pueden reaccionar a favor o en contra de él, al igual que adversarios como Eliot y Pound finalmente acaban regresando a él en *The Dry Salvages* y *Los cantos pisanos*, respectivamente.

Galassi califica a Leopardi de romántico europeo a pesar de sí mismo, pero todo el Alto Romanticismo se basa en la negación del yo, con la extravagante excepción de Victor Hugo, que hablaba como si fuera un Dios. Para Leopardi, al igual que para Keats y D. H. Lawrence, la luna es el tropo de la negación del yo masculino. Lo que Leopardi rechaza es la retórica de aquellos que «comenzarían con el sol» (Lawrence) y así eludirían su condición de epígonos conscientes de serlo. Lawrence se volvió hacia Whitman para eso, mientras que Stevens, de manera más encubierta, encontró la fuente solar de su poesía en el cantor bárdico que nos dio las *Hojas de hierba*. Whitman aspiraba a ser un nuevo Homero y una nueva Biblia americana. Leopardi consagró a Homero y Lucrecio como la poesía del pasado y exploró su condición de epígono en relación a ellos. Su griego antiguo y su latín (de hecho, su hebreo) los tenía tan frescos como el italiano, y su retorno a precursores tan heroicos le ayudó a ver a Dante y Petrarca como poetas tan tardíos como él. Yo sugeriría que esa poderosa postura expresa una considerable ansiedad de la influencia hacia el más grande de los poetas italianos, aunque tam-

bien indica su poderosa capacidad para revisarlos en sus propios *Cantos*, tal como hace de manera triunfal.

Galassi y el crítico italiano Nicola Gardini ponen énfasis en el tropo de la caída en Leopardi. Yo lo consideraría un clinamen lucreciano: el ágil Leopardi procura *desviarse* mientras cae. Occidente, Italia incluida, en opinión de Leopardi ha ido cuesta abajo desde la caída del Imperio romano. Pero la libertad del poeta lucreciano consiste en desviarse, y la inclinación es su propio arte. Leopardi, al igual que el Satán altorromántico de Milton, «cae en oblicuo», y su desvío en los *Cantos* resulta crucial para la poesía moderna. Freud, en profunda consonancia con Epicuro, observa en *Más allá del principio del placer* que cada individuo desea morir solo a su propia manera.

A Leopardi le desagradaba su fría madre cristiana, y su imaginería de lo materno es antipática en grado sumo. En Leopardi la Naturaleza está cerca de la Voluntad Femenina de Blake, y no es keatsiana ni wordsworthiana. Apasionadamente heterosexual y sin embargo involuntariamente célibe, Leopardi era casi con toda seguridad un «poeta de problemas», tal como lo denomina Galassi. Iris Origo, en su comprensiva biografía *Leopardi: A Study in Solitude* (1953), afirma que su vida terminó a los veintiún años. Vivió otros dieciocho, solo con consuelos estéticos. Llego a dudar que ninguna satisfacción le hubiera satisfecho. Lo que Thomas De Quincey afirmó de su amigo Coleridge es aún más cierto de Leopardi: «Quería un pan mejor que el que se puede hacer con trigo».

Aunque la prosa contextualiza útilmente los *Cantos*, desconfío un poco de dicha exégesis, puesto que el poeta Leopardi es y no es el escritor del *Zibaldone* y de los engañosamente titulados *Ensayos morales*. A la vez más orgulloso y más vulnerable, el poeta lírico lo apuesta todo espiritualmente en los *Cantos*. Gana, pero a un gran costo humano.

Con la carga de la conciencia de sí mismo, Leopardi, al igual que Shelley, quería renunciar a la «sombrría idolatría del yo», aunque esos dos agonistas del Alto Romanticismo descubrieron que eso no era posible. De manera instintiva, Walt Whitman lo supo de otro modo. Si Estados Unidos era en sí mismo el gran poema, ¿por qué «Walt Whitman, uno de los duros, un americano» no debería cantar el «Canto de mí mismo»? Los cantos de Giacomo Leopardi encontraron un lugar idóneo en la Italia postnapoleónica, donde dan fe

de la supervivencia de una singularidad tan intensamente individual que los Estados y las facciones se disuelven en el silencio.

Lucrecio nos invitó a poner fin a todas las irrealidades, entre otras, las ilusiones religiosas y eróticas. Leopardi asimiló la lección en parte, pero las ilusiones eróticas expiraron lenta y dolorosamente. Coleridge, un ofendido sabio cristiano, observó que «lo que en Lucrecio es poesía no es filosófico, y lo que es filosófico, no es poesía». Esa no es mi experiencia, ni la de Leopardi, al leer a Lucrecio, que desdeña los consuelos: por temperamento, Leopardi los necesitaba, y sin embargo su intelecto le indicaba que no servían para nada. Llegó antes que Nietzsche a la emancipación de comprender que poseemos la poesía por temor a que la verdad nos haga perecer. Y mucho antes que el nietzscheano Wallace Stevens, Leopardi nos dijo que la creencia definitiva era creer en una ficción cuyo conocimiento más útil era que aquello en lo que crees no es cierto.

El heroísmo moral de Leopardi, al yuxtaponerlo con su soledad, nos provoca asombro y veneración. Lucrecio, Shelley y Stevens eran hombres casados, aunque no especialmente felices, y ninguno de ellos tenía problemas económicos. Nietzsche contó con las ventajas académicas de una jubilación por causas médicas. Leopardi no tenía prácticamente nada más que su genio, que no le pudo conseguir ni patronazgo ni nada más que un mínimo público. Me recuerda a William Blake, pero este tenía a su cariñosa esposa, Catherine. Con apenas un par de excepciones más, John Clare entre ellas, Leopardi estaba desnudo ante la tormenta de la realidad. Walt Whitman nunca tuvo ningún compañero permanente hasta la fase final en Camden, cuando Horace Traubel se ocupó de él, al igual que Antonio Ranieri estuvo con Leopardi los dos últimos años en Nápoles. E incluso esos años fueron sombríos.

En ellos nació uno de sus poemas más poderosos, «La retama o la flor del desierto». Mi viejo amigo Donald Carne-Ross, cuyo breve libro sobre Píndaro debería considerarse un clásico, dijo que solo Milton podría haber anglosajonizado a Leopardi, en la lengua de «Lycidas» y *Sansón agonista*. Aquí está la última estrofa —bastante miltoniana— de «La retama»:

Y tú, lenta retama,
que de aromados bosques
adornas estos campos despojados,

pronto a la cruel potencia
sucumbirás del subterráneo fuego,
que retornando al sitio
ya conocido, ávido manto extenderá
sobre tus tiernas ramas. E inclinarás
rendida, bajo el peso mortal,
tu inocente cabeza;
mas, hasta entonces, no la habrás bajado
cobardemente suplicando, ante
el futuro opresor; ni la habrás alzado
con orgullo arrebatado a las estrellas,
ni en el desierto, donde
lugar y nacimiento,
la fortuna, no el gusto, quiso darte;
pero más sabia y mucho menos
enferma que el hombre, no has creído
que tus débiles descendientes
por ti o por el hado se hayan hecho inmortales.

Quince años antes de escribir «La retama», Leopardi anotó que nunca se había escrito buena poesía sin religión, exceptuando la de Milton. Dante, un precursor auténticamente amenazante, flota sobre este poema tremendamente lucreciano, ya que se trata de un poema purgatorial, en el que el Vesubio ocupa el lugar del monte Purgatorio. Este gran poema es al mismo tiempo un (no pretendido) homenaje a Dante y una feroz resistencia contra él, bajo el estandarte de Lucrecio y Epicuro.

En el año 79 de nuestra era, la erupción del Vesubio destruyó las ciudades de Pompeya y Herculano, y las enterró bajo cenizas ardientes. En el desierto volcánico, la retama florece, y su contumacia es muy querida por los italianos. Leopardi se hacen eco del primer canto del purgatorio con considerable ironía, y le dice a su siglo que sueña con una libertad que en realidad significa un retorno a la esclavitud. Benedetto Croce encontraba que el antiestético Leopardi descendía a la retórica política en «La retama», aunque actúa igual que la polémica de Milton contra la Iglesia en «Lycidas», como un contrapunto a la elegía.

Se invoca el Libro 1 de *De la naturaleza de las cosas* cuando se nos invita a que nos enfrentemos a nuestro destino mortal tal como lo

esboza Epicuro. La naturaleza es rechazada como un prodigio que no hay que alabar: «la culpable, / que es de los mortales / madre en el parto, en el querer madrastra». Galassi, quizá recordando las palabras de Hamlet «tomar las armas contra un mar de pesares», introduce el tropo shakespeariano en Leopardi, por así decirlo. Esto me lleva a observar lo ajeno que resulta Leopardi a la postura romántica inglesa, miltoniana y coleridgeana, del poder de la mente del poeta sobre un universo de muerte, en el que la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar ceden ante la libertad de la imaginación.

Para Leopardi solo existe el desvío, la libertad limitada de los átomos para ejecutar un clinamen mientras caen. Se enfrenta a un cielo vacío debajo del cual cualquiera de nosotros es una mota cuya libertad tan solo puede constituir un ligero capricho. La magnífica estrofa final de «La retama» está a punto de identificar a Leopardi con la «lenta» flor del desierto. La retama está menos enferma que la humanidad. Caer es nuestro estado perpetuo, en el sentido epicúreo y no en el cristiano.

Si ves con cierta perspectiva la poesía de Leopardi, quizá la impresión central es lo sensata y normativa que se vuelve su visión de la realidad humana cotidiana. Para un poeta del Alto Romanticismo, es raro; solo John Keats se le parece. A pesar de su pesimismo —una fuente para Schopenhauer—, Leopardi es inquebrantablemente humanista, benévolo, compasivo e infelizmente sabio. Comparado con la egoísta grandeza de Dante y Petrarca, el suave orgullo de autorrealización estética de Leopardi resulta muy seductor.

Esa era la persona-en-el-poeta, pero el poeta propiamente dicho era feroz, tal como son los poetas poderosos en su agón con la tradición. Aunque aficionado a los antiguos, el Leopardi ebrio de expresiones idiomáticas fue el heredero enormemente consciente de la inmensamente rica poesía vernácula de Italia: Dante, Guido Cavalcanti, Petrarca, Jacopo Sannazaro, Torquato Tasso. El espíritu de Ludovico Ariosto no atraía al sombrío Leopardi, que oscilaba entre la historia y la égloga, pero que no toleraba la comedia, exceptuando al satírico Luciano.

Cualquiera que llegue después de Dante y Petrarca, a lo más que puede aspirar es a formar un trío con ellos, y ese fue el logro de

Leopardi. Lo que le diferencia de esos titanes no se puede definir adecuadamente tan solo mediante su omnipresente lucrecianismo. Se podría argumentar que Homero fue su poeta favorito y Rousseau un guía espiritual tan poderoso como Epicuro. Sin embargo, Lucrecio fue la clave de la diferencia que le salvó de Dante y Petrarca. Lucrecio y Homero, y Virgilio en menor grado, eran para Leopardi no la poesía del pasado (Dante y Petrarca), sino algo que resultaba siempre nuevo, y a ella se asimiló Leopardi. La poesía del presente era para Leopardi un oxímoron: para él el presente no existió nunca. Todo dependía de cómo caías, pues la caída era la condición humana. Y ahí estaba el lucrecianismo de Leopardi: debes caer, pero la libertad está en el desvío, en caer de una manera diferente.

Blake, Byron y Shelley aprendieron en parte el clinamen del Satán de Milton, pero en Leopardi no hay prometeísmo, pues su aprehensión de los límites de la ilusión humana marca casi toda su prosa y su poesía. En muchos aspectos se anticipa al racionalismo romántico de Freud. Con su inevitable elocuencia, Leopardi nos enseña a poner a prueba la realidad: a congraciarse con la necesidad de morir.

Los poetas más grandes suelen ser los más alusivos. Hace unos años, uno de mis mejores alumnos, una joven de Ancona (la región de Leopardi), me contó que este, al igual que Thomas Gray y T. S. Eliot, se basaba demasiado en ecos conscientemente modulados de poetas anteriores, a veces ocultos. Mi alumna acertaba, aunque infravaloraba su capacidad casi shakespeariana de transmutar sus ecos en el más puro Leopardi. Al igual que los románticos ingleses —Shelley en relación a Milton y Wordsworth, Keats en reacción a Shakespeare—, en Leopardi la retórica asume un proyecto trasuntivo o metaléptico en el que Dante y Petrarca regresan de entre los muertos para llevar los colores de Leopardi. Homero, Lucrecio, Epicuro y Virgilio se unen a Leopardi en lo que Stevens denominó un «candor siempre pronto», mientras que aumenta la condición de epígonos de Dante y Petrarca.

Leopardi es un poeta de preguntas, no de respuestas, tal como fue Dante. Eso también distancia a Dante, y sin embargo acerca al lírico Leopardi al teatral Shakespeare. El difunto A. D. Nuttall, en nuestra correspondencia, continuamente regresaba a su intuición de que Shakespeare se negó a ser un solventador de problemas para

nadie. Leopardi no pudo resolver los dilemas de su problemática existencia. Fue incapaz de encontrar una salida del laberinto literario en el que vivía, y sufrió una extraordinaria angustia. A partir de la llama del purgatorio expresó y pulió los *Cantos*, y emerge para siempre como un poeta digno de la compañía de Píndaro y Milton, Keats y Shelley, Yeats y Crane.

LOS HEREDEROS DE SHELLEY

Browning y Yeats

Durante muchos años, enseñar la poesía de Robert Browning me ha supuesto una inmensa alegría, y también a algunos de mis mejores estudiantes. La primera vez que enseñé la poesía de Browning fue en 1956, en un curso de posgrado sobre Tennyson y Browning. Después de más de medio siglo, todavía recuerdo el reto que el poeta de *Hombres y mujeres* y *El anillo y el libro* suponía para mis estudiantes (muchos de ellos mayores que yo) y para mí mismo. Browning, un poeta difícil, se halla ahora entre las sombras, pues la época de los lectores ha pasado. Para comprender a Browning necesitas un vitalismo que se acerca a lo daimónico. Yeats, perpetuamente fascinado por Browning, lo teme como influencia, y cautamente no le asigna ninguna de las fases de la luna en *Una visión*, aunque reúne los criterios de la Fase 16, el Hombre Positivo, y la 17, el Hombre Daimónico. Los Hombres Positivos son Blake, Rabelais, Pietro Aretino y Paracelso; los Daimónicos son Dante, Shelley y Walter Savage Landor (y el propio Yeats). Browning, en términos yeatsianos, se halla en la frontera entre Blake y Shelley, mientras que Yeats se halla más firmemente en el ámbito del casi romance interiorizado de Shelley.

Alastor; o el espíritu de la soledad, de Shelley, su primer poema considerablemente largo, se desvía del Solitario de Wordsworth en *La excursión*, y se convierte en un nuevo tipo de poema. Iré más lejos: *Alastor* inaugura un nuevo tipo de poesía, que todavía perdura en nuestra época con Ashbery, y que puede verse especialmente en la obra reciente de Henri Cole, el heredero de Wallace Stevens y Hart Crane, que escribieron sus propias versiones de *Alastor*, «El comediante haciendo de letra C», y «Viajes», respectivamente.

Keats, que mantuvo a Shelley a cierta distancia emocional, sin embargo luchó personalmente con él en *Endimión*, que posee una relación negativa con *Alastor*. El primer poema importante de Browning, «Pauline», es una cariñosa imitación de *Alastor*, y nunca fue legible. El poema más largo de Yeats al estilo de *Alastor* es muy bueno y merece más lectores de los que normalmente tiene. *El peregrino je de Oisín* es tan perdurable que puede que acabe llegándole su momento, aunque ahora leer poemas largos es un fenómeno escaso. *Sigurd el Volsungo*, la maravillosa saga en verso de William Morris, tiene pocos lectores que yo sepa, pero yo lo releo más o menos cada año. Yeats, un soberbio crítico de poesía (siempre que esta no le amenazara), prefería los romances en prosa de Morris, aunque admiraba *Sigurd el Volsungo*.

Browning, el compañero shelleyano de Yeats, le causaba a este una considerable ambivalencia. En un inquietante ensayo, «El otoño del cuerpo» (1898), Yeats culpa del declive y caída de la poesía al formidable trío de Goethe, Wordsworth y Browning. Supuestamente su poesía «renunció al derecho a considerar todas las cosas del mundo como un diccionario de estereotipos y símbolos y comenzó a autodenominarse una crítica de la vida e intérprete de las cosas como son». De manera implícita también se le echa la culpa a Matthew Arnold, cosa que no es justa ni convincente. Y sin embargo Yeats admiraba la lírica y los monólogos dramáticos de Browning. El monólogo dramático no se convirtió en una forma yeatsiana, aunque se dan extraordinarias afinidades entre «Abt Vogler» y «Bizancio» en cuanto que lírica dramática, y «A la torre llegó don Roldán», aunque un monólogo extraordinario iluminó el misterio de «Cuchulain consolado».

El atractivo de *Alastor* para los poetas (incluido el cariño no reconocido del joven T. S. Eliot) siempre se debió a que inauguraba un paradigma para lo que el siglo XVIII denominó la encarnación del carácter poético. El joven Poeta de Shelley (claramente un autorretrato) se embarca en un viaje solitario y simbólico en busca de la visionaria forma de una mujer, una musa destructiva de su propia creación solipsista. La naturaleza se venga del Poeta acechándolo con su *alastor* (una palabra del antiguo griego que significa espíritu hostil), que en Shelley es el principio de la soledad del propio Poeta, su sombra o daimón. El Poeta de Shelley se consume y muere, un destino que el joven Shelley esperaba pronto para sí mismo por culpa

de una tuberculosis que de hecho no padecía. Su amigo, el ironista clásico y novelista satírico Thomas Love Peacock, nos cuenta que curó al poeta visionario mediante una dieta de costillas de cordero bien sazonadas con pimienta en desafío a la fe vegetariana de Shelley.

Yeats, contrariamente a Browning, no necesitaba negar al padre mediante su obsesión con Shelley. De hecho, quien le había introducido a la poesía de este había sido su padre, pintor y bohemio, John Butler Yeats. Pero Browning, durante una breve época, se convirtió al «Ateísmo» shelleyano hasta que su madre, fanáticamente evangélica, le dijo que eligiera entre su héroe-poeta y ella. El amor de madre prevaleció, y la sensación de haber traicionado su propia integridad se convirtió en un rasgo permanente de la poesía de Browning, desde «Pauline», un poema precoz estilo *Alastor*, hasta sus líricas y monólogos dramáticos maduros y supuestamente objetivos.

Browning escribió poca prosa crítica. Su esfuerzo más importante fue «Un ensayo sobre Percy Bysshe Shelley», un prefacio a una edición de 1852 de cartas falsas que Shelley ni pudo escribir ni había escrito. Sin embargo, el ensayo de Browning sigue siendo extraordinario, y una perdurable influencia sobre Yeats, que se hizo eco de tres pasajes cruciales:

Podríamos aprender de la biografía si su espíritu invariablemente vio y habló desde la altura definitiva que alcanzó. Una visión absoluta no es de este mundo, pero podemos aproximarnos continuamente a ella, y cuanto más se acerca el individuo, siempre y cuando se coloque por encima de la masa, más ventaja adquiere. ¿Alguna vez alcanzó el poeta una plataforma más alta que aquella en la que reposó y donde exhibió el resultado? ¿Sabía más de lo que dijo?

(Browning, «Un ensayo sobre Percy Bysshe Shelley»)

Escribimos sobre los grandes escritores, incluso escritores cuya belleza antaño habría parecido profana, con frases extáticas que nuestros padres guardaban para las beatitudes y misterios de la Iglesia; y tanto da que creamos con los labios, que creamos con los corazones que las cosas hermosas, tal como Browning dijo en su ensayo en prosa, han «ardido en la mano divina», y que cuando el tiempo comience a marchitarse, la mano divina caerá pesadamente sobre el mal gusto y la vulga-

ridad. Cuando nadie creía en estas cosas, William Blake las creía.

(Yeats, «William Blake y la imaginación», 1897)

El público de un poeta así incluirá no solo las inteligencias que, de no haber sido por dicha ayuda, se habrían perdido el significado más profundo y el disfrute de los objetos originales, sino también los espíritus de los que poseen un don parecido al suyo, quienes, por medio de la abstracción, pueden pasar inmediatamente a la realidad de que estuvo hecha, y o bien corroborar sus impresiones de las cosas que ya conocían, o proporcionarles una nueva a partir de lo que aparezca en la inagotable variedad de existencia que quizá hasta ese momento había eludido su conocimiento. Un poeta así es ciertamente el ποιητής, el artífice; y lo que ha creado, su poesía, será necesariamente sustantiva, proyectada de sí mismo y distinta.

(Browning, «Un ensayo sobre Percy Bysshe Shelley»)

El primero de estos tres pasajes refleja la sensación de traición personal de Browning, en contraste con la integridad sin remordimientos de Shelley, mientras que el segundo le entrega la palma a la subjetividad de Shelley por encima de lo que Browning consideraba su propia subjetividad arduamente conseguida. En el tercer pasaje, que es tan enrevesado como un poema de Browning, oímos una defensa de sus propios logros en la palabra «objetividad», en la que Yeats apenas podía creer al ser un aventurero *antitético* demasiado astuto. Los poemas más poderosos de Browning —«A la torre llegó don Roldán», «Andrea del Sarto», «Fra Lippo Lippi», entre otros— son tan subjetivos como «Pauline». También son fragmentos de una gran confesión.

¿Por qué el exuberantemente optimista Browning, al que Gerard Manley Hopkins caracterizó como «Browning el fanfarrón» crea una galería de retratos de monomaniacos, charlatanes, fracasados voluntarios y suicidas grotescos que han labrado su propia perdición? Hubo una época en la que yo creía que Browning, en cierto nivel de conciencia, espiaba el fracaso al que había cedido ante el escándalo de su madre evangélica, pero ahora me parece demasiado simplista. Interiormente, Browning era un daimón, de manera

muy parecida a como Ibsen era un trol. Las energías sobrenaturales bullían en Browning, que en muchos aspectos era tremendamente más subjetivo que su adorado Shelley, un intelectual escéptico, cuyo corazón y cabeza se oponían; no estoy seguro de poder distinguir el intelecto de la emoción en los mejores poemas de Browning.

Shelley es el poeta lírico inglés por antonomasia: su progenie Browning, Yeats, Thomas Hardy— no se puede caracterizar como lírica, pues incluso el primer Yeats aspiraba a escribir textos esotéricos y ocultistas. Para encontrar un poeta lírico shelleyano de primera magnitud, acudo a Hart Crane, un rapsoda pindárico que transmite el estilo ensalmador de Shelley al siglo xx. En ese siglo Browning fue seguido por Ezra Pound y el primer T. S. Eliot como monologuistas dramáticos. En mi generación, el legado de Browning lo mantuvieron el difunto Edgar Bowers y Richard Howard.

Cuando hoy en día enseño la poesía de Browning, frecuentemente me encuentro con que la mitad de la clase se enamora de su obra, mientras que la otra mitad se queda perpleja ante mi apasionada insistencia en que Browning y Whitman son los más grandes poetas de la lengua inglesa después de los altos románticos, sobrepasando incluso a Yeats y Stevens. La resistencia a Browning se remonta a algunos de sus contemporáneos, entre ellos Hopkins, a quien Whitman provocaba fascinación y temor, pues el poeta jesuita creía ver en él su propio yo desenmascarado. Para el habitualmente astuto Hopkins, Browning ni siquiera era un poeta. Oscar Wilde estuvo de acuerdo, pero añadió que Browning era «quizá el escritor de ficción supremo que hemos tenido». Como creador de personajes, Browning se acercaba a Shakespeare. Wilde, al ser Oscar, no pudo reprimir su famosa observación: «El único hombre digno de tocarle el dobladillo de su vestido es George Meredith. Meredith es un Browning en prosa, con lo que es Browning. Utilizaba la poesía como una manera de escribir en prosa».

La crítica del personaje en relación a Shakespeare pasó de moda después de A. C. Bradley, a pesar de la noble y última defensa de Harold Goddard y mis esfuerzos más recientes para revivir los espíritus de Maurice Morgann y Goddard. Incluso así, me sorprende que los mejores críticos de Browning de la actualidad no aborden su genio a la hora de crear hombres y mujeres. Aunque creo preciso añadir que los personajes shakespearianos más grandes —Falstaff, Hamlet, Yago, Lear, Macbeth, Cleopatra— son de una categoría distinta de

los más poderosos de Browning: el Papa de *El anillo y el libro*, Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto, la voz que entona «A la torre llegó don Roldán», y Calibán. Las personas de Browning son voces antifonales, pero no exactamente seres humanos. Si eso es inevitablemente una limitación, también es una originalidad tan extraña que desafía la clasificación inmediata. Aprendemos la naturaleza de esas voces, pero no por su posición en ninguna escala del ser.

La más inquietante de todas es la que recita «A la torre llegó don Roldán», que nunca se identifica con Roldán, pero que por conveniencia lo llamaría así. El poema me ha obsesionado desde que tenía doce años, y casi siete décadas después soy incapaz de recitarlo en voz alta sin acabar convirtiéndome de nuevo en Roldán. Parte del sobrecogedor poder de este monólogo que extrañamente también es un romance reside en la tensión que provoca en el lector sensible. Es difícil no identificarse con Roldán, y sin embargo adoptamos una postura escéptica ante lo que nos dice que ve. Si cabalgáramos a su lado, ¿observaríamos lo que él dice que está allí?

Un poema es una ficción en el tiempo: ¿cuál es el intervalo transcurrido desde el principio hasta el final de su viaje a la Torre Oscura? ¿Cuál es la distancia que el joven (candidato a caballero) atraviesa? Treinta y cuatro estrofas de seis versos de controlada fantasmagoría en tiempo presente podrían ser la crónica de un viaje considerable, pero no aquí. En la estrofa 8, Roldán se aparta del camino real para tomar un sendero y, sin darse cuenta, llega a la Torre Oscura en la estrofa 30. Después de muchos años de recitar el poema y meditar en él se llega a comprender que el tiempo de lectura de la estrofa 8 a 30 es más largo que la duración de los padecimientos que se impone Roldán al cruzar ese paisaje. Al distorsionar y romper todo lo que cree ver, Roldán también transforma un breve continuo de espacio-tiempo en algo casi interminable.

Ningún otro poema de Browning se parece a este en su superficie, exceptuando la magnífica salmodia tardía «La marcha de Thauris», que deshace punto por punto la perplejidad que se provoca a sí mismo Roldán. He dicho «en su superficie» porque Roldán tiene profundas afinidades con otras conciencias monomaníacas fracasadas de Browning, que van desde el obispo que ordena la tumba al perfeccionista masoquista Andrea del Sarto, pasando por el Cleón que se exalta a sí mismo y por el grotesco Calibán. No hay una sola clasificación que abarque las psiques destrazadas de Browning, pero

ninguna es tan implacable, aterradora y finalmente triunfante como la del joven Roldán.

En el monólogo de Roldán todo es equívoco, incluyendo la osadía con que se cierra. Browning escribió el poema en un solo día, una aventura que sigue asombrándome. ¿Acaso fue un poderoso retorno de lo reprimido, por utilizar un tropo freudiano clásico? Recelo de volver a interpretar el poema, puesto que ya he publicado media docena de lecturas en los últimos treinta y cinco años, y creo que ya es suficiente. Otra manera de abordar el poema es preguntarme por qué sigue obsesionándome.

Al igual que todas las personas que conozco bien, tengo tendencia a preparar en exceso los sucesos que deseo, una práctica condenada al fracaso. Lo afortunado es una categoría que *sucede*, por sorpresa, pero la carrera de Roldán es una desgracia. Piensen en un amigo o conocido de cuya descripción de un viaje o un encuentro hayan aprendido a desconfiar. O bien esa persona vive en una fantasmagoría, o miente contra el tiempo y es un poeta, o las dos cosas.

La primera crisis de Roldán se da cuando ve el caballo ciego en las estrofas 13-14:

En cuanto a la hierba, era tan rala como el cabello
de un leproso; brizas secas y escasas hinchaban el barro
que por debajo parecía amasado con sangre.
Un caballo ciego y rígido, todos los huesos asomando,
estaba como aturdido, quién sabe cómo había llegado:
¡expulsado por inútil de la cuadra del diablo!

¿Vivo? Por su aspecto podía estar muerto,
con el cuello rojo demacrado y tenso,
y los ojos cerrados bajo la melena herrumbrosa;
rara vez se ve algo tan grotesco y triste;
nunca vi un jamelgo que odiara tanto;
malvado debía ser para merecer tal dolor.

La reacción del aventurero es la de un niño pequeño al que dejan solo con un gatito malherido. Roldán cierra los ojos y mira hacia dentro solo para enfrentarse a los recuerdos de dos caballeros deshonrados, sus amigos y compañeros. Una vez reemprende la Marcha de la Muerte, su imaginería deformada «se rompe» en el sentido

yeatsiano de la palabra en «Bizancio» (que significa estropear y crear): «rompen furias amargas de complejidad, / esas imágenes que todavía / nuevas imágenes engendran». La creación estropeada de Roldán se convierte en su heterocosmos gnóstico, una intensidad angustiada que precipita la segunda y definitiva crisis del poema en las estrofas 30 y 31:

Impaciente me di cuenta enseguida:

¡Ese era el lugar! Aquellas dos colinas a la derecha
agachadas como toros luchando cuerno con cuerno;
mientras a la izquierda, una montaña alta y pelada... Idiota,
estúpido, momentáneamente aturdido,
¡después de toda una vida preparándome para verla!

¿Y qué había en medio sino la torre misma?

La torreta redondeada y baja, ciega como el corazón
de un necio, de piedra marrón, sin parangón
en todo el mundo. El elfo burlón de la tormenta
le señala así al marinero el bajío invisible,
con el que choca, solo al impacto de la cuaderna.

Pocos versos entre los mejores poemas del mundo reverberan con tanto poder como la pregunta retórica: «¿Y qué había en medio sino la torre misma?». A la vez un lugar común y algo único (para él), la Torre Oscura de Roldán emana del poema de Shelley, *El príncipe Atanasio*, que también dio pie a «La torre» de Yeats, donde el poeta laureado se reconcilia consigo mismo. Aquí Browning sobrepasa a Shelley y a Yeats porque Roldán alcanza un grado de autoaceptación heroica solo comparable a los héroes villanos trágicos de Shakespeare, Hamlet y Macbeth en particular. La estrofa final es extraordinaria, incluso para un Browning pletórico:

Y allí estaban, alineados en las laderas, reunidos
para ver mi final, un marco vivo
para una imagen más, y entre las llamas
los vi y los reconocí a todos. Y sin embargo
intrépido lleve la corneta a mis labios
y soplé. «A la torre llegó don Roldán.»

«Las llamas», para los lectores informados por la tradición romántica, se sitúan entre «el fuego para el que toda sed» de Shelley en *Adonais* y el Estado de Fuego de Yeats en *Per amica silentia lunae* y *Una visión*. Cuando Shelley se dirige a los elementos en su «Oda al viento del oeste», acaba uniéndose con el viento. «¡A través de mis labios para la tierra dormida sé // la corneta de una profecía!» Si «intrépido llevé la corneta a mis labios / y soplé» alude a Shelley, es imposible saberlo, pero los dos elementos se parecen el uno al otro más de lo que ninguno de los dos refleja los tres toques de trompeta en Roncesvalles de la *Chanson de Roland*. Del desesperado aspirante a caballero de Browning apenas se puede decir que sea un poeta-profeta. Hay pocos en inglés: Milton, Blake, Shelley, Whitman, Lawrence, Crane. Browning, al igual que Yeats y Stevens posteriormente, se dramatizó irónicamente a sí mismo fruto de esa compañía visionaria.

No obstante, el caballero Roldán no es una parodia involuntaria ni intencionada de Shelley. Browning se ha aceptado a sí mismo ya demasiado para ello, y el tiempo verbal de su memorable pesadilla hecha poema es un abierto homenaje a la «Oda» de Shelley manteniéndose en el presente. Si de hecho el caballero Roldán está experimentando «mi final», no está tanto muriendo como quedando atrapado por las mismas «llamas» que son sus precursores. Yeats menciona o se hace eco de muchos poemas de Browning, pero no recuerdo que «A la torre llegó don Roldán» se cuente entre ellos. Sin embargo, no puedo evitar meditar sobre el Estado de Fuego yeatsiano sin pensar también en el destruido y destructor candidato a caballero de Browning.

En 1882, Yeats tenía diecisiete años, y su conciencia era un permanente ensueño sexual obsesionado por imágenes de los romances aventureros de Shelley, *Alastor* y *El príncipe Atanasio*. Los primeros poemas de Yeats, que se pueden encontrar ahora en la edición *Variorum* de su poesía, podrían haber sido escritos por Shelley. Utilizan las dos principales figuras de este, el poeta de *Alastor*/héroe del *Príncipe Atanasio*, y Ahasuerus, el Judío Errante de *Hellas*. En su libro *Autobiografías*, el anciano Yeats las consideró sus dos primordiales imágenes de sí mismo: «En años posteriores mi mente se entregó al sueño concebido por el sociable Shelley en el que un joven, con los cabellos blancos de pesar, estudiaba filosofía en una torre solitaria, o en el que un anciano, maestro de todo conocimiento humano, per-

manecía oculto a la visión de los hombres en una gruta cubierta de conchas de la orilla mediterránea».

Estos son los dos aventureros *antitéticos* de Yeats, que había tomado prestada la palabra *antitético*, o lo antinatural, de Nietzsche al asimilar al perspectivista alemán a Blake. Shelley sigue siendo siempre el arquetipo del poeta lírico para Yeats, y el reaccionario angloirlandés, prácticamente fascista en sus opiniones, sin embargo sigue identificándose con el visionario inglés de la izquierda permanente. Ambos poetas transformaron el estilo del otro en lírica, desde el drama revolucionario *Prometeo liberado* (el primero de los «Libros Sa grados» de Yeats) a la hermosa lectura errónea de Yeats de las obras *Nô* en *En el pozo del halcón* y *Los únicos celos de Emer*.

Theodor Adorno a lo mejor pensaba en Shelley y Yeats, más que en los así llamados modernistas, cuando en su incisivo ensayo «De la poesía lírica y la sociedad» afirmó que la lírica era a la vez la encarnación (ilusoria) de la voz perfeccionada del artista, y también la consecuencia de su aislamiento en la sociedad capitalista. Yo considero que este mito marxista del aislamiento, incluso en el sutil Adorno, puede rechazarse mediante la dialéctica de Schopenhauer y del Wittgenstein del *Tractatus*, cuando observa que lo que el solipsista *dice* es ironía, pero lo que *quiere decir* es cierto. El poeta shelleyano-yeatsiano, whitmaniano-stevensiano, que en el siglo xx encarnó mejor Hart Crane que T. S. Eliot, pretendía un realismo más allá del idealismo filosófico, platónico o hegeliano, a pesar de su aparente solipsismo. Adorno, todavía hegeliano, como todos los marxistas, estaba interesado (como observó R. Clifton Spargo) en las exclusiones sociopolíticas contemporáneas provocadas por el delito lírico. Lo que importa más es la protesta lírica contra el tiempo y el «fue» del tiempo, según la quejumbrosa formulación de Nietzsche. La lírica de Yeats asume una postura *dentro de* la postura de Shelley, pero vuelta contra su precursor. Yeats practicó un sistema idealista en su poema hermético *Una visión*, pero su implacable exactitud a la hora de calibrar las pérdidas y ganancias de basarse en la tradición romántica da validez a la propia precisión de Shelley al comprender el beneficio y la pérdida de ser heredero de Milton y de Wordsworth.

La identificación de Shelley con el Ariel de Shakespeare fue un gesto nostálgico para huir de este dilema histórico. Yeats, nada dispuesto a aceptar su condición de epígono, introdujo el tropo de la historia y de los poetas muertos en sus simetrías ocultistas de *Una vi-*

con. A pesar de su prosa a menudo hermosamente pateriana, *Una visión* importa sobre todo porque le proporcionó a Yeats metáforas para los grandes poemas mitopoiéticos de sus volúmenes más poderosos, *La torre* y *La escalera de caracol*. Aunque los estudiosos a veces no acaban de verlo y decirlo, ambos libros son shelleyanos en estilo, aunque muy poco en su actitud política.

Lo que Yeats le debió siempre a Shelley fue la idea del poema: no el grito lírico, sino el grito del humano. Aunque es posible que Wallace Stevens no fuera consciente de cuánto tomó de Shelley y de Whitman, su «ficción de las hojas» fusiona a esos dos precursores fundamentales. En *Una visión*, Yeats coloca extrañamente juntos, en su Fase 17, a tres poetas bastante distintos: Dante, Shelley y Walter Savage Landor. Aunque no lo menciona, es evidente que ese es el lugar del poeta Yeats, de manera que él remata el cuarteto. El lugar es el del daimón, y Yeats considera a Dante, Shelley, Landor y él mismo ejemplos del «Hombre Daimónico», que en sus mejores momentos posee una imaginación pateriana —«simplificación a través de la intensidad»—, pero que corteja el desastre estético de «Dispersión». Cuando la mente de un hombre como él funciona con auténtica creatividad, es «a través de una emoción *antitética*», aunque la consecuencia biográfica es posible que sea el cumplimiento de la autorrealización mediante una pérdida de amor.

Landor, un poeta de contención clásica, aparece como enigma personal, pues contrariamente a Yeats, él sí «invitó a una Musa marmórea». Sin duda Dante había estado en el lugar donde está el daimón, pero la descripción que hace Yeats de su propia fase nos hace pensar continuamente en Shelley. Como correspondía, la lectura errónea de Shelley (y de Blake) que hizo Yeats se volvió progresivamente poderosa, y dio como resultado algunos de los más poderosos (aunque a veces incoherentes) poemas del siglo xx. El más famoso es «El Segundo Advenimiento», que impuso el estilo de una época que todavía perdura.

A pesar de su último verso, debería titularse «El segundo nacimiento», pues celebra el Segundo Advenimiento de la esfinge egipcia, y no de Cristo. En última instancia, el punto de arranque de Yeats tuvo que ser el tosco soneto de Shelley «Ozymandias»:

Conocí a un viajero de una tierra antigua
que me dijo: dos inmensas piernas de piedra, sin tronco,

se alzan en el desierto... Cerca de ellas, en la arena,
medio hundido, yace un semblante destrozado, cuya frente
y labio arrugado, y mueca de fría autoridad,
nos dicen que el escultor bien supo leer esas pasiones
que aún perviven, estampadas en esas cosas sin vida,
la mano que las imitó, y el corazón que las alimentó:
y en el pedestal se leen estas palabras:
«¡Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes:
contemplad mis obras, vosotros los poderosos,
y desesperad!». Nada hay junto a él. En torno
a esa colosal ruina, ilimitada y desierta,
se extiende la solitaria y horizontal arena.

Ozymandias es otro nombre que se da a Ramsés II de Egipto (siglo XIII a. C.), cuya colosal tumba en Menfis tenía la forma de una esfinge masculina, un cuerpo de león y cabeza de hombre. La esfinge tebana, estranguladora y que habla en acertijos, es derrotada por Edipo, y tenía cabeza de mujer. Yeats, un prerrafaelista tardío, siguió a Swinburne y a Wilde a la hora de considerar la esfinge femenina de Edipo como la musa de la autodestrucción sdomasquista. Esa fue la esfinge de la Generación Trágica de Yeats, sus amigos los poetas de la década de 1890: Ernest Dowson, Lionel Jonson, Arthur Symons, Victor Plarr. Pero la idea de Edipo que tiene Yeats no se parece a ninguna otra que conozca. Contrariamente a los poetas del siglo XX que están a su altura —Wallace Stevens, D. H. Lawrence, Hart Crane—, a Yeats no le interesaba la versión freudiana de Edipo. De hecho, no he encontrado ni una sola mención a Freud en la vasta obra de Yeats, aunque aparecen analogías curiosas entre el misterioso sistema de Yeats y el de Freud. Evidentemente, el fundador del psicoanálisis no conoció la obra del gran poeta y ocultista angloirlandés, pero su obsesión con la telepatía y lo paranormal habrían quedado gratificadas por el supuestamente no racional Yeats. Los admiradores de Yeats que le idolatran me reprenden por mi escepticismo, aunque no tienen por qué. Me encanta la sagacidad de Yeats, y tras cierta resistencia me muestro abierto a sus variedades de gnosticismo. Por encima de todo, piensa estupendamente en imágenes, que él denominaba pensamiento-representación, pero que debería denominarse, de manera más tradicional, pensamiento retórico, afín al de Shakespeare, y este, más que Hume o Wittgenstein, sigue siendo el pensador más importante.

Una visión, en su versión definitiva, comienza con «Un paquete para Ezra Pound», en el que Yeats se dirige a Pound directamente con una mitopoiesis maravillosamente nueva en relación a Edipo:

Te mando la introducción de un libro que, cuando esté acabado, proclamará una nueva divinidad. Edipo se hallaba en la tierra, en el punto medio entre cuatro objetos sagrados, y fue lavado donde se lavan los muertos, tras lo cual pasó con Teseo al corazón del bosque hasta que en medio del sonido del trueno la tierra se abrió, «hendida por el amor», y él se hundió en cuerpo y alma en la tierra. Lo pondría de contrapeso a Cristo, el cual, crucificado de pie, se fue a un cielo abstracto en cuerpo y alma, y lo veo totalmente separado de la Atenas de Platón, de toda esa charla sobre lo Bueno y lo Uno, de toda esa cámara de perfección, una imagen de la época de Homero. Cuando no había duda de que caería bajo su propia maldición de no responder a la pregunta, y cuando respondió tal como la Esfinge había respondido, sacudido por el horror que encontramos en *Gulliver* y en *Las flores del mal*, ¿no se arrancó los ojos? Rabia-ba contra sus hijos, y su rabia era noble, y no por una idea general, por la idea de mantener la ley, sino porque parecía contener toda vida, y la hija que le sirvió al igual que Cordelia a Lear —él también un hombre homérico— parecía atender no tanto a un viejo que divaga y despótica sino a un genio. No conocía nada más que su mente, y sin embargo, como decía lo que pensaba, el destino lo poseyó y los reinos cambiaron según sus bendiciones y maldiciones. Delfos, esa roca en el ombligo de la tierra, hablaba a través de él, y aunque los hombres temblaban y le apartaban, hablaban de poesía antigua, alababan las ramas que había sobre sus cabezas y la hierba bajo sus pies, a Colono y sus caballos. Creo que carecía de compasión, al ver que debía ser compasión por sí mismo, y sin embargo estaba más cerca de los pobres que un santo o un apóstol, y me repito en voz baja historias de Cruachan, o de Crickmaa, o del arbus-to que hay junto a la carretera marchito por la maldición de Raftery. ¿Y si Cristo y Edipo, o, para cambiar los nombres, Santa Catalina de Génova y Miguel Ángel, son los dos platillos de una balanza, los dos extremos de un subibaja? ¿Y si cada dos mil años y pico algo sucede en el mundo que hace a unos sa-

grados, a otros laicos; a unos sabios, a otros necios; a unos hermosos, a otros repugnantes; a unos divinos, a otros demoníacos? ¿Y si existe una aritmética, una geometría que puede medir exactamente la inclinación de la balanza, el descenso de un platillo, y fechar así el advenimiento de ese algo?

«El Segundo Advenimiento» (1919) se escribió una década antes de este texto, y parece informar esos «dos platillos de la balanza, los dos extremos de un subibaja». El Edipo de Yeats es difícil de comprender sin un pensamiento profundamente retórico, pues Yeats lo proyecta como una especie de poeta del poeta. La Fase 15, un estado de completa belleza —«Nada es aparente excepto la *Voluntad* soñadora y la *Imagen* que sueña»— concluye más misteriosamente que ningún otro pasaje de *Una visión*. «Incluso para lo más perfecto hay un tiempo de dolor, un paso a través de la visión, en el que el mal se revela en su significado definitivo. Se dice que Cristo, en este paso, lloró por la largueza del tiempo y la indignidad del destino del hombre para el hombre, mientras que su predecesor lloró y su sucesor llorará por la brevedad del tiempo y la indignidad del hombre hacia su destino; pero esto no se puede comprender». El «sucesor» innominado de Cristo, la «nueva divinidad» es el Edipo yeatsiano, en oposición al Edipo de Sófocles o al Edipo hamletiano de Freud. Curiosamente afín a Freud a este respecto, Yeats se mostró resentido y equívoco con Shakespeare. Yeats, en *Una visión*, sigue a Joyce en su protesta irlandesa; anhela las obras perdidas de Sófocles, y sin embargo abandona la lucha cuando admite que los personajes de Shakespeare están «más vivos que nosotros». Acertadamente, Yeats ve que en Shakespeare «la personalidad humana... estalló como un proyectil». Sin embargo, Yeats selecciona a Edipo como el nuevo Dios por encima de los vitalistas de Shakespeare: Hamlet, Falstaff, Yago, Cleopatra.

Yeats no se hace ilusiones de que Edipo fuera un personaje histórico: el futuro dios salvaje, anunciado por el renacimiento de la esfinge egipcia, es literario y mitológico, como debería ser. Yeats opinaba, con William Blake, que todo lo que se podía creer era una imagen de la verdad. Pero cuando Yeats dice que Cristo «fue a un cielo abstracto», también está siendo blakiano. El Dios del cielo es Jehová-Urizen, el que impone límites con los compases. Edipo, que baja a la tierra para convertirse en un dios oracular, es un emblema

ídol de la Fase 15: es heroico, divino, trágico, y un ejemplo supremo de gnosis. Es lo que el envejecido Yeats habría deseado ser, un poema encarnado.

Yeats mantenía una relación edípica, en el sentido freudiano, con su padre, el pintor prerrafaelista John Butler Yeats, que le enseña a su hijo el concepto de la Unidad del Ser. Pero ¿cómo te rebelas contra un padre bohemio que se exilia a Nueva York, que no soporta a John Milton, y que te insta a preservar tu libertad creativa por encima de todo lo demás? Encontramos una emoción negativa y recalcitrante en «El Segundo Advenimiento», y es posible que tenga que ver con la adivinación que hace Yeats de Edipo.

Regreso a este poema demoledor que triunfa sin paliativos sobre su propia incoherencia, y que de hecho explota ese desorden sagrado. ¿Por qué la esfinge egipcia en lugar de la griega? Porque Yeats está pensando en Edipo cuando escribe el borrador de lo que se convertirá en «El Segundo Advenimiento», aunque desea intensamente excluir a su «nueva divinidad» del poema. El motivo podría ser personal y familiar, pero también forma parte de la fascinación con lo que es difícil, endémica en la obra de Yeats. Edipo y su esfinge tebana resultan demasiado familiares en el ambiente de Yeats por culpa de Wilde y de la Generación Trágica. Siempre siguiendo la estela de la definición que nos dio Pater del romanticismo como algo que «añade extrañeza a la belleza», el vidente de «El Segundo Advenimiento» se vuelve hacia la esfinge de «Ozymandias», recordando que «la mano que las imitó» de Shelley cuelga con los dos significados de *imitó*: imitado por el arte e imitado como burla. A Shelley le interesa Ramsés II como prototipo de la tiranía, y se olvida del cuerpo de león. Aunque Yeats reprime a Edipo, el lento movimiento de los muslos del león insinúa la amenaza sexual de la esfinge masculina, un tosco animal que responde a la seducción de la esfinge edípica femenina de la Generación Trágica.

«El Segundo Advenimiento», escrito en enero de 1919, fue considerado tardíamente por Yeats como una profecía del fascismo, cuyos representantes, Mussolini y Franco, recibirían el apoyo del poeta. Hay un aroma fascista en la teología yeatsiana del Edipo, que es el Hombre Occidental, libre de la infirmitad asiática, y divinizado para que se libere de nuestras historias familiares. Al igual que Cristo, Edipo es el Hijo de Dios, aunque contrariamente a Cristo, el Hijo que se ciega a sí mismo no necesita pasar por ninguna crucifixión.

Nadie esperaría que las incursiones de Yeats en la religión y en la historia tuvieran otra función que aportarle metáforas más audaces para sus poemas y obras de teatro. Goethe observó que todos los poetas, en cuanto que poetas, eran politeístas, y Yeats nunca tenía dioses suficientes. Shelley el ateo quizá convirtió a Eros en su Dios, pero *El triunfo de la vida*, su poema sobre la muerte, cataloga la muerte del amor para todos nosotros. Blake insistía en que todas las deidades residían en nuestro interior, y al final de su vida se identificó con el «Hombre Real, la Imaginación», algo que nos sugiere más a Wallace Stevens que a Yeats.

Anunciar el advenimiento de una nueva divinidad fue siempre uno de los placeres de Yeats, el motivo por el que el Archipoeta se siente tan cómodo cuando escribe «El Segundo Advenimiento», «Leda y el cisne», y «Los giros». El influjo de la divinidad daimónica en la naturaleza y lo humano nos dice que nos hallamos en la esfera de Yeats, que finalmente denominó Bizancio. Yeats es un poeta religioso, pero profesa la religión de la poesía, al estilo de Shelley y Blake. La élite del mundo occidental habita ahora el territorio de Yeats; la Tierra del Ocaso es ahora la Europa Ilustrada en la misma medida que es el Nuevo Mundo. Solo la religión y la metafísica creadas dentro de la gran literatura de la imaginación pueden llegar ahora a los lectores profundos que quedan.

«El Segundo Advenimiento», sin embargo, no es religión convertida en poderosa poesía, sino poesía (Shelley y Blake) transfigurada en el género apocalíptico del propio Yeats. «El centro ya no puede sostenerse» es de Shelley; «el terco centro debe / dispersarse, como una nube de polvo de verano» («La Bruja de Atlas»). La Bruja de Shelley es la Imaginación que se despidе del amor, pues las generaciones agonizantes han sido rechazadas por ella y deben perecer con la tierra.

No se me ocurre ningún otro poema en ningún idioma occidental del siglo xx que rivalice con «El Segundo Advenimiento» en fuerza retórica. El poema de la violenta anunciación de Yeats es tan terriblemente relevante ahora como lo fue en enero de 1919, cuando se escribió. Muchos, yo mismo incluido, meditamos sobre «los mejores carecen de convicción, y los peores / rebosan apasionada intensidad» cuando las Torres Gemelas se derrumbaron, matando a tres mil inocentes. Leemos erróneamente a Yeats, que no habría compartido nuestro horror. «El Segundo Advenimiento» es una celebración del

animal salvaje, no una lamentación. Ni cristiano ni humanista. Yeats fue un pagano apocalíptico, que se lo habría quedado mirando y reído en lo que denominaba «alegría trágica». Al igual que Shakespeare, y de un modo distinto al igual que Blake y Shelley, Yeats hace que toda moralización sea irrelevante en comparación con la comprensión estética de la realidad. En *Una visión* se nos dice que «entre un hombre y su Dios pueden surgir todas las relaciones imaginables». Políticamente, Yeats era reconfortantemente escandaloso, y no le podemos pedir que sea responsable de sus arrebatos. Su ensayo *En la caldera* (1939) es un descomedido absurdo en el que «las masas adiestradas y dóciles», si no se someten, se verán aplastadas por «los más capaces al frente de sus máquinas, al igual que los caballeros feudales con sus caballos con armadura». Es Yeats veinte años después de «El Segundo Advenimiento», aunque el espíritu es el mismo.

La ocasión que provocó este poema apocalíptico fue la invasión de Polonia de 1918 —auspiciada por los aliados— por parte de las Freikorps alemanas, que pretendían romper el ejército bolchevique de Trotski y poner fin a la Revolución Rusa. Finalmente ganó Trotski, y las tropas alemanas, superadas en número, regresaron a Alemania, donde con el tiempo acabaron formando parte de los cuadros de Hitler. El manuscrito de Yeats de «El Segundo Advenimiento» comienza con la frase «Ahora los alemanes han llegado a Rusia», eliminada del texto definitivo. Inserto en el poema está el cambio decisivo de «El Segundo Nacimiento» de la esfinge egipcia a su «Segundo Advenimiento». Esta revisión aumenta la fuerza del poema a costa de reducir su coherencia, pues en él el Segundo Advenimiento de Jesucristo es esencialmente irrelevante. El Urizen de Blake, que se despertará de su «sueño de piedra» (expresión de Blake), es la esfinge masculina renacida de Yeats. De manera más sutil, Yeats traspone el lamento del Prometeo de Shelley a una mordaz observación de la derecha en contra de la izquierda shelleyana:

Poder quieren los buenos
aunque solo sea para llorar en vano,
bondad los poderosos: y es peor su carencia;
a los sabios les falta amor, y a los que aman,
sabiduría: el bien con el mal se confunde.

(*Prometeo liberado*, I, 625-628)

Los mejores carecen de convicción, y los peores rebosan apasionada intensidad.

(«El Segundo Advenimiento», 78)

Shelley y Blake se utilizan para una idea política que habrían abortido. Pero ¿quién puede disputar la sublime mala interpretación de Yeats de sus dos principales precursores? Es una lectura errónea audazmente creativa que *funciona*.

Nunca sabremos qué pensaba exactamente Shakespeare del supuesto ateísmo de Marlowe, pero la conjetura es posible y útil. El Dios de Marlowe era retórico, la «persuasión patética» de su Tamburlaine. El poeta dramaturgo Shakespeare no tenía Dios y tampoco lo necesitaba. Tenía una musa de fuego, al igual que Yeats tenía un Estado de Fuego. Shelley escribió del «fuego que todos anhelamos», y Los, el Artífice de Blake, modeló sus Formas en el Horno de la Aflicción. El Estado de Fuego yeatsiano los tiene en cuenta a todos, y los remodela en el estilo ocultista de los platónicos de Cambridge, Henry More y Ralph Cudworth. En el más hermoso de sus escritos en prosa, *Per amica silentia lunae*, Yeats le otorga una voz permanente al transmembramiento que hace de sus tradiciones: el Alto Romanticismo, con su crepúsculo estético en Walter Pater, y las doctrinas esotéricas ricas pero irracionales de los alquimistas espirituales de la tradición hermética y neoplatónica. En el silencio amistoso de la luna, Yeats está libre para acercarse a una autorrevelación casi total, que transmiten con soberbia claridad y sin estorbos las discordantes complejidades de *Una visión*.

Debo algunas especulaciones fundamentales acerca de la influencia poética a una lectura prolongada de *Per amica silentia lunae* llevada a cabo como parte de la larga labor (1963-1969) de escribir una extensa exégesis, *Yeats* (1970). Aún hoy poseo de memoria casi toda la poesía de Yeats, así como *Per amica silentia lunae*. Meditar sobre las reflexiones de Yeats acerca de Shelley y Blake cristalizó de tal manera que me hizo comprender que la influencia poética más fructífera era una lectura errónea o mala interpretación creativa. Hoy en día regreso a los tres poetas que leí y sobre los que escribí extensamente entre mis veinte y mis cincuenta años con una perturbadora mezcla de distanciada familiaridad y sorpresa por lo nuevo.

Para Yeats el daimón era el «yo último» de cada uno de nosotros. En esto seguía la tradición antigua, de la cual el daimón de Sócrates fue la culminación. Solo Goethe, de entre los principales poetas occidentales, estaba tan obsesionado con el daimón como Yeats. E. R. Dodds, en *Los griegos y lo racional*, encuentra el origen de la idea del daimón, o yo oculto, en el chamanismo escita, que llegó a Grecia a través de Tracia. En la tradición literaria europea, se consideraba al daimón el álter ego, o genio, del poeta. Yeats, ecléctico y esotérico, siguió la idea de lo antitético de Nietzsche, y la utilizó en conjunción con lo daimónico para caracterizar la creación poética o antinatural. El yo antitético simplifica a través de la intensidad, característica de la imaginación romántica, sobre todo tal como la reformuló Pater.

Per amica silentia lunae, más que *Una visión*, es el Libro del Daimón de Yeats. Yeats le da a esta tradición daimónica un hermoso y original giro. El daimón del poeta, o yo opuesto, es también su musa, la inalcanzable belleza irlandesa Maud Gonne. La podemos denominar con toda exactitud el Genio de Yeats, pues le frustró permanentemente llevándolo a la grandeza poética. Tal como Yeats acabó comprendiendo con tristeza, nada podría haber sido peor para su poesía que casarse con Gonne. El deseo satisfecho nunca habría sido un deseo auténtico para el Yeats shelleyano. Sospecho que casi todos nosotros, a medida que envejecemos, meditamos sobre el amor perdido y el deseo no satisfecho. Si no somos un Yeats o un Hart Crane, simplemente estudiamos la nostalgia, y no podemos componer «Un diálogo del yo y el alma» o «Viajes».

Para mí, los momentos de Yeats más espléndidos proceden de *Per amica silentia lunae*: «Descubriré cómo lo oscuro se vuelve luminoso, y el vacío fructífero, cuando comprenda que no tengo nada, que los campaneros de la torre han designado un toque fúnebre para el himen del alma». Aquí el hombre natural, William Butler Yeats, y el aventurero antitético se fusionan de manera perfecta, cosa que rara vez ocurre ni en sus poemas más sublimes. Yeats había observado que la tragedia de la relación sexual era la perpetua virginidad del alma. Al tocar lo universal, Yeats se convierte inesperadamente en un escritor sapiencial, un estilo que casi nunca es el suyo. ¿Qué hay en la creación de *Per amica silentia lunae* que liberó al poeta y le proporcionó una clarividencia tan austera?

El tropo central de todos los textos de Yeats es lo que él denominó el Estado de Fuego, una mezcla de Shelley, Blake, Pater y otras

tradiciones esotéricas. Como metáfora, el Estado de Fuego es casi demasiado amplio para analizarlo en sus componentes. «El fuego que todos anhelamos» de Shelley es un caso ejemplar de imagen conceptual en el núcleo de la especulación neoplatónica. El Estado de Fuego es algo análogo a lo que Yeats denomina «el lugar del *daimón*», que de nuevo abarca lo universal: «Me hallo en el lugar donde está el daimón, pero no creo que él esté conmigo hasta que comience a adoptar una nueva personalidad, seleccionando entre esas imágenes, buscando satisfacer siempre un apetito que surge de comprender cuál es nuestra dieta cotidiana; y mientras escribo las palabras “selecciono”, estoy lleno de incertidumbre al no saber cuándo soy el dedo, cuándo el barro». Esta larga y hermosa frase, marcada por una vacilación pateriana, puede considerarse la culminación de la tradición del pensamiento daimónico. Empédocles llama daimón a nuestro yo oculto: «El portador de la divinidad potencial y de la culpa real del hombre» (E. R. Dodds). El daimón revisionario de Yeats regresa a Empédocles, sorteando a Sócrates y a Goethe, y transmuta lo daimónico en el yo opuesto, aliado a la musa destructiva. La búsqueda de Yeats se convierte cada vez más en estar «en el lugar donde se halla el Daimón», un lugar generalmente ocupado por el principal precursor, Shelley, desde *Alastor* hasta *Adonais*. Yeats posee tantas líricas dramáticas permanentes que ninguna sobresale por encima de las demás. Sin embargo, no resulta arbitrario elegir «Bizancio» como el triunfo destacado de Yeats en su interminable y amorosa lucha con la influencia compuesta sobre él de Shelley y Blake.

Cuatro años separan la composición de «Navegando a Bizancio» de «Bizancio», poemas totalmente distintos acerca de una ciudad mental, captada en dos visiones separadas históricamente por más de cuatro siglos. «Navegando a Bizancio» busca el Estado de Fuego, pero solo lo alcanza precariamente. «Bizancio» tiene lugar completamente *dentro* del Estado de Fuego, y en algunos aspectos lo celebra como una victoria ocultista sobre la naturaleza.

«Navegando a Bizancio» indica en parte la dolorosa incapacidad de Yeats de liberarse de su pasado sexual. Freud consideraba que las psiques más poderosas, guiadas por sus principios, podrían superar las cavilaciones melancólicas. Yo creo que Freud lo idealizaba: ni siquiera los más grandes poetas —Dante, Shakespeare, Chaucer, Milton, Goethe— experimentaron esta liberación, que de hecho ha-

haya arruinado la *Comedia* y las mejores obras de teatro que se han escrito.

A sus sesenta años, Yeats comienza el otoño de su cuerpo, y en un borrador en prosa repasa las amantes sexuales de su vida, al tiempo que jura viajar desde el país de los jóvenes y de su propia vitalidad en reflejo a un ámbito de perfección intemporal. Sin embargo descubre que huir de la naturaleza a Bizancio no es *escapar* de la naturaleza, puesto que el «artífice de la eternidad» sigue dependiendo de las formas naturales. «Bizancio» es un poema totalmente diferente y formidable, una especie de «Kubla Khan» del siglo xx, junto con «El búho en el sarcófago», de Wallace Stevens, y «Viajes II» de Hart Crane. Al igual que el fragmento ensalmador de Coleridge, hay poemas de una música cognitiva absoluta. Acudimos a ellos en busca de una sensación estética que no se encuentra en otra parte.

Cuando conocí a Wallace Stevens, me sorprendió recitándome de memoria la estrofa que comienza «Los hombres apenas saben lo hermoso que es el fuego», una de las joyas del poema largo más visionario de Shelley, «La Bruja de Atlas». Yeats conocía el poema al menos tan bien como Stevens, y «Bizancio» es una mala interpretación exaltada del mito tremendamente sofisticado de Shelley, y también de *Adonais* y de ciertos pasajes apocalípticos de Blake.

Según la clasificación de *Una visión*, Yeats ubica su poema tanto en la Fase 1 como en la Fase 15, y ninguna de ellas es una encarnación humana. La cúpula iluminada por las estrellas está en la luna nueva de la Fase 1; la cúpula iluminada por la luna es la Fase 15, un estado de belleza absoluta, del mismo modo que la Fase 1 nos presenta una absoluta plasticidad. Proponer «Bizancio» como un fenómeno estético de imágenes poéticas y un emblema de una muerte-antes-de-la-vida ocultista le proporciona a Yeats una incómoda ventaja sobre nosotros, sus lectores. Simplemente no podemos saber dónde estamos, y quizá Yeats tampoco lo sabe. La retórica de «Bizancio» apunta tan alto, sus ritmos se modulan de una manera tan maravillosa, que nos importa poco. Con un poema tan rico más allá de toda medida, la incoherencia no es ninguna carga, al igual que tampoco lo era en «El Segundo Advenimiento».

Yeats estaba regresando a la vida tras una grave enfermedad. No pretendía escribir una elegía prematura para su yo poético, pero es algo que se infiltra en el poema. La fantasmagoría deliberada, por parte de un poeta menor, podría irritarnos, pero el poeta más gran-

de desde el Alto Romanticismo, Whitman y Browning puede hacer con nosotros lo que quiera. ¿En qué otro lugar podrían expresarse esas cadencias extáticas con tanta audacia y autoridad, atravesando nuestro escepticismo racional y transportándonos a la locura del arte?

Recuerdo haber observado en alguna parte que Yeats no era humanitario ni humanista, contrariamente a Stevens, su rival más cercano en el siglo pasado. La condición humana es brutalmente denigrada en «Bizancio». No somos más que complejidades de furia y fango, una chusma desdeñada por los artificios yeatsianos, aunque eso no le quita al poema poder como retórica ni como visión, aunque a mí me importa, y quizá a otros muchos lectores. La poesía no tiene por qué ser lo que Stevens denominaba una de las ampliaciones de la vida, pero desdeñar la única existencia que tenemos podría no ser un objetivo legítimo de la imaginación sublime.

La fascinación de «Bizancio» obedece en parte a su dificultad. Leído atenta y repetidamente, me parece uno de los triunfos modernos de la lectura errónea creativa, principalmente de Shelley, cuya voz y ejemplo jamás abandonó a Yeats ni a Browning antes que él: el famoso poema «oficial» sobre la muerte de Yeats, «Debajo de Ben Bulben», nos devuelve a «La Bruja de Atlas» de Shelley, y a una estrofa que ronda «Bizancio»:

Junto a los lagos Moeris y el mareótidio, donde se esparcen
sútiles flores como en el suelo de una cámara nupcial,
donde chicos desnudos que domaban serpientes acuáticas,
o guiaban una cuadrilla de espeluznantes cocodrilos,
habían dejado sobre las dulces aguas poderosas estelas
de esas inmensas formas; dentro de las puertas de latón
del gran laberinto duermen el niño y la bestia,
hartos de la pompa del banquete de Osiris.

[505-512]

La Bruja —que después de todo no es Shelley, sino la conciencia visionaria como tal— se halla bastante cerca del menosprecio que sentía Yeats por la sangre humana y el lodo. Recuerdo haber observado que ella mira hacia abajo y hacia afuera nuestro cosmos desde su cúpula parecida a Bizancio, mientras que la perspectiva de Yeats es hacia adentro y hacia arriba. La bruja mora perpetuamente en el

Estado de Fuego, semejante a la fuente ardiente de *Adonais*. Parece que su frialdad fascinó a Yeats, quien cultivó su actitud desapasionada hacia el sufrimiento humano, sobre todo cuando excluyó al poeta de la Primera Guerra Mundial Wilfred Owen de su *Oxford Book of Modern Verse*.

Si te distancias un poco de «Bizancio» obtienes una perspectiva distinta de la visión shelleyana de Yeats, algo tan destructor que irónicamente te naturaliza en un poema que rechaza la naturaleza. El propio Yeats habita el poema solo en la segunda de sus cinco estrofas. ¿Por qué? Durante esa estrofa, «Bizancio» se convierte en una lírica dramática y deja de ser una lírica doctrinal de la variedad esotérica. Yeats se encuentra a sí mismo en la plaza de la catedral, enfrentado a una imagen flotante, supuestamente un Virgilio para su Dante, pero en las tres estrofas que quedan no se elabora su aspecto. De nuevo quiero saber por qué, y no encuentro ninguna respuesta convincente.

Es de suponer que poco importa, pues las tres estrofas siguientes son asombrosamente brillantes, y se parecen a algunos fragmentos de *Una visión*, como la descripción de la Fase 15: «Ahora la contemplación y el deseo, formando una unidad, habitan el mundo en el que todas las imágenes amadas han cobrado forma física, y donde toda forma física es amada». Si estamos en la plotiniana Fase 15, o en la plasticidad de la Fase 1, Yeats consigue mantenernos en un estado de perpetuo asombro. ¿Qué otra reacción es posible al sublime ataque al lector de la cuarta estrofa?

A medianoche, en las veredas imperiales,
se agitan llamas que no alimenta ningún leño, que ningún
acero ha encendido, ninguna tormenta agita; llamas
engendradas por llamas, donde llegan espíritus
engendrados por la sangre, y en donde parten
todas las complejidades de la furia,
mueren en una danza,
una agonía de trance,
una agonía de llamas que no chamusca ni una manga.

La cuestión crítica ahora clásica referente a esto es: «¿Estamos contemplando la imagen de la mente de un poeta o se nos ofrece una visión de la vida antes del nacimiento?». Yo diría que Yeats deseaba

que creyéramos ambas cosas a la vez. Cuando compuso este poema, a los sesenta y cinco años, cuando aún le quedaban ocho más por vivir, se estaba recuperando de unos problemas pulmonares y de la fiebre de Malta, con lo que la mortalidad se convirtió en uno de sus temas principales. «Bizancio», de una manera hermosamente indirecta, se convierte en una elegía al yo poético, siguiendo el ejemplo de *Adonais*, que compite con «La Bruja de Atlas» como los precursores directos a los que se enfrenta Yeats. Hace cuarenta años, no estaba seguro del éxito poético de ese combate, pero ahora, a los ochenta, después de varios roces con la muerte, no vacilo en calificar «Bizancio» de una victoria de la mala interpretación poética.

Se podría considerar que los poemas explícitos sobre la muerte de Yeats comienzan con el alentador «En Algeciras: Una meditación sobre la muerte», que pertenece el libro *La escalera de caracol*. Prosiguen maravillosamente con «Vacilación», y culminan con dos majestuosas meditaciones: «El hombre y el eco» y «Cuchulain consolado». «La torre negra» y el famoso «Debajo de Ben Bulben» son indignos del mayor poeta del siglo xx.

«Cuchulain consolado» es una enigmática obra maestra bajo cualquier concepto. Es un poema difícil en parte porque utiliza de manera atrevida la estricta mitología de *Una visión* al contemplar la vida después de la muerte. Cuchulain, el héroe, encuentra sus opuestos entre los cobardes, que al igual que él se mueven entre la muerte y un posible renacimiento. El libro 3 de *Una visión* se divide en seis periodos:

- 1) La Visión del Parentesco de Sangre
- 2) Meditación
- 3) Desplazamientos
- 4) Beatitud
- 5) Purificación
- 6) Conocimiento Previo

La Visión del Parentesco de Sangre es simplemente una despedida de «las imágenes sin purgar del día». De manera más compleja, la Meditación se divide en tres: el Sueño Recurrente, el Regreso, la Fantasmagoría. En la Meditación, concede a los muertos una imagen coherente de su vida completa. Sin embargo, esta imagen emer-

de solo a través del Sueño Recurrente del pasado turbulento. A la Fantasmagoría le siguen los Desplazamientos, en los que toda moralidad desaparece. El matrimonio del bien y el mal (en la lectura crítica bastante débil de *El matrimonio del cielo y del infierno* de Blake) conduce a la paradójica Beatitud, que es a la vez la inconsciencia y un momento conscientemente privilegiado. La Percepción del Espíritu es obra de la Purificación, en la que todas las complejidades se disipan. En el Conocimiento Previo, el timorato Espíritu puede demorar su propio renacimiento, aunque solo por un tiempo, si bien prolongado.

En «Cuchulain consolado» los cobardes espíritus se acercan al final de los Desplazamientos y entran en la Beatitud solo en el último verso del poema: «Habían cambiado sus gargantas y tenían gargantas de pájaros». Cuchulain, que viene detrás de ellos, pasa de la Meditación a los Desplazamientos. El portavoz de los Sudarios o Espíritus, que ya son como pájaros, insta a Cuchulain a que prepare su propio sudario, y le dice al héroe que tienen miedo del ruido de las armas que todavía lleva. Saben que el renacimiento se acerca, y que seguirán siendo cobardes.

De manera maravillosa, Yeats no permite hablar a Cuchulain en ningún momento del poema. El héroe sencillamente toma la ropa blanca que le ofrecen y comienza a coserse el sudario. Así es como se une a la comunidad de los cobardes, cuyo miedo a la conocida violencia del héroe podría ser una prolepsis de su pérdida de camaradería en la soledad del renacimiento. Resulta algo palpable y convincente que aquí, al igual que en su última obra de teatro incompleta, *La muerte de Cuchulain*, Yeats se fusiona con su héroe. Lo que sigue siendo misterioso es su postura acerca de su propia cobardía, análoga al silencio de Cuchulain a lo largo de todo el poema. «Habían cambiado sus gargantas y tenían gargantas de pájaros» es ciertamente una sutil alusión al Brunetto Latini de Dante, el cual en cierto modo se halla entre los victoriosos y no entre los derrotados. Pero ¿por qué Yeats concluye su grandeza con este sorprendente poema sobre la muerte?

En «Cuchulain consolado» no aparece ninguna alusión explícita al precursor compuesto Shelley-Blake, pero los maestros de Yeats lo rondan de cerca. Shelley habría admirado el poema porque, tal como había instado a Yeats, es necesario eliminar el remordimiento, y esa es parte de la carga de «Cuchulain consolado». Creo que Blake

lo habría rechazado, pues para él la muerte era solo ir de una habitación a otra, por lo que mitologizar la mortalidad le resultaba ajeno.

No estoy seguro de que ni siquiera Yeats posea una lírica dramática más impresionante que «Cuchulain consolado». Después de glorificar la violencia durante sus últimos años y coquetear con el fascismo irlandés y europeo, Yeats se separa del viejo heroísmo irlandés y del heroísmo homérico en su hábil y refinada visión dantesca del juicio. Shelley, en su *Triunfo de la vida*, acabó su carrera poética a los veintinueve años con una crítica indirecta a la *Comedia*. Blake, que murió a los setenta, había realizado su perspicaz crítica en sus extraordinarias ilustraciones de Dante. Yeats, al final, no tuvo ningún enfrentamiento con Dante, aunque el Archipoeta irlandés nunca fue cristiano. Para mí, «Cuchulain consolado» es uno de los triunfos de las relaciones de influencia entre Yeats y los dos poetas que asimiló de manera más completa.

¿DE QUIÉN ES EL ESTADO DE FUEGO?

Merrill y Yeats

Algunos críticos se guían por el cuatro, como por ejemplo Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* y otros textos, siguiendo a William Blake. El número de Dante era el nueve: Beatriz era la Dama Nueve y la edad humana perfecta eran nueve nueves, los ochenta y un años que el poeta pretendía alcanzar: entonces, por fin, lo habría comprendido todo. Vivió para poder acabar la *Comedia*, el único rival auténtico de Shakespeare, pero por desgracia murió a los cincuenta y seis, cuando aún le faltaba un cuarto de siglo para la edad a la que, creía, el cuerpo de Jesús habría asumido una forma eterna en esta vida de no haber sido crucificado a los treinta y tres.

Las tradiciones consideran que el seis es un número «perfecto», al igual que el veintiocho. No me hacen muy feliz los números perfectos, pero no puedo eludirlos. Los seis días de la creación, a través de sus interacciones cabalísticas, me dieron seis tropos que denominé «proporciones revisionistas» y los convertí en *Un mapa de la lectura errónea* hace más de un tercio de siglo. Comenzando por la ironía, considerada como un desvío o clinamen lucreciano, pasé a la sinécdoque como *tésera* (deseo de reconocimiento) de los cultos misteriosos, y claramente la figura retórica más característica de Whitman. Reelaboré la división metonimia/metáfora de Roman Jakobson como *kenosis/askesis*, la primera como medida reveladora y la segunda como maniobra perspectivista. Entre ellas venía la hipérbole, aunque concebida como una afirmación daimónica del genio individual. Para concluir la secuencia incluí la metalepsis, o metonimia de una metonimia, a la que bauticé con una palabra del ateniense antiguo, *apophrades*, los días desafortunados (funestos) en

los que los muertos regresan momentáneamente para volver a tomar posesión de sus antiguos hogares.

Mi esotérico número seis posee una extraña manera de aparecer en buena cantidad de poemas ambiciosos de la tradición romántica, pero, al igual que todos los instrumentos exegéticos, a veces es objeto de abuso, y he dejado de recomendárselo a mis estudiantes y a los demás. Lo considero ahora una danza dialéctica puramente personal, parte de la Cábala de Harold Bloom. Posiblemente refleja mis propias y copiosas ansiedades de la influencia: las tradiciones judías, Freud, Gershom Scholem, Kafka, Kierkegaard, Nietzsche, Emerson, Kenneth Burke, Frye y, por encima de todos, los poetas. En el laberinto de *este* libro no puede proporcionar el anhelado hilo, pues solo Shakespeare y Whitman pueden desempeñar para mí esa función.

En la vejez uno desea escribir la crítica de nuestra tierra, y parece que esta es mi última oportunidad. Sigo a Walter Pater en su ensayo «Poesía estética», perteneciente a su ejemplar volumen de crítica *Apreciaciones* (1889). El tema es William Morris, el poeta de *La defensa de Guenevere* (1858) y el ciclo de *El paraíso terrenal*. *Apreciaciones* también contiene un ensayo sobre los *Poemas* (1870) de Dante Gabriel Rossetti. De manera poco sorprendente, no se ocupa de Swinburne, cuyos *Poemas y baladas* (1866) habían despertado mucha más atención (en gran medida acompañada de escándalo) que la obra de Morris o Rossetti, pero la prosa y los juicios de Swinburne provocaban en Pater una intensa ansiedad de la influencia. Con la expresión «poesía estética», Pater, el «crítico estético», se refería a la poesía genuina de su generación, la que vino después de Tennyson y Browning. Así fue como Pater se convirtió en el auténtico crítico de la poesía prerrafaelista.

Los más grandes poetas de mi generación son John Ashbery, A. R. Ammons y James Merrill. Puesto que comentaré a Ashbery y Ammons más adelante en este libro, principalmente su relación con Whitman y Stevens, me centraré ahora en Merrill. No tenía ninguna relación con Whitman, pero subsumió a Stevens y Auden en su épica *La mudable luz de Sandover*. Su principal precursor fue Yeats, una relación de ansiedad admirablemente descrita en el libro de Mark Bauer *The Composite Voice* (2003). Nadie puede sentirse orgulloso de levantarse en «las camas soñadas / Horrorosas Flores* que suscitan

* Estas «Horrorosas Flores» son *Hideous Blooms* en el original, una clara alusión al nombre del autor de este libro. [N. del T.]

la rivalidad a altos niveles» (malvadamente omito todas las letras mayúsculas menos dos), puesto que el Yeats-en-Merrill fue quien hizo el trabajo. El daimón sabe cómo se hace.

En nuestras conversaciones Merrill evitaba toda discusión acerca de la influencia política, una relajante precaución que yo compartía alegremente. Supongo que abiertamente asumió una postura benévola en este asunto, al igual que su maravilloso «Espejo» en el poema con este título: «Ante una voluntad sin rostro, / eco de la mía, me muestro dócil». La voluntad de Yeats, sin embargo, nunca pudo carecer de rostro. Merrill comenzó a leerlo a los dieciséis años, y a continuación estudió el sistema de Yeats, *Una visión*, desde 1955 en adelante bajo el efecto de las conversaciones con su «ángel» Efraín por medio de la tabla ouija.

En el libro *Frente a los elementos* (1972), el poema «Taza china» es una imitación y una crítica implícita del soberbio poema de Yeats «Lapislázuli», escrito en 1938, el año antes de la muerte del Archipoeta irlandés. Es una rapsodia sublimemente lunática que se toma a la ligera la inminente Segunda Guerra Mundial. «Lapislázuli» insiste en que Hamlet y Lear en cierto modo son optimistas: «La alegría transfigura todo ese miedo». Sobre la talla del lapislázuli Yeats contempla a los sabios chinos a los que su criado músico ofrece una serenata:

Cada decoloración de la piedra,
cada grieta o mella accidental,
parecen un torrente o una avalancha,
o una elevada ladera donde aún nieva,
aunque sin duda una rama de ciruelo o cereza
endulza la casa a medio camino
hacia la que ascienden esos chinos,
y me deleito imaginándolos allí sentados;
allí, sobre la montaña y el cielo,
sobre toda la escena trágica que contemplan.
Uno pide las primeras melodías;
unos dedos diestros comienzan a tocar.
Sus ojos, entre muchas arrugas, sus ojos,
sus ojos antiguos y relucientes, están alegres.

En el amable «Taza china», Merrill lee no una alegría trágica, sino el patetismo del amor sexual: «Algo cálido y transparente». Por des-

gracia Yeats gana este agón mediante el poder del fuego, y Merrill asimiló la elección. Su épica, *La mudable luz de Sandover*, podría subtitularse «Respuesta a Yeats», siguiendo el modelo de *Respuesta a Job* de Jung. Merrill admiraba enormemente ese libro, y se quedó un tanto triste cuando le dije que me desagradaba, y de hecho todo Jung. Al igual que Jung, Merrill valoraba el arquetipo de Prometeo para el robo del fuego, que el poeta de *Sandover* roba del Estado de Fuego de Yeats, tal como lo expone su predecesor en *Una visión*, el ensueño pateriano *Per amica silentia lunae*.

Mark Bauer rastrea con precisión el fuego robado en el yeatsiano libro de Merrill *El país de los mil años de paz* (1959), así como su continua presencia como tropo predominante a partir de entonces. El principal estudio crítico de Merrill, *The Consuming Myth* (1987), de Stephen Yenser, también aborda el elemento yeatsiano del Merrill maduro. De haber prevalecido solo el elemento lírico en Merrill, entonces Yeats habría quedado contenido como transmutado por el poeta posterior. Las ambiciones de *Sandover* tensaron todo eso, y lamento mi incapacidad para estar de acuerdo con los exégetas de Merrill en cuanto a su éxito al refinar a Yeats en el dominio cosmológico.

Como soy un lector esotérico por carácter y formación, leo y enseño *La mudable luz de Sandover* con enorme placer, aunque con imperfecta simpatía. Sigo resistiéndome en parte, aunque de manera involuntaria, a los extensos pasajes angélicos con letras mayúsculas que dominan la segunda y la tercera parte de la épica de Merrill. ¿Soy el único lector que desearía que hubiera menos de eso y más de Merrill? «El libro de Efraín» se beneficia enormemente de que la única voz que se oye sea la de Merrill, y mis alumnos comparten mi alivio cuando posteriormente nos encontramos con la deliciosa *canzone* «Samos» y el sublime epílogo «La sala de baile de Sandover». El tacto estético de Yeats había excluido severamente las comunicaciones espirituales de su esposa. De manera desafiante, Merrill apostaba por permitir que el mundo espiritual tuviera un acceso más directo a nosotros.

El propio Merrill era una persona de exquisito tacto y amabilidad, de una buena voluntad inagotable. Que Yeats, al igual que Stevens y Auden, se vea bastante maltratado en *Sandover* resulta de lo más sorprendente. Al ser el poeta más formidable desde Robert

Browning, resulta una influencia prácticamente imposible de asimilar. Merrill, un maestro formal, no tenía más elección que luchar con Yeats, cuyo inmenso estilo es esencialmente agresivo. De todos los poetas realmente eminentes del siglo xx, Merrill es el que está más en deuda con Yeats, sobrepasando el efecto del vidente de *Una visión* en poetas irlandeses como Seamus Heaney y Paul Muldoon. Mark Bauer indica acertadamente que Merrill es el principal heredero de la estética de Pater, por mediación de Yeats y del ruskiniano Proust. Lo que más me gusta de Merrill es su inquebrantable defensa de la religión del Arte.

Pero nada se obtiene por nada, y Yeats puede suponer un gasto espiritual. Hay una vena sadomasoquista en la obra de Merrill, sin embargo está libre de la brutalidad de Yeats. El poder, tal como Emerson lo definió en *Guía de la vida*, es el tema de la poesía poderosa. No se trata del control político, sino del potencial para conseguir más vida. Del mismo modo que Ashbery y Ammons obtienen un misterioso poder de Whitman, Merrill lo consigue a través de Yeats. Whitman no es un personaje en la poesía de Ashbery o Ammons, pero Yeats es una persona o un ser en *Sandover*, una presencia que no aparece a la benigna manera de Auden o Stevens. Es una molestia que hay que corregir o eliminar, y no hay manera de que se vaya, a pesar de la tremenda inventiva de Merrill al pretender exorcizar al padre real de la obra de su vida.

Bauer lo ha demostrado de manera exhaustiva, y no hace falta que lo repita. Mi parte favorita de *Sandover* es la gloriosa *canzone*. Y regreso ahora al agón con Yeats que forma su trama oculta. En Merrill, todos los viajes experimentan la carga de que su destino *no* sea el Bizancio de Yeats, puesto que, en Merrill, zarpas siempre hacia la Ciudad del Arte para encontrarte con que Yeats ya ha llegado. El fuego une las cinco estrofas de veinte versos y la dedicatoria de cinco. ¿De quién es el fuego? «El fuego soñado / en el que [...] todos los humanos perciben / quema», «fuego prismático / [...] del zafiro diluido del mar», «el ascua vibrante de mediodía recogida por el fuego», «fuego intemporal, eterno», «una huida / del fuego», «nos hemos [...] incendiado». Todo esto y más embellece la *canzone* hasta que la dedicatoria concluye de un modo impresionante:

Samos. Seguimos intentando comprender
lo que podemos. No somos almas del agua primigenia,

aunque nos damos aires, ni del fuego robado.
Seremos polvo de otra tierra distinta
antes de que las semillas aquí plantadas salgan a la luz.

El Bizancio de Yeats es una visión idealizada de la ciudad de Justiniana no allá por el año 550 de nuestra era, y le debe tanto a Shelley como Merrill a Yeats. «El fuego sagrado de Dios» del poema «Navegando a Bizancio» es una modalidad en la que la obra de arte ha asimilado el ser completo del artista. Merrill quiere *ser* Samos, un lugar natural más que una ciudad de la mente, aunque un espacio igualmente atrapado en el Estado de Fuego pateriano de Yeats.

Yeats definía su versión de la imaginación romántica mediante la fórmula «simplificación a través de la intensidad». Merrill se sentía incómodo con este Alto Romanticismo, y evitó las tonalidades yeatsianas en la medida en que pudo, casi siempre con un distanciamiento cómico. Estas depreciaciones del yo, tanto por parte de Merrill como de *su* Yeats, funcionan de manera un poco azarosa, incluso en «Samos», aunque me apena un poco encontrar algún defecto en el espléndido «Samos». ¿Quién, si no Merrill, en el apogeo de su capacidad, podría haberlo compuesto? En Merrill, Samos es una isla paradisíaca, «la tierra imaginada», tal como lo habría llamado Wallace Stevens, «la elegancia definitiva». En una dialéctica muy bien captada por Stephen Yenser, Merrill quiere estar al mismo tiempo en la naturaleza y fuera de ella. El conflicto surge del poema de Yeats, «Navegando a Bizancio», y Merrill permanece en él.

Los lectores comunes mejor informados, así como los críticos literarios astutos, considerarían a Yeats como el poeta más poderoso del siglo xx en cualquier idioma occidental. Eliot y Stevens, Auden y Heaney lo reconocieron, no sin pesar. La lucha de Merrill con Yeats no tiene igual ni cualitativa ni cuantitativamente. Fue algo necesario, porque descubrió a Yeats muy pronto y este se quedó con él hasta el final. Hay una rotura de las vasijas compartida por Yeats y Merrill. Coincidían con Blake en que todo aquello que podemos creer constituye una imagen de la verdad.

Recuerdo haber estado a solas con Merrill solo en dos o tres ocasiones. A veces me telefoneaba para pedirme alguna información, a veces sobre Yeats, Blake o el gnosticismo, una o dos veces sobre Freud. La conversación, ya fuera cara a cara o por teléfono, nunca fue fácil por nuestras diferencias de carácter. Walt Whitman, central

para Ashbery y Ammons, está tan ausente en Merrill que una vez que estábamos a solas le pregunté por qué el mejor y más americano de nuestros poetas le resultaba tan periférico. Merrill se lo pensó un momento, reconoció el papel de Whitman entre los más grandes poetas y expresó su perplejidad. Yeats tampoco estuvo influido por Whitman, cuya libertad de cualquier mitología ayudó a convertir a Stevens en el poeta antimitológico menospreciado por Auden en su poema «Elogio de la piedra caliza».

Las ideas del poema y del poeta que tenía Yeats eran esencialmente shelleyanas, y pasaron a ser las de Merrill. Elinor Wylie, un entusiasmo del adolescente Merrill, tenía una obsesión con Shelley que bordeaba la identificación total. El poema shelleyano arquetípico es una lírica dramática, mitológica e implacable que se lee como un episodio de un gran romance. Lo que el *Alastor* y *El príncipe Atanasio* de Shelley habían sido para Yeats, pasaron a serlo para Merrill tres poemas del irlandés: «Lapislázuli», «El Segundo Advenimiento» y «Vacilación». La pauta ontológica del yo y el alma en diálogo mutuo es otro elemento yeatsiano en Merrill, y whitmaniano en Ammons y Ashbery. Ammons, que colocó a Ashbery por encima incluso de sí mismo, no simpatizaba con mi conversión a Merrill cuando leí y reseñé *Comedias divinas* (que contenía «El libro de Efraín») en 1976, y tampoco Robert Penn Warren, que expresó su sorpresa. La revelación de cómo Merrill desafía a Yeats en el terreno común del ocultismo superó mi prolongada ceguera en relación a los logros de Merrill.

Considerar a Merrill y Yeats con cierta perspectiva puede contribuir a desarrollar una comprensión más profunda del proceso de influencia. Observo que Bauer comparte la concepción errónea de que *La ansiedad de la influencia* propone una especulación «masculina» y «heterosexual» de la reflexión literaria, supuestamente basada en un relato «edípico» de las historias familiares. Esta afirmación se refuta sola. El admirable estudio de Bauer acerca de Yeats y Merrill se permite estos dogmas, pero luego nos ofrece una larga y detallada demostración de la lucha que llevó toda su vida Merrill con la fuerza genésica de Yeats.

El padre real de William Butler Yeats fue el delicioso pintor John Butler Yeats, que abandonó la respetabilidad británica por una existencia bohemia en Nueva York. La última correspondencia entre el pintor y el poeta muestra un papel inverso, en el que es W. B. le da

consejos paternales al genial granuja. En términos humanos esa relación define una importante distancia entre Yeats y Merrill: ¿qué se podrían haber dicho John Butler Yeats y Charles Edward Merrill, cofundador de Merrill Lynch, de haberse encontrado alguna vez en Manhattan? Dejando aparte a los padres, la moda de la crítica contemporánea está obsesionada con la orientación sexual, e insistente en que la apasionada heterosexualidad de Yeats y el permanente homoerotismo de Merrill suponían una diferencia que protegía a este último del fuego de su precursor.

De nuevo, tal como yo lo veo, la ansiedad de la influencia tiene lugar entre poemas, no entre personas. El temperamento y las circunstancias determinan si un poeta posterior *siente* o no ansiedad en cualquier nivel de conciencia. Todo lo que importa para la interpretación es la relación revisionista entre poemas, tal como se manifiesta en tropos, imágenes, dicción, sintaxis, gramática, métrica y postura política. En su introducción a los hermosos *Poemas escogidos* (2008), los editores J. D. McClatchy y Stephen Yenser se preguntan cómo funciona el típico poema de Merrill, y responden: la dialéctica de la metáfora y la afirmación de la forma. También es así el poema de Yeats, incluso más metafórico y formal.

Kimon Friar, el profesor y amante de Merrill en Armhersts College, actuó de catalizador al profundizar la relación del poeta con Yeats, especialmente mediante la excesiva estima que sentía Friar por *Una visión*, que consideraba una obra maestra, y esperaba que Merrill lo «tradujera» en un poema largo. El escepticismo de Merrill en relación a *Una visión* fue el prelude de su actitud dialéctica hacia sus fantasmas de la tabla ouija. En el verano de 1955, con su pareja David Jackson desempeñando el papel de la señora Yeats, la Mano de su Escriba, Merrill contactó por primera vez con Efraín, un judío griego y musa de *Sandover*. Inmediatamente se puso a leer otra vez *Una visión*.

Friar estaba casi tan obsesionado con Hart Crane como lo estaba con Yeats, y me asombraba que Merrill no hubiera conectado con Crane. Afortunadamente, eso es algo que Merrill y yo comentamos. La densidad concentrada y la rapsódica conciencia de las palabras de Crane, combinada con las aspiraciones whitmanianas de *El puente*, llevaron a Merrill a guardar las distancias, tal como me comentó. Recuerdo un diálogo en el que le dije que Crane, en sus mejores momentos, parecía fusionar un elemento lucreciano (aprendido de

Shelley, Whitman, Stevens) con su aspiración de ser un Píndaro de la Era Mecánica. Respetando a Crane, pero con distancia, Merrill arrugó la nariz e insinuó que él no sentía muchos deseos de ser un poeta celebratorio. Lo era y no lo era, y en eso también estaba dividido.

La relación agonista de Hart Crane con T. S. Eliot resulta paralela a la de Merrill y Yeats, y la diferencia es que Crane refutaba la visión del mundo de Eliot. Allen Tate, íntimo amigo de Crane, fue discípulo de Eliot en todas las cosas, algo que no puede decirse de Merrill en relación con Yeats, aunque el ocultismo de este resultara una fuerte conexión. El calculado barbarismo del último Yeats, unido a la idea de la represión de la sociedad educada, es algo de lo que felizmente carece el humanitario Merrill. ¿Por qué entonces Yeats se convirtió en su precursor principal? Los poetas poderosos no eligen, sino que son encontrados por el registro imaginativo del parentesco de sangre. Una temprana lírica dramática de Merrill, «Medusa», contiene gran parte de esa deliciosa decadencia procedente del poema más famoso e influyente de Yeats, «El Segundo Advenimiento». Aquí está la quinta y última estrofa de «Medusa»:

Los ojos en blanco miran más allá de soles sin retorno
inmensas irrelevancias que la forma deforma,
los males del sueño
donde la cara de piedra gira como un ojo enfermo
bajo su párpado: y así nosotros
observamos a través de superficies y mediodías en ruinas
la solitaria máscara de piedra
y el seco horror que se propaga
de los días reflejados en un dudoso espejo
con toda su engañosa melodía, hasta que alzamos
nuestras temblorosas espadas y pensamos en matar.

«Una mirada en blanco implacable como el sol» emana de la bestia salvaje de Yeats, el segundo nacimiento de la esfinge masculina egipcia de un solo ojo de Menfis, consagrada al dios sol, que presagia una nueva anunciación antitética, contraria al Primer Advenimiento cristiano. En el poema de Yeats hay un sutil sadomasoquismo que se hace más explícito en «Medusa», al igual que en toda la obra de Merrill.

«Medusa» pertenece a los años de aprendizaje de Merrill. «Del Fénix», perteneciente a su libro *El siglo de mil años de paz*, intenta va-

lerosamente revisar «Navegando a Bizancio», de nuevo el Yeats más universal. En su lucha con Yeats, Merrill siempre se mostró temerario, una postura difícil de mantener en el ámbito ocultista de *Sando-ver*. Ahí la fuerza de Yeats no podía eludirse, y el recurso de Merrill fue ofrecernos una parodia de Yeats, al que en algunos lugares rechaza con poca dignidad. Es algo que estropea la propia dignidad estética de Merrill, y aunque resulte extraño (pues era el más cortejo de los hombres) revela aún más la ansiedad que Yeats le provocaba, contrariamente a Stevens y Auden, que podían asimilarse más fácilmente.

«Del Fénix» pone sordina a las soluciones a «Navegando a Bizancio», y sin embargo ahí están. Cansado ya de la «elevación» yeatsiana, Merrill rechaza el pájaro dorado de Bizancio, que metamorfoseaba en el Fénix «entre ardor y cenizas». El fuego es el Estado de Fuego de *Per Amica*, que arde en toda la obra de Merrill, que nunca cedió del todo a la apasionada convicción de Yeats de que la imaginación poética implicaba «simplificación a través de la intensidad», la afirmación pateriana que redefine de manera convincente la simplicidad, aquello que Yeats quiso denominar «Unidad del Ser». En su obra primera y en la tardía, Merrill dudaba de su unidad personal. Al igual que Byron, una alternativa creciente al visionario Yeats, Merrill encontró su libertad estética en la parodia. *Don Juan* sigue *La imbeciliada* de Pope como la épica de la parodia, y Merrill, en *Sando-ver*, pretendía añadir una tercera obra sublime a esta tradición. En algunos aspectos la parodia es una defensa contra la influencia; a Pope y a Byron les permitió explotar a Milton sin ceder a él. Por asombrosa que sea la mímica, el éxito de Merrill en la parodia no fue completo. Pope y Byron pueden ser salvajes; Merrill era demasiado amable.

Libre de ambiciones épicas, después de *Sando-ver* Merrill se perfeccionó como parodista de Yeats, sobre todo en «Santorini: parando la fuga», en *Escenarios tardíos* (1985). Este maravilloso volumen posee otros dos poemas importantes: «Sanear el título» y «Bronce», pero «Santorini» es una singular obra maestra, incluso para el Merrill tardío. Se abre como una parodia descarada de Yeats:

Con lo cual, exhibiendo una sonrisa de superviviente,
he llegado en un minirreactor a Santorini.

Al igual que «Santorini» perfecciona aspectos de la mitopoiesis personal de Merrill, se abre audazmente a los dos poemas de Yeats sobre Bizancio. Este es un agón que solo Yeats puede ganar, aunque Merrill es demasiado astuto para un combate de lucha en el que Yeats ejerce de Ángel de la Muerte. Utilizando una *ottava* rima suspendida a medio camino entre Byron y Yeats, Merrill compone, y es consciente de ello, una de sus mejores elegías a sí mismo, por enganosamente frívolo que pueda ser. El difunto Anthony Hecht y yo coincidimos una vez en una conversación, bastante descabellada, en que escuchar el *Quinteto en sol menor* de Mozart nos hacía pensar en los mejores poemas de Merrill.

El temperamento de Yeats tenía poco en común con el de Merrill, y quizá se hubiera impacientado con él de haberse conocido en un más allá no ideado por el visionario americano. Pero entonces me pregunto si la personalidad y el carácter tienen mucha importancia cuando te elige un precursor. Walt Whitman, que encontró a Oscar Wilde demasiado efusivo cuando el esteta irlandés estuvo en Camden, Nueva Jersey, apenas podría haber manejado a Hart Crane o D. H. Lawrence, si alguno de estos dos discípulos le hubiera llegado a rendir homenaje. Yeats admiraba a los hombres de acción, pero a una prudente distancia. A Byron le gustaba el aventurero de Cornish Edward Trelawney, que acabó detestando a Byron y permaneció leal al recuerdo de Shelley a lo largo de una prolongada vida, recordada ahora tan solo en relación con ambos poetas.

«Santorini» se forja sobre la ambivalencia de Merrill hacia Yeats, aunque una indiferencia muy segura de sí misma transmite la libertad alcanzada por el poeta posterior para divertirse con la feroz retórica del precursor:

Debemos ser ligeros, ligeros de pies, ligeros de alma,
rápidos para huir, para apretar otro agujero en el
cinturón ancho y tachonado de estrellas que la tierra lleva
para sentir los apetitos menos mortales de un todo
desaparecido. ¿Por fin mareado? ¿Nuestras vidas irreales
excepto como enjoyados meandros en torno a nosotros,
una carcoma de despiadada retórica que puntúa,
escupiendo el hueso de ciruela en el plato?

Sin duda se trata de unas tonalidades más ligeras que las de Yeats, aunque a pesar de todo el dominio de Merrill, ¿quién impone las condiciones? Los poemas de Bizancio, la secuencia de «Vacilación», y la prosa de *Per amica silentia lunae* son para Merrill unas escrituras laicas. Más que Auden y Proust, Stevens y Dante, representan la poesía y todas sus perpetuas posibilidades. La primacía de Yeats es distinta al papel de Eliot en la lucha de Crane con la tradición, o de Stevens en el desarrollo de Ashbery. Para Crane y Ashbery, Whitman cuenta con la mediación de Eliot y Stevens, y mientras los poetas posteriores se desarrollaban, encontraron un fecundo santuario en la postura y el lenguaje de Whitman. A. R. Ammons estaba fascinado por Stevens y apreciaba mucho a William Carlos Williams, no obstante, desde el principio surgió de Whitman. Merrill intentó utilizar a Auden como pantalla contra Yeats, y tuvo evidentes relaciones tanto con Stevens como con Elizabeth Bishop, pero la historia familiar del poeta siguió siendo para él siempre yeatsiana.

Exceptuando el brillante «Libro de Efraín», prefiero las líricas y meditaciones de Merrill a su épico *Sandover*, pero puede que el tiempo le conceda la preferencia a ese viaje ocultista. Yeats, antes y después de *Sandover*, no irrita a Merrill tanto como lo hace en la épica. De manera detallada y precisa, Bauer traza la campaña de Merrill para distanciarse de Yeats en «Efraín», donde al Archipoeta irlandés *no se le permite hablar*, como si Merrill deseara, por encima de todo, no envejecer para convertirse en el mago de *Una visión*. En su lugar, Proust es invocado como un antecesor más seguro, cariñosamente saludado pero nunca parodiado.

Merrill era un imitador asombroso, como recordará cualquiera que le hubiera oído. Al igual que Byron, una presencia creciente en el último Merrill, el artista de la parodia triunfa a lo largo de *Sandover*. Linda Hutcheon, en su libro *A Theory of Parody* (1985) califica acertadamente el estilo paródico como una «señalización irónica de distancia». Gran parte de *Sandover* es una estación de señales que no deja de enviar informes de cómo W. B. Yeats va menguando en la distancia. Las incesantes señales actúan contra sí mismas: cuanto más lejos lo exilia Merrill, más se acerca Yeats.

Bauer observa espléndidamente la actuación paródica de Merrill en relación al prólogo en verso de Yeats para *Una visión*, el no muy excelso texto «Las fases de la luna». Imbuyéndose de otredad, el pri-

mer y subjetivo Merrill, hasta «Efraín», abraza su Nueva Ciencia de la angelología en *Mirabell y Escrituras*. Me fastidian las listas, incluso las merrillianas, y sin duda los gritos de murciélago de Yeats incitaron a Merrill, pero ¿con qué fin poético? Los ángeles murciélagos paródicos, más popeanos que byrónicos, abarrotan *Mirabell*, y se transmutan en un par de pavos reales, lo que no les hace menos caóticos. En una carta, Merrill me reprendió con razón por pedirle que fuera más un modesto J. M. que un descomedido Yeats, una súplica que por mi parte era solo estética. Con dignidad blakiana, me replicó que los Autores estaban en la Eternidad, y que su papel era seguir fielmente el dictado. Un respeto johnsonianiano por el lector común es algo que no se le puede pedir a *Sandover*, que reclama lectores realmente poco comunes. No está del todo clara la línea que separa su soberbio estilo del manierismo, y la cuestión estética no es fácil de resolver. Recuerdo mi pasión por las ficciones de Ronald Firbank, más dado a la fantasía que a la parodia. Pero Firbank no escribe para el lector común. ¿Es una cuestión de género? ¿Es posible que la épica, de entre todas las formas, sea inaccesible al público culto? Las breves épicas de Blake nunca tendrán un gran público, ni tampoco los poemas más largos de Wallace Stevens, ni *El puente* de Crane. Pero entonces tampoco lo tiene la *Comedia*, y a esta puedes añadir *El paraíso perdido* y *La imbeciliada* de Pope. El *Don Juan* de Byron sí podría tenerlo, solo con que se pudiera convencer a los lectores de que regresaran a los poemas largos. *Sandover* resulta en una excelente compañía como épica paródica, en algunos aspectos digna de Pope y Byron, pero su «ciencia» yeatsiana, aunque distanciada, deja sentir su peso.

Es peligroso usurpar a un gran poeta y luego domesticarlo hasta la pasividad como personaje de un poema propio. Naturalmente, esta podría ser una advertencia a cualquier exegeta. Blake lo consigue por muy poco en su breve épica *Milton*, en contraste con el éxito de Dante en su total apropiación de Virgilio. Corregir al precursor puede parecer prepotente en Blake, y me incomoda que Dante niegue de plano el epicureísmo de Virgilio. Virgilio es totalmente lucreciano, y un predecesor del triunfalismo cristiano de Dante.

Merrill, a pesar de toda su comedia cortés, trata a Yeats de manera muy poco amable como actor en *Sandover*, con resultados variados. Utilizar a Auden para degradar a Yeats resulta indigno de Merrill, sobre todo porque «En memoria de W. B. Yeats», de Auden, es

un poema que no está a la altura. Merrill adapta la «continua extinción de la personalidad» de T. S. Eliot a su propia kenosis de despojarse del yo. Esta reducción puede funcionar para Merrill y su Auden, aunque se agria al reducir la personalidad del Alto Romanticismo de Yeats. Me entra la suspicacia cuando los comunicadores espirituales de Merrill atacan la singularidad del yo poético. Les desagrada Yeats, se muestran condescendientes con Stevens, y se habrían rebelado contra Lawrence y Crane. A pesar de toda su atractiva singularidad, Merrill se une a una cruzada ocultista contra el yo del Alto Romanticismo, que resulta triunfante en Byron, Whitman y Yeats. Aquí, en las páginas 486-487 de *Sandover*, está la debacle que el Yeats de Merrill no puede mantener.

PIA: MADRE, ¿QUÉ USO PARA ESA MANO DEBE
SOPORTAR UNO DE LOS NUESTROS?

DJ: (La mano suspendida en el aire
pero temblando de esfuerzo) ¿Quién? ¿Yo?

NAT: JA, ¿DESDE DENTRO NO ESPÍO A UN
ANCIANO ESCRIBA ACUCLILLADO?

Al igual que en *Capriccio* cuando el pobre Monsieur
Taupe sale de la caja del apuntador (naturalmente
en este caso es la mano de *DJ*),

se levanta rígida al principio
una figura a cuatro patas.

Se endereza mientras una salvaje cadencia se derrama
a través del local embelesado; se arranca los quevedos
y la página. Una inclinación pronunciada y segura
marca y remarca las palabras que profiere. Pensarías
que es un sabio que se alza entre lenguas doradas,
ileso, en el centro del escenario. .

WBY: OH RESPLANDECIENTE PÚBLICO, SI EL DISCURSO
DE UN ANCIANO RÍGIDO TRAS LARGO SILENCIO
YA NO PUEDE ALCANZAR ESE ALTO ESTANTE
DONDE ESTÁ EL ATAVÍO DE BARDO LEGÍTIMO
PARA WYSTAN AUDEN Y JAMES MEREL
QUE NOS HAN REMODELADO AL MODELAR ESTO,
QUE EL JOVEN CANTOR QUE HEMOS OÍDO ANTES
LOS GIROS VELOCES DE SU AMOR VERDADERO

LOS ENVUELVA EN LAS ARMONÍAS TEJIDAS
EN EL AIRE DEL CIELO.

NAT: NO ESTÁS OXIDADO DESPUÉS DE TODO, BUEN YEATS.
(Se acaba la grabación.) Y VOLVAMOS AL INTERIOR
DE LAS PUERTAS DE LA MANO. PERO PRIMERO
ESCUCHAD LO QUE OS DIGO: COGERÉIS ESA MANO
EL «DÍA DEL JUICIO FINAL»
Y LA DEFENDERÉIS CON VUESTRA ELOCUENCIA
EN UN ELEVADO LUGAR,
QUE NO ESTARÁ SEPARADO DE
NUESTRO ESCRIBA EN NINGÚN FUTURO SECULUM.
Haciendo una reverencia, Yeats repta debajo
de la palma de la mano de DJ.

Bauer toma estas líneas como lo que son, pero comprensiblemente se abstiene de juzgarlas. Me repetiré afirmando que la ansiedad de la influencia en cuanto que preferencia del poeta tardío es algo que apenas me interesa. Mi reflexión se centra en cómo incide un poema en otro, y no puedo fingir que no veo una absurda disminución del poeta más poderoso del siglo xx en la usurpación por parte de un heredero de genio que era capaz de más. ¿De quién es el Estado de Fuego, de todos modos?

WHITMAN Y LA MUERTE DE EUROPA:
EN LA TIERRA DEL OCASO

EMERSON Y UNA POESÍA QUE AÚN ESTÁ POR ESCRIBIR

Generador de gran parte (si no la mayoría) de la literatura y el pensamiento americanos durante seis generaciones, a Emerson le gustaba considerarse un experimentador infinito sin pasado a sus espaldas. Un gran poeta en prosa, y muy bueno en verso, se dedicó sobre todo a sus diarios, conferencias y ensayos, porque la figura gigantesca de Wordsworth le impedía al vidente de Nueva Inglaterra alcanzar una voz plena en verso. Walt Whitman y Emily Dickinson, en parte a través de la influencia que tuvo en ellos Emerson, finalmente le dieron a Estados Unidos dos poetas que podían rivalizar con Wordsworth.

El sabio erudito llevaba a sus espaldas todo el pasado cultural, pero él negaba que existiera la historia. Solo había biografía. El distinguido historiador C. Vann Woodward, que no era admirador de Emerson, me aseguró vehementemente que Waldo (el nombre preferido por Emerson) era responsable de todos los excesos de la revolución cultural de finales de los sesenta y los setenta. Un amigo igualmente distinguido, el poeta y novelista Robert Penn Warren, me dijo repetidamente que el auténtico legado de Emerson era ¡toda la violencia americana desde John Brown hasta el presente!

Yo mismo salí de una crisis de mis años de madurez sumergiéndome en Emerson a partir de 1965. El comentario que más me ayudó fue el libro de Stephen Whicher *Freedom and Fate* (1953), todavía, a mi parecer, el libro más útil sobre el infinitamente metamórfico Waldo. La famosa exclamación del discípulo de Emerson, Henry James padre, sigue siendo pertinente: «¡Tú, hombre sin asidero!». Intenta agarrar al profeta americano, y Proteo se te escurre.

La lectura que hace Emerson de la cultura literaria —Platón, Montaigne, Shakespeare— es siempre una lectura errónea extraordinariamente creativa. Emerson convierte alegremente a Platón en Montaigne y a Montaigne en Platón. El Escepticismo y el Idealismo Absoluto pueden juntarse como una emulsión (en el mejor de los casos), pero en los ensayos de Emerson todo fluye hacia todo como los ríos hacia el mar. Shakespeare, saludado primero como el poeta central de Waldo, refluye en el maestro de los festejos de la humanidad. Toda poesía ya escrita, todo pensamiento ya pensado, es audazmente menospreciado en contraste con lo que todavía ha de venir. Por eso el mayor logro de Emerson es su *Diario*, ilimitado y exuberantemente cómodo en el Modo Optativo. Compren una edición completa del *Diario*, preferiblemente una antigua en lugar de la exagerada y elaboradamente editada versión de Harvard, y léanlo cada tarde durante algunos años hasta que lo hayan acabado. Aprenderán lo que es la mente americana, que hasta un grado inquietante sigue siendo la mente de Ralph Waldo Emerson.

Leer a Emerson resulta a veces desconcertante, en parte porque es un aforista que piensa en frases aisladas. Sus párrafos a menudo resultan espasmódicos, y sus ensayos (exceptuando «Experiencia») pueden leerse de fin a principio sin perder gran cosa. Yo tengo una memoria extraordinaria y recuerdo cientos de apotegmas emersonianos palabra por palabra, pero a menudo me cuesta localizarlos en los ensayos o en el *Diario*. Definió la libertad como desenfreno, y su mente incansable está siempre en alguna encrucijada, salvando un abismo y lanzándose hacia un nuevo objetivo. Puedes leer a Waldo tendiéndole una emboscada, pero, por lo general, cuando das el primer paso él ya se te ha escapado.

Si todo lo que constituye el pasado es tu antagonista, entonces ninguna tradición puede hacerte una oferta que no puedas rechazar.

Kerry Larson observa que la justicia, en abstracto, era un tema que Emerson nunca consiguió dominar, lo que dio pie a la sátira de Melville en *El estafador y sus disfraces* (*The Confidence Man*). Aunque Larson defiende admirablemente la ley de la compensación de Emerson —«Nada se obtiene por nada»—, prefiero tomarme la Religión Americana de Emerson bastante más en serio que lo que suelen hacer la mayoría de sus defensores o sus críticos resentidos. Su retórica discontinua está concebida para romper las respuestas

convencionales, como tiene que hacer cualquier discurso religioso original. No sirve de nada acudir a Emerson con tus ideas preconcebidas de moralidad y justicia social, tal como recalca Larson. El espíritu de Emerson es agonista, y quiere que luches con él, una experiencia frustrante para el lector porque Waldo es demasiado escurridizo.

La historia, que para todos nosotros es lo que le parecía al Stephen de Joyce, una pesadilla de la que queríamos despertar si pudiéramos, no era ninguna carga para Emerson, que la excluyó de la existencia, algo que hay que considerar un acto religioso, y no confundirlo en absoluto con lo que los resentidos con Emerson denominan «religiosidad», de la que carecía por completo. La Seguridad en Uno Mismo es su Religión Americana, pero en el momento en que nos encontramos es posible que su formulación nos resulte difícil. El topo emersoniano de la Seguridad en Uno Mismo ha sido literalizado y trivializado por la cultura popular, por lo que sus implicaciones herméticas se han perdido.

Una sugerente lectura del ensayo «Seguridad en Uno Mismo» por parte de David Bromwich explora los indiscutibles vínculos con el poema de Wordsworth: «Oda: indicios de inmortalidad procedentes de los recuerdos de la primera infancia». Sutilmente, Bromwich analiza el rechazo del mito de la memoria de Wordsworth por parte de Emerson:

Emerson, por su parte, creía que la capacidad individual tiende a endurecerse lo bastante como para convertirse en semejante alivio; pero quiere que creamos que lo opuesto también es posible; y su separación de Wordsworth tiene que ver con su violento odio a la memoria. A la manifiesta fe de la oda, según la cual nuestros recuerdos dejan un poso del que surgen nuestros pensamientos más profundos, Emerson replica en «Seguridad en Uno Mismo»: «¿Por qué mantienes la cabeza sobre los hombros? ¿Por qué arrastras el cadáver de tu memoria? ¿Por temor a contradecir algo que has afirmado en este o en ese otro lugar público? Supongamos que te contradices, ¿y qué?». De nuevo nos encontramos en el punto en el que la piedad natural, la coherencia de la opinión y el respeto por los deberes que se imponen sobre uno mismo como actor en el espectáculo de la moralidad social acaban pareciendo nom-

bres distintos de lo mismo. Wordsworth, aunque a regañadientes, responde a su llamada, y Emerson no.

(«De Wordsworth a Emerson», 1990)

Bromwich es lo bastante imparcial como para no tomar partido, aunque implícitamente está a favor de Wordsworth, al igual que yo lo estoy de Emerson. Aunque Bromwich se da cuenta de que la Seguridad en Uno Mismo puede leerse como un término religioso, parece preferir una interpretación social. Pero yo sigo a Emerson en su insistencia de que es un nombre religioso, que funda nuestra fe natural no reconocida, la Religión Americana, que se basa en la invención de Emerson de lo que se podría denominar un inconsciente americano puramente daimónico:

El magnetismo que ejerce toda acción original se explica cuando investigamos la razón de la confianza en uno mismo. ¿En quién se deposita la confianza? ¿Qué es ese Uno Mismo original, sobre el que se podría depositar una confianza universal? ¿Cuál es la naturaleza y el poder de esa estrella que desconcierta a la ciencia, carente de paralaje, carente de elementos calculadores, que lanza un rayo de belleza incluso hacia acciones triviales e impuras, cuando aparece la menor señal de independencia? La investigación nos conduce a esa fuente, al mismo tiempo la esencia del genio, de la virtud, y de la vida, que denominamos Espontaneidad o Instinto. Calificamos esta sabiduría primaria de Intuición, mientras que todas las enseñanzas posteriores las aprendemos de otros. En esa intensa fuerza, el hecho definitivo más allá del cual no puede ir ningún análisis, todas las cosas encuentran su origen común.

Bromwich lee estas líneas desespiritualizándolas, pero eso no funciona, aunque ve con bastante claridad que Emerson rechaza de manera agresiva todos los mitos de anterioridad: «Cuando tenemos una nueva percepción, alegremente descargamos la memoria de sus tesoros acaparados como si fuera basura». En contra de Coleridge, una de sus primeras influencias, ahora descartada, Emerson espeta de manera sublime: «A la hora de la visión, no hay nada que se pueda denominar gratitud, ni, hablando con propiedad, dicha».

Quien mejor expresó la postura religiosa de Emerson fue Stephen Whicher en *Freedom and Fate* (1971):

La lección que nos hizo comprender fue la total independencia del hombre. El objetivo de esta tensión en su pensamiento no es la virtud, sino la libertad y el dominio. Es radicalmente anárquico, derriba toda la autoridad del pasado, todo compromiso o cooperación con los demás, en el nombre del Poder presente y agente del alma [...].

Sin embargo, su auténtica meta no es realmente un dominio de sí mismo estoico, ni una santidad cristiana, sino algo más laico y más difícil de definir: una cualidad que a veces denomina *entereza*, o *unión con uno mismo* [...].

Esta unidad o totalidad autosuficiente, que transforma sus relaciones con el mundo que le rodea, es, tal como yo lo leo, el objetivo central del Emerson egoísta o trascendente, el profeta del Hombre creado en la década de 1830 mediante su descubrimiento del alcance de su naturaleza auténtica. Eso era lo que él quería decir con «soberanía», o «dominio», o la sorprendente expresión, repetida en varias ocasiones, «la posición erecta».

Ni estoico ni cristiano, Emerson fue un Orfeo americano, y, de este modo, tan chamanista como Empédocles. Sus discípulos Walt Whitman y Hart Crane están imbuidos del orfismo de Emerson, que pasó al vidente de Concord a través de los platónicos de Cambridge Henry More y Ralph Cudworth. El orfismo es la doctrina del yo ocultista, no la psique, sino el daimón. Emerson tiene la costumbre de alterar todo lo que recibe, y su orfismo está libre de cualquier idea de reencarnación y purificación. En Emerson, Orfeo es lo que los cabalistas denominaban Adán Kadmon, el Hombre Divino del corpus hermético como Hombre Primigenio o Central. Es anterior a la Creación-Caída, y es profetizado como un americano-más-que-Cristo, que todavía no ha proclamado su Reino del Hombre sobre la Naturaleza.

El orfismo emersoniano incrementa el poder, o *potentia*, y está cerca de la dialéctica de la adivinación de Giambattista Vico, a la vez creador de Dios («Solo conocemos lo que nosotros mismos hemos hecho») y defensor frente a los peligros —internos y sociales— que

acechan al yo a través de la profecía exacta. Sería de esperar que Emerson superara a Vico con las armas de este, por así decir, y transmitiera todo el esplendor en lo que hace. De aquí la magnífica y quizá más emersoniana de sus frases, el primer párrafo de «Seguridad en uno mismo»: «En toda obra del genio reconocemos nuestros propios pensamientos rechazados; regresan a nosotros con una cierta majestad ajena».

Si descartas toda la historia, entonces los historiadores de la literatura se van al vertedero a hacer compañía a los cronistas del Imperio. Normalmente no comprendemos lo ferozmente extremo que era Emerson. Mi difunto amigo Bart Giamatti, rector de Yale y posteriormente presidente de la Federación de Béisbol, tenía una frase que me encantaba: «Emerson es tan dulce como un alambre de espinos». Stephen Whicher lo expresó de manera más amable.

Fundar otra industria académica sobre Emerson supone traicionarlo, puesto que la unión con uno mismo no es una empresa social. El profético Waldo buscaba lo que Stevens iba a denominar una época en la que la majestad era un espejo del yo. No te volverás mejor ciudadano ni más moral si lees a Emerson, cuyo propósito es liberar las mentes capaces de ser libres. Por el puro bien de la teoría, aniquiló toda influencia, la suya propia incluida. Yo mismo soy un discípulo de Emerson desde 1965 hasta el presente, y sus opiniones sobre la influencia me desconciertan. Que se contradiga no es ningún problema; yo, que soy emersoniano por naturaleza, soy capaz de contradecirme en dos frases seguidas. Pero la influencia *existe*: no la anulas negándola. Emerson la afirma y la niega alegremente, párrafo a párrafo.

La crisis aparece en el maravillosamente controvertido «Shakespeare, o El Poeta», perteneciente a *Hombres Representativos* (1850). Ninguna shakespeareología bloomiana puede igualar la observación de Emerson: «Escribió el texto de la vida moderna». Y de este modo, nos convertimos en sus personajes, aun cuando no acepte nuestro punto de vista. Emerson afirma que Shakespeare fue «el padre del hombre americano», la mejor expresión que conozco de nuestra confianza nacional en el más grande de los escritores:

Shakespeare está tan por encima de la categoría de los autores eminentes como lo está por encima del vulgo. Es inconcebiblemente sabio; los demás lo son concebiblemente. Un buen

lector puede, en cierto modo, situarse en la mente de Platón y pensar desde ahí; pero no en la de Shakespeare. Sigue estando fuera de nuestro alcance. Por facilidad compositiva, por creación, Shakespeare es único. Nadie puede imaginar mejor. Es el punto máximo de la sutileza compatible con un yo individual; el autor más sutil, y solo dentro de la posibilidad de la autoría. Esta sabiduría de la vida va acompañada de un poder imaginativo y lírico del mismo alcance. Vistió las criaturas de su leyenda con formas y sentimientos, como si fueran gente que hubiera vivido bajo su techo; y pocos hombres reales han dejado una impronta tan definida como estas ficciones. Y hablaban en un lenguaje tan dulce como apropiado. Y sin embargo el talento de Shakespeare nunca le llevó a la ostentación, y también supo evitar ser tedioso. Una humanidad omnipresente coordina todas sus facultades. Dale a un hombre de talento una historia que contar, y su parcialidad aparece enseguida. Tiene ciertas observaciones, opiniones, temas, que poseen una prominencia accidental, y que se dispone a exhibir. Abusa de su parte, y descuida la otra, y no me interesa la aptitud del asunto, sino su propia aptitud y fuerza. Pero en Shakespeare no hay ninguna peculiaridad, ningún tema inoportuno; todo se presenta correctamente; no hay venas, ni curiosidades: no es un pintor de vacas, ni un aficionado a los pájaros, ni un manierista; no le descubrimos ningún egotismo: al grande lo relata con grandeza; al pequeño, subordinadamente. Es sabio sin énfasis ni agresividad; es fuerte, como naturaleza es fuerte, y levanta la tierra para crear laderas de montañas sin esfuerzo, y por la misma regla flota con una burbuja en el aire, y tanto le gusta hacer una cosa como la otra. Eso hace que sea tan potente en la farsa, en la tragedia, en la narrativa y en las canciones de amor; un mérito tan incesante que todos los lectores se muestran incrédulos ante la percepción de otros lectores.

Este poder de expresión, o de trasladar la verdad más íntima de las cosas en música y en verso, le convierte en el arquetipo del poeta, y añade un nuevo problema a la metafísica. Es lo que le lanza al interior de la historia natural, como la principal producción del planeta, como alguien que proclama nuevas eras y mejoras. Las cosas se reflejaban en su poesía sin pér-

dida de formación; podía pintar lo delicado con precisión, lo grande con proporción; lo trágico y lo cómico por igual, y sin distorsión ni favor. Su poderosa ejecución alcanzaba los detalles más diminutos, sin que se le escapara ninguno; remata una pestaña o un hoyuelo con la misma firmeza que dibuja una montaña; y estos, sin embargo, al igual que la naturaleza, soportan el escrutinio del microscopio solar.

En resumen, es el principal ejemplo que demuestra que producir más o menos, crear más o menos imágenes, es indiferente. Él poseía la capacidad de crear una imagen. Daguerre aprendió cómo dejar que una flor grabara su imagen en su placa de yodo; y luego pasa a grabar un millón. Son siempre objetos; pero nunca una representación. Por fin, en Shakespeare encontramos la representación perfecta; y que ahora el mundo de las figuras se siente para que le saquen el retrato. No hay receta para la creación de un Shakespeare; pero la posibilidad de traducir las cosas en canciones queda demostrada.

Ser sabio sin énfasis ni agresividad: es algo que no podemos decir de Platón ni del propio Emerson. No se me ocurre nadie más que Shakespeare y Montaigne que posean esta sabiduría sin tendenciosidad. Me alegra que Emerson alabe a Shakespeare de manera más precisa que toda la tradición de comentaristas shakespeareanos.

Pero entonces aparece la inversión más peculiar de todos los escritos del Sabio de Concord, cuando Shakespeare es acusado de compartir «la irresolución y la imperfección de la humanidad». ¿Qué pretende Emerson? Como ya he comentado, Thomas De Quincey observó de su amigo Coleridge que deseaba un pan mejor que el que se podía hacer con trigo. Emerson afirma que Shakespeare «ha convertido los elementos, que estaban bajo sus órdenes, en entretenimiento». Uno desea preguntarle a Emerson: ¿son entretenimientos *El rey Lear* y *Macbeth*? Por una vez, algo oscuro y secreto ciega a Emerson cuando menosprecia las mejores comedias que se han escrito nunca —*Noche de epifanía* y *El sueño de una noche de verano*— calificándolas de «otro cuadro más o menos». ¿Realmente desea Emerson que Shakespeare hubiera escrito otro Corán? No, pues admite con tristeza que los fundadores religiosos hacen que la vida sea terrible y carente de alegría. De todos los anhelos emersonianos para que aparezca el Hombre Central, este es el menos convincente:

«El mundo sigue descansando a su poeta sacerdote, un reconciliador, que no juguetea con Shakespeare el comediógrafo».

¿Qué ha hecho cambiar de opinión a Emerson? Temblamos, y con razón, cuando los exégetas cristianizan *El rey Lear* y *Macbeth*, como si quisieran presentar al poeta sacerdote Shakespeare como un reconciliador. Es evidente que no es esa la intención de Emerson. Pero ¿a qué se refiere? La visión historicista de Shakespeare, de viejo o nuevo gremio, le habría irritado. Me encanta pensar en su probable asombro ante el Shakespeare francés, el Shakespeare feminista, el Shakespeare poético homosexual, el Shakespeare marxista, el Shakespeare postcolonial, y el resto de nuestras devociones académicas actuales. Baste decir a qué no se refería Emerson, pero ¿cómo calculamos la reconciliación que va a reemplazar el jugueteo shakespeariano?

No podemos. Pero sí podemos observar a Emerson con perspectiva y preguntarnos qué le llevó a ese lapsus. Su carácter admitía y rechazaba al mismo tiempo toda influencia, según él mismo explica. La elocuencia era su fuerza, y quizá su mayor ambición era alcanzar una extraordinaria eminencia en ella. Ningún otro escritor estadounidense consigue una elocuencia semejante, sin contar a su discípulo Whitman, que en gran medida se apagó después de una década magnífica, 1855-1865. Pero Emerson, Whitman, Francis Bacon, Thomas Browne, Robert Burton, Thomas De Quincey, Walter Pater y W. B. Yeats juntos no pueden competir en elocuencia con Falstaff, Hamlet, Cleopatra, Yago, Lear y Macbeth.

Entonces surge la cuestión adicional de si la elocuencia es suficiente. Cuando es más él mismo, Emerson se deja llevar por esa convicción. Si eres sobremanera elocuente, la influencia parece un asunto secundario:

Su salud y su grandeza consisten en que se constituye como el canal a través del cual el cielo fluye a la tierra, en pocas palabras, en la plenitud en la que un estado extático tiene lugar en él. Es triste ser un artista cuando, al abstenernos de ser artistas, podríamos ser vasijas llenas del rebosar divino, enriquecidas por la circulación de la omnisciencia y la omnipresencia. ¿Acaso no hay momentos en la historia del cielo en los que la raza humana no se contó por individuos, sino que fue solo la Influida, Dios en distribución, Dios transmitiendo un beneficio

multiforme? Es sublime recibir, es sublime amar, pero este deseo de impartir desde *nosotros*, este deseo de ser amados, el deseo de ser reconocidos como individuos: es algo finito, procede de una cualidad inferior.

(«El método de la naturaleza», 1841)

Acabo de leerlo más o menos una docena de veces, y es un pasaje que me fascina y me desconcierta, como siempre. Esa «plenitud (como sin duda sabe Emerson) era el pleroma gnóstico, el lugar de reposo al que anhelamos regresar. Aquí el éxtasis es antitético a la labor de ser artista. Cualquier artista o agonista individual ha renunciado a una humanidad que fue «la Influida, Dios en distribución, Dios transmitiendo un beneficio multiforme». Este éxtasis nunca abandonó del todo a Emerson, pero ¿cómo escribes un poema o un ensayo o emprendes cualquier empresa estética si valoras estar «In fluido» como un estado divino?

Shakespeare es, de manera implícita, la contradecларación a su veneración del Influjo. Emerson, un gran crítico, comprendió y afirmó cómo Shakespeare trascendía incluso a los escritores más poderosos: Homero, Dante, Chaucer, Cervantes. Pero ¿dónde se encuentra «Dios en distribución» en los artistas literarios más individuales? *La tragedia del rey Lear* es lo sublime de la literatura de la imaginación, y es una profunda negación de todo éxtasis recibido. La Seguridad en Uno Mismo de Emerson se basa en su experiencia de que en sus momentos más elevados *él* es una visión. Esos momentos no surgen de la lectura de Shakespeare, pero proporcionan una base para la Religión Americana. Sin duda la lectura de *Noche de epifanía* no es un sendero al éxtasis, y sin embargo la obra solo podrá ser eludida por una lectura errónea débil, indigna del gran Emerson. Su error consistió en que no consiguió interpretarla erróneamente. Aquellos a los que inspiró, aunque fuera dialécticamente, tampoco triunfaron al utilizar a Shakespeare. *Moby Dick* no puede ganar cuando Melville entra en un agón con *El rey Lear*, pero el enfrentamiento le confiere una dignidad trágica a la derrota de Ahab.

Durante toda su vida Emerson estuvo obsesionado con una poesía *que aún está por escribir*. Eso lleva la esperanza en el porvenir al borde del abismo. *El rey Lear* ya se ha escrito, aun cuando parezca que no somos capaces de leerlo. Emerson, un soberbio lector, era una persona de estupenda imaginación, cuando quería. Teólogo de

nuestra Religión Americana, solo conocía el dios interior. Ese conocimiento menguó lentamente durante las décadas de los *Diarios*. Shakespeare tampoco le abandonó nunca. He aquí una entrada de su diario de abril de 1864:

Cuando leo a Shakespeare, como he hecho últimamente, creo que la crítica y el estudio de su obra están en pañales. El asombro surge de su prolongada oscuridad; ¿cómo puedes ocultarles a todos los hombres que disfrutaron con la lectura al único hombre que escribió de verdad? Y luego está el valor con el que, en cada obra, aborda el tema principal, el problema más complejo, sin esquivar nunca la dificultad o lo imposible, sino lanzándose instantáneamente a por él, tan consciente de su secreta competencia; y enseguida, al igual que un aeronauta, llena su globo con toda una atmósfera de hidrógeno que le llevará por encima de los Andes, si los Andes están en su camino.

Un maravilloso tributo, esto es casi lo mejor que se puede decir para acabar mis palabras sobre Emerson y Shakespeare.

LA TARJA DE WHITMAN

Normalmente no se suele considerar a Whitman entre la progenie de Shakespeare, predecesor universal de casi todo lo que vino después de él. Hace muchos años, caminando por el Battery, en la punta de Manhattan, en compañía de Kenneth Burke, mi mentor crítico y yo mantuvimos una larga y divagante conversación en la que imaginamos a Shakespeare y Whitman juntos. Recuerdo que era el año 1975 o 1976, y que el dinámico Burke, a sus setenta y ocho años más o menos, se cansó menos que yo de nuestro vagabundeo. Burke había escrito un espléndido ensayo en 1955, «La política convertida en algo personal: rasgos sobresalientes del verso y la prosa de Whitman», en el que argumenta que Whitman tiene tres palabras clave: *vistas, hojas, lilas*. Yo añadiría una más: *tarja*, pero la tríada de Burke son todo ejemplos de tarja, tal como él me señaló. «La política convertida en algo personal» aporta citas de Whitman sobre Shakespeare, pero se trata de un Whitman muy débil y a la defensiva, en la prosa bastante desigual de *Vistas democráticas* (1871): «Los grandes poemas, Shakespeare incluido, son ponzoñosos para la idea del orgullo y la dignidad del hombre ordinario». Shakespeare era «rico» (que también era el juicio de James Joyce), pero «feudal». Las vistas de Whitman no son visiones amplias o generales, sino perspectivas, como cuando miramos a través del calvero de un bosque y, en ese espacio despejado, creemos contemplar el futuro. Las ideas de Whitman sobre Shakespeare que voy a exponer no están lejos de las de Emerson en *Hombres representativos*, donde Shakespeare es primero un Dios que escribe el texto de la vida y luego es despachado en favor del poeta de poetas que todavía ha de venir a instruirnos y deleitarnos.

Whitman lleva la cuenta de estas vistas; las cuenta con su tarja, al igual que con su ficción de las hojas y los ramitos de lilas. Para Burke se trata de una personalización de la política, pues para Whitman la retórica, la psicología y la cosmología se fusionan. Burke me aconsejó que preguntara qué estaba intentando hacer el poeta para él *en cuanto que persona* que escribe su poema. Pero yo le contesté que mi pregunta era qué intentaba hacer el poeta *en cuanto que poeta* al componer un poema concreto.

Siempre somos libres de empezar por cualquier parte, y en el caso de Walt Whitman, de una manera algo menos arbitraria de lo que podría parecer, escojo la maravillosa serie de doce poemas *Roble, con musgo*. Posiblemente escrito a finales de 1859 y principios de 1860, *Roble, con musgo* le permitió a Whitman crear la soberbia secuencia homoerótica *Cálamo*, de la «edición en el lecho de muerte». *Cálamo*, junto con las dos grandes elegías de *Restos del naufragio* —«De la cuna que se mece eternamente» y «Con el reflujo del océano de la vida»—, constituye el nuevo esplendor de la tercera edición de *Hojas de hierba* (1860). Añadan la elegía «Lilas» dedicada a Lincoln, y más o menos una docena de poemas y fragmentos más breves, y tendrán lo mejor de Whitman, aunque en el siguiente capítulo pondré un énfasis especial en «Pasé una noche de extraña vigilia en el campo de batalla», de *Redobles de tambor* (1861) y el treno «Lilas» (publicado este otoño).

Roble, con musgo no es exactamente un manifiesto homoerótico, sino algo más parecido a la útil conjetura de Michael Moon de que se trata de una miniatura de los sonetos de Shakespeare, que, naturalmente, también estaban dirigidos a un hermoso joven. Varias docenas de esos sonetos se cuentan entre los mejores poemas breves de la lengua inglesa, pero lo mismo ocurre con los doce poemas de Whitman (más fáciles de encontrar ahora en la edición crítica de Norton de *Hojas de hierba*, editada por Moon). Los sonetos de Shakespeare parecen obsesionar a Whitman en ciertos movimientos, como al comienzo del poema VI: «Ahora que he tomado la pluma, ¿qué crees que voy a anotar?», o en el VIII: «Yo soy lo que soy». Contra la capacidad negativa de Shakespeare, tal como la formuló John Keats, Whitman opuso «la poderosa multitud de sí mismo», la personalidad heroica o de bardo americano, la política democrática traducida en una acusada individualidad. Como racimo de poemas (en expresión del propio Whitman), *Roble, con musgo* es extraordinariamente variado, y posiblemente compite con una docena de sonetos de Shakespeare.

La obra maestra de este racimo de Whitman es el famoso segundo poema: «Vi un roble que crecía en Luisiana»:

Vi un roble que crecía en Luisiana
estaba solo y el musgo colgaba de sus ramas,
sin compañero alguno se erguía y relucían hojas dichosas
de un verde oscuro,
y su aspecto rudo, inflexible, animoso, me hizo pensar en mí,
pero me asombró que fuera capaz de ofrecer hojas felices,
solo, sin un amigo; sé que yo no podría hacer lo mismo,
y arranqué una ramita con algunas hojas y con ellas entretejí
un poco de musgo, y me la llevé, y la coloqué a la vista en mi
cuarto,
no la preciso para recordar a mis amigos, (porque creo que
últimamente casi sólo pienso en ellos),
pero es un curioso símbolo para mí, escribo estas piezas, y les doy
su nombre:
a pesar de ello y aunque el roble sigue reluciendo en
Luisiana, solo en su llanura, ofreciendo hojas dichosas toda
su vida, sin un amigo ni un amante, sé que yo no podría
hacer lo mismo.

En respuesta a esta magnífica meditación lírica, he pasado mucho tiempo mirando los robles de hoja perenne de Luisiana y Florida, algo extraño para mí porque yo no soy un gran amante de la naturaleza. No obstante, el roble es un árbol tan excesivo como lo es Falstaff entre los demás personajes de Shakespeare; para Whitman, y sus lectores, el roble es un emblema de cómo se activa el sentido, en lugar de simplemente aplazarlo o repetirlo. Cuando se imprimió la cuarta edición de *Hojas de hierba* (1867), el octavo verso del poema decía: «pero es un curioso símbolo para mí, me hace pensar en el amor / viril». El verso central es «y arranqué una ramita con algunas hojas y con ellas entretejí / un poco de musgo», pues esa es la tarja que se constituye en imagen central de Whitman.

Burke observa que las vistas sureñas de Walt están perfumadas, pero también lo están las tarjas, ya sean ramitas de lilas o el musgo del roble. El cálamo, una hierba acuática o junco, podría considerarse la vista norteña de Whitman (para volver otra vez a Burke), puesto que Walt le escribió a William Michael Rossetti poniendo én-

fasis en su «aroma dulce, acuático, intenso», y dando a entender que poseía la forma de los genitales masculinos (al igual que en «Canto de mí mismo», sección 24, donde forma parte de una celebración narcisista y autoerótica).

Para Burke, las «hojas» de Whitman están relacionadas con la «hierba» al igual que los individuos lo están con los grupos. Evitando lo (espléndidamente) evidente, Kenneth observó que cualquiera reconocería las alusiones clásicas y bíblicas que aparecen: la metáfora whitmaniana de las «hojas» comienza (para mí) con Homero y prosigue a través de Píndaro, Virgilio, Dante, Spenser, Milton y Shelley antes de que el «Canto de mí mismo» se lo apropie y lo transmita a Wallace Stevens y T. S. Eliot y a una hueste de estadounidenses. La muerte otoñal e individual se fusiona en Whitman con la figuración bíblica «La carne es hierba».

Más sutil incluso que Burke, John Hollander señala la ambigüedad del título: *Hojas de hierba*. ¿Cómo leemos su riqueza? Evidentemente no es algo literal, ¿esa expresión significa primordialmente que el libro-hierba de Whitman tiene afinidad con las hojas de los sonetos de Shakespeare y otras creaciones que Walt lee como intimidades homoeróticas, desde Virgilio al siglo XIX? El énfasis de Hollander acertadamente le otorga la primacía a la *hierba* del título de la Biblia americana. Los jóvenes heridos y agonizantes a los que Whitman atendió en el hospital de guerra de Washington, D. C., fueron sus auténticas hojas; su carne mutilada fue su hierba. Tan solo diez años antes, tuvo una visión parecida a la de Moisés en el monte Pisgá de la riqueza desperdiciada de sus vidas y su carne: «La cabellera suelta y hermosa de sus tumbas».

Burke encontraba en las *hojas* de Whitman esa propensión panamericana del poeta a las constantes y repentinas partidas: Walt siempre está de paso, aunque sus marchas nunca son definitivas. En común con Hart Crane, Burke estudia el puente de Whitman entre los sustantivos y los verbos, pasos a Estados Unidos y a lo que es más que Estados Unidos, si puede haber algo que sea más que Estados Unidos en la visión de Whitman de las hojas, que son «briznas» en múltiples sentidos, incluyendo las alegres briznas de los perpetuos anhelos del poeta.

El tercer término de Burke, *lilas*, es la síntesis dialéctica de *vistas* y *hojas*. La ramita de lila, la tarja, persigue a los lectores de Whitman, ya sean Hart Crane en *El puente* o el malhadado Jean Verdenal, el amante de T. S. Eliot, que acudió a un encuentro con él en París lle-

vando una ramita de lilas, emblema de un sacrificio heroico que tendría lugar en la campaña de los Dardanelos. El aroma de las lilas impregna a Whitman y Eliot. Un arrebatado burkeano de crítica sublimemente entusiasta oscureció esa relación, pero muchos de nosotros la hemos retomado siguiendo a Burke. Y ahora busco una *cadenza* un tanto burkeana para seguir hablando de la tarja como otro tributo a Kenneth, nuestro principal sabio americano desde Emerson y William James.

Hart Crane rapsodizó que Walt trajo la tarja desde la tierra de los muertos y la convirtió en su nuevo vínculo de amor entre los grandes poetas. Al igual que Crane, yo añadiría a la última Emily Dickinson, cuyo dominio del intransigente espacio en blanco emersoniano es aún más matizado que en Wallace Stevens. Muy sutilmente, Crane, en su truncada fase final, establece un pacto tanto con Dickinson como con Whitman, una fusión imaginativa que se sitúa en contra de lo que Crane temía que *La tierra baldía* le había hecho a la poesía americana. Whitman aporta la tarja, a la vez emblema de la entrega erótica y de la continuidad ratificada. Dickinson aporta un triunfo limitado sobre nuestro temor a la muerte, no un miedo por nosotros mismos, sino por la continua pérdida de nuestros seres amados difuntos.

He escrito muchas veces acerca de la tarja whitmaniana, y ahora deseo hacer una nueva aproximación a esta imagen central de la voz de la literatura americana. Cuando hablamos de la voz de un poeta, nos vemos obligados a ser metafóricos, pues llevamos a cabo una transferencia de lo auditivo a lo visual, o, en términos trascendentes, a lo visionario. La tarja de Whitman no es más que erótica: invoca la masturbación. ¿Es una autogratificación literal o es, tal como insiste una escuela de estudiosos homoeróticos, una pantalla para los encuentros íntimos homosexuales?

Tarja (*tally* en inglés) forma parte del lenguaje vernáculo del suroeste de Estados Unidos y de algunas partes de Inglaterra. En inglés es tanto un verbo como un nombre (en castellano el verbo es *tarjar*) y significa recuento (llevar la cuenta cortando muescas en una caña o palito) para llegar a un cómputo definitivo. Cuando Whitman se basa poderosamente en esa palabra, como en «Lilas», la lleva al límite de sus posibles significados, y mezcla vistas, hojas y lilas en un nuevo tropo de los anhelos trascendentales de Whitman por sus seres amados difuntos.

La tarja se presenta de una manera inolvidable en la sección 25 de «Canto de mí mismo»:

Tremenda y deslumbrante, qué pronto me mataría la aurora
si yo no fuera capaz, ahora y siempre, de hacer nacer de mí la
aurora.

Nosotros también ascendemos, tremendos y deslumbrantes
como el sol,
formamos nuestra propia aurora, oh, mi alma, en la paz y en
el frescor del alba.

Mi voz persigue lo que mis ojos no alcanzan,
con el movimiento de mi lengua abarco mundos y
extensiones de mundos.

El habla es hermana gemela de la vista, no puede medirse a sí
misma,
continuamente me provoca, me dice con sarcasmo:
Walt, tú encierras tantas cosas, ¿por qué no dejas que salgan?

Vamos, no quiero que me atormentes, le das demasiada
importancia al lenguaje,
¿no sabes, acaso, oh lenguaje, que los brotes se doblan bajo tu peso?

Aguardando en la sombra, protegido por la escarcha,
el cieno retrocede ante mis proféticos gritos,
yo, fundamento de las cosas, las equilibrio,
mi conocimiento son las partes de mi vida, tarja la verdad de
todas las cosas,
felicidad (que todo el que me oye salga este día a buscarla).

Te niego mi mérito final, no quiero despojarme de lo que soy
en realidad,
abarco mundos, pero no trato nunca de abarcarme a mí,
reúno lo más delicado y lo mejor que hay en ti con solo mirarte.

La escritura y la conversación no me revelan,
en la cara llevo la plenitud y la prueba de todas las cosas,
con el silencio de mis labios puedo refutar al escéptico.

El amanecer interiorizado de Walt es la voz, que el poeta añade como un tropo en un nuevo tipo de equilibrio:

Mi conocimiento son las partes de mi vida, tarja la verdad de todas las cosas.

Este verso se cuenta entre los más asombrosos del poeta, puesto que une el conocimiento con los genitales, cuya función es tarjar todo posible significado. ¿Cómo lo podemos traducir? Una reducción en prosa nos llevaría a verlo como autoerotismo, y sin duda existe esa implicación cada vez que Whitman tarja, como en «Mi yo espontáneo», o más exactamente en «Canto el cuadrado divino». En cuanto a los deseos de Whitman, la poesía y el llevar la cuenta proclaman abiertamente el homoerotismo. Pero el poderoso relato que hace Whitman de su autoexploración parece una celebración igualmente exultante del orgasmo provocado por la masturbación.

Como pantalla para las actividades homoeróticas no resulta convincente. Hay muy poca poesía celebratoria dedicada a la autogratificación. Solo se me ocurren Goethe, que acaba cada uno de los cinco actos de la segunda parte de *Fausto* con masturbaciones metafóricas, y Theodore Roethke, que escribe bajo el influjo de Whitman. Ahora, en los primeros años del siglo XXI, estamos acostumbrados a la literatura homosexual, pero no al éxtasis solipsista de la masturbación. Whitman, que siempre supera nuestros credos, abre también un nuevo camino. Pero ¿por qué insiste tanto en decirnos más de lo que necesitamos saber?

He añadido *tarja* a los conceptos claves de Kenneth Burke de *vistas*, *hojas* y *lilas* a fin de catalogar los cuatro tropos maestros de Whitman y ver finalmente que cada una de las cuatro ficciones del yo es una forma de la otra. Solo Whitman se daría cuenta de que las hojas son perspectivas futuras, las lilas (incluso en flor) siguen siendo hojas, las tarjas son lilas, y podemos seguir redondeando el ciclo de manera infinita. Whitman elige las lilas porque florecen muy pronto, pero las integra en la caída de la hoja, atisbos del calvero, y por encima de todo la tarja, su rúbrica.

En «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», el alma de Whitman, acerca de la cual sabe tan poco como nosotros, tarja la voz del pájaro ermitaño. ¿Es porque ahora Whitman asocia su alma a la necesidad de sufrir una muerte individual, que él denomina «sensata y sagrada»? Retóricamente impresionante, puede que este

sea el mayor defecto en una elegía al yo (más que al presidente Lincoln) tan extraordinaria.

«Lilas» me parece el poema americano más esplendoroso *porque* la grandeza de su visión se expresa de manera inevitable con una métrica que el poeta había llegado a dominar. Oímos ecos bíblicos en la elegía de Whitman, y no solo porque la canción de la muerte del pájaro ermitaño se haga eco de la intensidad erótica del Cantar de los Cantares.

El mejor texto de Whitman de que disponemos en la actualidad en inglés es *Leaves of Grass and Other Writings*, la edición crítica de Norton, soberbiamente reeditada por Michael Moon (2002), que nos ofrece los versos suprimidos de la edición de 1860 de «Vosotros, delincuentes juzgados en el tribunal»:

¡Oh, rama amarga! ¡Rama de confesión!
También te coloco en el ramillete, te ato en él,
y no voy más allá hasta que, públicamente humillado,
doy un justo aviso, de una vez por todas.

Reconozco que he sido ladino, ladrón, mezquino, mentiroso,
codicioso, vagabundo,
y confieso que lo sigo siendo.

¿Qué pensamiento asqueroso es el mío? ¿O es que tengo en
mí la materia que lo provoca?
¿Cuál es en la oscuridad de mi cama, por la noche, solo o en
compañía?

El ramillete son las *Hojas de hierba* completas, la ramilla sirve como tarja, y la amargura confesional había rondado los poemas de Whitman desde el «Canto de mí mismo» de 1855. Puesto que no podemos saber qué es figurativo y qué literal en Whitman, asumo que la experiencia oculta que aparece aquí es una especie de debacle homoerótica del invierno de 1859-1860, una crisis cuya expresión más perfecta es «Con el reflujo del océano de la vida». El impulso de entregar la ramilla o tarja es una especie de motivo de la castración que culmina en la elegía de las «Lilas».

Cuando pienso en la tarja de Whitman, acudo primero a las lilas, pero el cálamo y sus hierbas hermanas nunca están lejos. Todos son

emblemas de los genitales masculinos y de un pacto entre poetas, por separados en el tiempo que estén. En un mediocre poema de 1860, Whitman nos dice que «tarjamos todos los antecedentes», que es el uso más amplio de este tropo característico. ¿A qué puede referirse una figuración sino a otra metáfora, sobre todo en Whitman? Puesto que *tarja* se puede utilizar como nombre o como verbo —contrariamente a *vista*, *hoja*, *lila*—, uno se da cuenta de por qué Whitman se enamora de la palabra. En sí misma une y lleva la cuenta. Debido a la influencia de Whitman, manifiesta y oculta, en Pound y Eliot, en Hart Crane y D. H. Lawrence, en William Carlos Williams y en el siempre elusivo Wallace Stevens, uno ve que la tarja puede considerarse la imagen central de gran parte de la poesía americana post-Whitman.

En cualquier nivel de literalidad, Whitman asociaba la composición de sus poemas, a través de la masturbación, con un homoerotismo idealizado, una lectura errónea creativa o poderosa del platonismo de Emerson. Las realidades —ya sean heterosexuales u homosexuales— tienden a derrotar las idealizaciones. Crane, el heredero principal de Whitman, da fe de ello mediante su vida y su obra, y de todos modos encontraba en Whitman lo que necesitaba: «Alzándote de entre los muertos / traes la tarja». Pound trató con condescendencia a Whitman, y sin embargo dio voz a un espléndido regreso al padre poético en *Los cantos pisanos*. En el Canto 82, de nuevo nos enfrentamos a la tarja, y en un contexto whitmaniano: «Hombre, tierra: las dos mitades de la tarja / pero saldré de esto sin conocer a nadie / y tampoco ellos a mí». Aquí la tierra de Pisa reemplaza las aguas que rodean Long Island, y prevalece el extrañamiento. Lo que parece claro es que la idea de Whitman que tenía Pound era mucho más profunda de lo que su prosa insinuaba.

El triunfo de la tarja de Whitman es la elegía a Lincoln. Allí aparecen finalmente las dos grandes tonalidades de Whitman: la celebración y el lamento. Cuanto más se le lee, más difícil resulta separarlos. El «Canto de mí mismo» posee un fondo elegíaco, y las «Lilas», mediante la escandalosa elocuencia y la sonora belleza de su final, puede parecer más una celebración de sí misma que una elegía al yo.

Nuestro poeta nacional, al igual que los poetas nacionales europeos, misteriosamente no nos refleja tanto como nos proyecta. Shakespeare era tan vasto que Inglaterra lo domestica revisando incluso las grandes tragedias para que ofrezcan esperanza, y a veces

me quedo contemplando a un Shakespeare cristiano (incluso católico) que es totalmente irrelevante para *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*. Whitman ha sido objeto de lecturas débiles que lo han convertido en rebelde, antiformalista y pionero sexual. Siempre se me malinterpreta cuando pregunto cuál sería la consecuencia si se descubriera que Robert Browning no salió del armario (junto a Henry James) y que Walt fue un putero consumado. Ninguna de las dos orientaciones sexuales tiene ningún valor cognitivo o estético en sí mismo.

La tarja es al mismo tiempo el poema, el icono, y el hombre o la mujer. Shakespeare y Whitman son iconos de atractivo universal que trascienden los intereses de cualquier estado nación de cualquier época. En Shakespeare puedes sacar los discursos patrióticos de su contexto, pero dentro de las obras aparecen matizados por ironías demasiado grandes para poder verse. El personaje de Walt Whitman, un americano, nos resulta bastante ajeno en términos sociopolíticos, puesto que Estados Unidos es cada vez más una plutocracia, una teocracia y una oligarquía.

¿Dónde volveremos a encontrar vistas shakespearianas y whitmanianas? El gran crítico G. Wilson Knight sigue siendo el mejor guía a los problemas espirituales de Shakespeare, aunque ahora Knight ya no esté de moda. Whitman ha encontrado un guía de su altura en Angus Fletcher, pero el Walt que nos ofrece la crítica casi siempre se queda corto. Hart Crane sigue siendo el mejor profeta de su precursor. *El puente* es una tarja épica, que resume el pasado americano hasta 1930, y al igual que Whitman mezcla lo elegíaco y lo celebratorio. El puente de Brooklyn desempeña el papel de «En el ferry a Brooklyn», pues Crane también encuentra emblemas. Si un «conocimiento acerado» es un sustituto idóneo de las hojas de hierba, es una cuestión que no puedo responder. Whitman y Crane comparan lo Sublime Americano; entre los dos prácticamente lo definen, pero solo mediante el ejemplo. He aquí las secciones finales de «Canto de mí mismo» en yuxtaposición al largo poema de Crane, «Viajes»:

El manchado halcón pasa al vuelo, me reprocha mi charla y
mi demora.

A mí tampoco me han domado, yo también soy intraducible,
lanzo mi graznido salvaje sobre los tejados del mundo.

El último fulgor del día se detiene a esperarme,
arroja mi sombra como las otras y no menos fiel que las otras
sobre la opaca llanura,
me atrae hacia la niebla y la penumbra.

Me alejo como el aire, agito mis blancos rizos hacia el sol
fugitivo,
vierto mi carne en remolinos y la disperso en jirones de
espuma.

Que el lodo sea mi heredero, quiero crecer del pasto que
amo;
si quieres encontrarte conmigo, búscame bajo la suela de tus
zapatos.

Apenas comprenderás quién soy o qué quiero decir,
pero he de darte buena salud, y a tu sangre, fuerza y pureza.

Si no me encuentras al principio no te descorazonas,
si no estoy en un lugar me hallarás en otro,
en alguna parte te espero.

(«Canto de mí mismo», sección 52)

Donde heladas y luminosas mazmorras levantan
de nadadores sus perdidos ojos matinales,
y ríos oceánicos, agitados, desplazan
verdes fronteras bajo cielos desconocidos.

Con la misma paciencia con que la concha secreta
sus palpitantes lenguas de monotonía,
o como tantas hoyas de agua la sobrequilla roja
del sol cruza hacia la piedra húmeda del cabo;

Oh ríos que se fusionan hacia el cielo
y albergan el pecho del fénix—

mis ojos se aprietan negros contra la proa,
—tu invitado ciego y vagabundo,

esperando, en llamas, qué nombre, no dicho,
no puedo reclamar: que tus olas se alcen
más salvajes que la muerte de los reyes,
una guirnalda astillada para el vidente.

Más allá de los sirocos, cosechando,
El solsticio truena, se aleja sigiloso,
como un acantilado que cuelga o una vela
arrojada al día más íntimo de abril—

El mundo risueño y petalado de la creación
hacia la diosa repantigada cuando se alzó
concediendo el diálogo con los ojos
que sonríen un reposo inescrutable—

todavía un pacto fervoroso, Bella Isla,
—tarima flotante y sin doblar ante la cual
los arcoíris entretejen sus cabellos continuos—
¡Bella Isla, eco blanco del remo!

La Palabra representada en imágenes, es, contiene
sauces silenciosos anclados en su resplandor.
Es la respuesta intraicionable
cuya acento no conoce despedida.

(«Viajes VI»)

Escribiendo de una manera tan perfecta como lo hace aquí, Whitman nos engaña para que no veamos inmediatamente la desintegración de su personaje. Crane, después de cinco «Viajes» de celebración erótica, invoça la musa al modo de descripción que hizo Pater de la Venus de Botticelli. Comenzaré con «Viajes», y luego regresaré al «Canto de mí mismo».

Crane se dirigía a *su* mar, el Caribe, que conocía porque de niño había veraneado allí con su madre, y donde decidió suicidarse tres meses antes de cumplir treinta y tres años. Esta invocación del mar posee una seguridad shakespeariana en su fraseo, al tiempo que, al

igual que la sección 52 del «Canto de mí mismo» de Whitman, bordea la desintegración, aunque la partida de Whitman es epicúreo-lucreciana, y la de Crane órfico-platónica. No hay trascendencia en la marcha de Whitman; Crane, de un modo ocultista, se une a las trascendencias griegas de la Antigüedad más remotas y violentas.

Tanto Crane como Whitman se atenúan: estos son ejemplos de la tarja. Las estrofas de Crane no se parecen a ninguna de las otras que escribió, aunque como es habitual siguen siendo cuartetos. Tampoco descubro en ningún otro poema de Whitman la serena convicción de la sección 52 del «Canto de mí mismo». Crane apuntó muy alto en los cinco primeros «Viajes», y ahora busca y encuentra otro tipo de elocuencia.

Whitman y Crane son poetas de lo sublime, pero su parecido no va más allá. Whitman a menudo está emboscado; Crane es tan perspicaz en su estilo agonístico como lo fue Píndaro. Crane puede ser deliciosamente relajado, como cuando habla de las «peonías con melenas de poni» o saluda a Whitman llamándole el dios Pan y el pan celestial de la existencia cotidiana. Los descensos de Whitman a lo común, sus listas de glorias cotidianas, elogian incluso la broza que aparece en la orilla. La visión paralela de Crane aparece en la primera estrofa de «Viajes VI»:

Donde heladas y luminosas mazmorras levantan
de nadadores sus perdidos ojos matinales,
y ríos oceánicos, agitados, desplazan
verdes fronteras bajo cielos desconocidos.

Los dos poetas tuvieron difíciles relaciones con sus padres: «Con el reflujó del océano de la vida» mostrará un impulso hacia la reconciliación por parte de Whitman. Crane, que murió a los treinta y dos años, no mostró un giro similar, o quizá estaba contenido en su obra a la muerte, «La torre rota». En «Lilas», Abraham Lincoln sustituye a Walter Whitman padre con magníficos resultados, pues la nación rota espera la restauración. «La torre rota» habla del «mundo roto», que prácticamente no puede restaurar ningún poeta. Lo que pretende Crane es «encontrar» la compañía visionaria del amor, una empresa abocada al fracaso desde el principio. Al igual que en «Proemio: Al puente de Brooklyn», Crane se dirigió a un dios desconocido, que está más allá de nuestro mundo.

La consecuencia es una trascendencia que no se puede nombrar. Whitman, en sus momentos de mayor trascendencia, se refrena con reservas naturalistas epicúreas: «El qué es incognoscible». Crane, una suerte de gnóstico por naturaleza, sigue intentando nombrar lo que se puede restituir al mundo roto. Dos tercios de siglo después de haber leído por primera vez «Atlántida» de Crane, sigo asombrado por su fuerza:

Las migraciones deben vaciar la memoria,
invenciones que adoquinan el corazón,—
inexpresable Puente del Tú al Ti, Oh Amor.
Tu perdón por esta historia, Flor más blanca,
Oh respuesta a todo, —Anémona,—
ahora mientras tus pétalos gastan los soles que nos rodean,
resiste—
(Oh Tú cuyo esplendor me hereda)
Atlántida—, ¡que tu cantor flotante resista hasta tarde!

El «Tú» es el puente, pero ¿cómo ha transformado Crane el puente de Brooklyn? Ciertamente no lo ha convertido en un daimón shelleyano-platónico, «los muchos gemelos», y sin embargo la metamorfosis va más allá de eso. Whitman, en sus momentos más exaltados, se convierte en un dios o en el sol como dios, enviando amaneceres a su antojo. No necesita a Jesús porque él mismo había sido crucificado y había resucitado en la sección 38 del «Canto de mí mismo». Crane, que solo contaba con la Ciencia Cristiana de su madre como herencia espiritual, fue desde el principio un católico por naturaleza, heterodoxo debido a su gnosticismo. Y sin embargo no hay un conjunto de anhelos religiosos más poderoso que en la poesía de Crane, que al igual que Oscar Wilde considera a Jesús esencialmente como un poeta. Crane pretende prestarle un mito a Dios, que necesita empezar de nuevo, y cuya Palabra Crane transforma en imágenes mediante una deslumbrante sucesión de figuraciones. Una vez le observé a mi difunto amigo el poeta John Frederick Nims, cuya versión de «Noche oscura del alma» de san Juan de la Cruz permanece profundamente grabada en mi memoria, que «Al puente de Brooklyn» es un poema americano compañero de la sublimidad de san Juan de la Cruz. Nims, que era católico, admiraba «Al puente de Brooklyn», pero se mostraba cauto con la comparación.

Crane especificó que el «Proemio» debía imprimirse en cursiva, para diferenciarse de *El puente*. En su conclusión, «Al puente de Brooklyn» adquiere una resonancia más profunda, sin parangón en la poesía americana desde Whitman y Dickinson.

*De nuevo los semáforos que rozan tu veloz
lenguaje sin fragmentar, inmaculado suspiro de estrellas,
salpicando tu camino —eternidad condensada:
y hemos visto la noche levantada en tus brazos.*

*Bajo tu sombra junto a los muelles esperé;
solo en la oscuridad es tu sombra clara.
Las parcelas encendidas de la ciudad están en ruinas,
ya la nieve sumerge un año de hierro...*

*Oh insomne mientras el río debajo de ti,
sorteando el mar, la tierra soñadora de las praderas,
hacia nosotros los más bajos se abalanza a veces, desciende
y su curvamiento le presta un mito a Dios.*

Se da una precaria proximidad a una Pietà en «y hemos visto la noche levantada en tus brazos». Sigue un extraordinario par de cuartetos:

*Bajo tu sombra junto a los muelles esperé;
solo en la oscuridad es tu sombra clara.
Las parcelas encendidas de la ciudad están en ruinas,
ya la nieve sumerge un año de hierro...*

*Oh insomne mientras el río debajo de ti,
sorteando el mar, la tierra soñadora de las praderas,
hacia nosotros los más bajos se abalanza a veces, desciende
y su curvamiento le presta un mito a Dios.*

En toda su obra Crane ha celebrado el «curvamiento» del puente de Brooklyn, el hecho de estar «sorteando el mar», su ágil «salto». Es algo que todavía está por ver, desde ambas orillas, pero a cualquiera que expresara un sentimiento religioso mientras lo admira se le consideraría un tipo muy raro. El puente de Crane es Crane, del mismo modo que el puente de Whitman es su cuerpo. Los dos se alzan

hacia la trascendencia, y a continuación caen rotos sobre los fragmentos rotos del amor.

En «Cabo Hatteras», una sección brillante pero desigual de *El puente*, Crane se enfrenta directamente con Whitman bajo la forma de lo que Blake habría denominado el Ángel de América:

«—Épocas de testimonios comienzan», —¡ah, sílabas de fe!
Walt, dime, Walt Whitman, si el infinito
puede ser aún el mismo que cuando caminabas por la playa
cerca de Paumanok —tu patrulla solitaria— y oías el espíritu
del agua a través de la espuma, su prolongada nota de pájaro...
para ti, los panoramas y esta variedad de torres,
de ti —el tema que está tallado en la escarpa.
¡Oh Paseante al que esperan aún tantos caminos!
Este no es aún nuestro imperio, sino un laberinto
en el que tus ojos, como el Gran Navegante sin navío,
relucen de las grandes piedras de cada prisión cripta
del tráfico cortado en cañones... Delante de la Bolsa,
sobreviviendo en un mundo de acciones, —también ellos
deambulan por las colinas donde una segunda brotación
se propaga por las granjas de Connecticut, pastos
abandonados,—
¡ojos del mar y la marea, que no desmiente, luminosa
de mitos!

El laberinto son los Estados Unidos de Crane, que se arrastran hacia el desastre. En un fragmento anterior de «Cabo Hatteras» se nos muestra una evocación aún más sombría el laberinto:

Qué susurros de lejanas vigilias de la mar
regresan al silencio, mientras el tiempo aclara
nuestras lentes, levanta un foco, rescuita
un periscopio para observar qué alegría o dolor
nuestros ojos pueden compartir o responder —luego
nos desvía, llevándonos a un laberinto sumergido
donde cada uno ve solo su tenue pasado invertido...

Contrariamente a la mayoría de legatarios de Whitman, Crane nunca *suen*a como su visionario precursor. Parte del esplendor de Hart Crane lo crea su invocación de la atmósfera del verso libre de Whitman con los modismos formales de Christopher Marlowe, Arthur Rimbaud, Herman Melville, Emily Dickinson y T. S. Eliot. *El puente* se aparta en algunas secciones de los cuartetos y octavas característicos de Crane. Su último poema importante, «La torre rota», se presenta en cuartetos rimados, que sirven para fusionar el éxtasis y la angustia de la elegía del poeta por sí mismo.

La influencia poética es un proceso laberíntico, y en su vertiente más profunda se aleja del eco y la alusión, aunque no los excluye. Robinson Jeffers escribe en una versión de la forma libre de Whitman, aunque sus vistas nunca son whitmanianas, mientras que D. H. Lawrence se aparta de la métrica de Thomas Hardy para involucrase en la innovación whitmaniana, solo que raras veces nos recuerda a Whitman, ni siquiera en los cantos liberadores de *¡Mira! ¡Lo hemos conseguido!*

Cuando Whitman tarja, toma la medida de todas las cosas, incluyendo implícitamente la medida de su propia poesía. De una manera muy diferente, Whitman es un poeta tan formalista como nuestros difuntos contemporáneos James Merrill y Anthony Hecht, que se pueden comparar provechosamente con el difunto A. R. Ammons y John Ashbery, ambos fuertemente influidos por el poeta de *Hojas de hierba*. Ammons y el versátil Ashbery son más libres formalmente de lo que nunca fue Whitman. La Biblia del rey Jacobo es la influencia más decisiva sobre el estilo de Whitman, y el *paralelismo* hebreo penetra en sus traductores más poderosos, William Tyndale y Miles Coverdale.

No hay una sola medida en los cantos de Whitman, del mismo modo que sus enormes ampliaciones trascienden todas las ideas anteriores acerca de qué constituye la materia poética. Para mantener unidas la inmensidad de sus temas y las fluidas fusiones de sus tropos, Whitman tuvo que descubrir una metáfora maestra, y la encontró en la tarja, al mismo tiempo su «rama de confesión» y sus trinos de ensalmo para el tiempo de las lilas.

La tarja whitmaniana es el agente aglutinante de «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», la elocuente elegía para el mártir Abraham Lincoln. Junto a «Con el reflujó del océano de la vida», «Lilas» es el poema de Whitman más formalmente medido. Siento

pasión por «Lilas», aunque el épico «Canto de mí mismo» constituye sin duda el centro del cosmos poético whitmaniano. Henry y William James, T. S. Eliot (como epígono) y Wallace Stevens asociaban «De la cuna que se mece eternamente» con «Lilas» porque existe una clara afinidad entre el canto del sinsonte y el canto fúnebre que entona el pájaro ermitaño. Whitman, el muchacho, contempla por primera vez el sinsonte «cuando el perfume de las lilas está en el aire». La diferencia fundamental entre «De la cuna» y «Lilas» es, para mí, que el primer poema cecea la grave y deliciosa palabra *muerte* [*death* en inglés], que se convierte en la carga del canto del pájaro ermitaño en «Lilas». En el poema escrito con anterioridad, el sinsonte macho canta la pérdida, pero no la muerte, aunque esté implícita.

¿Por qué eligió Whitman la palabra *tarja* para lo que considero su visión global de la voz poética? La palabra tiene una historia curiosa. Deriva del latín *talea*, que significa un palo o vara en el que con una muesca se anotan los pagos y la suma que aún se debe. En inglés se transmutó en la idea de un duplicado u otra mitad. Luego se relacionó con el amor ilícito. *To live tally* significaba cohabitar sin estar casado. Con el tiempo se formaron las palabras *tally-whacking* (pajillero), *tally woman* (querida) y *tally-wags* (los genitales masculinos).

Solo se puede conjeturar por qué Whitman utilizó la palabra tan pródigamente. A cierto nivel es un cómputo de sus «mil cantos causados por el azar del mundo», que parece algo relacionado con el onanismo, aunque he observado que la pandilla que profesa una política homosexual prefiere ignorar el palpable autoerotismo y ver al poeta como alguien que disfruta de una vida libre de encuentros y relaciones gays. Me complacería que fuera así, pero hay muy pocas pruebas de ello. Las ramas de lilas fueron importantes para Whitman, así como el cálamo; ambos representaban para él los genitales masculinos. Su primera utilización de la *tarja*, que yo sepa, se da en la sección 25 del «Canto de mí mismo»: «Mi conocimiento son las partes de mi vida, tarja la verdad de todas las cosas». Para Walt se trata de un verso muy ambicioso, que une el conocimiento, los genitales whitmanianos, y *todas* las cosas que son significativas. En la práctica eso sugiere autoerotismo, antaño descrito por el difunto Norman Mailer como «bombardearse», y que sigue siendo tabú.

En la parte final de su vida, Whitman habló de su afición a «tarjar los bardos más grandes», e insistía en que prefería la naturaleza a ellos, Shakespeare incluido. El extraño poema de 1866, «Canto el

cuadrado divino», afirma: «Todo pesar, trabajo, sufrimiento, lo tarjo, lo absorbo en mí mismo». *Todo y tarja* parecen estar para él profundamente relacionados. Quizá explica la manera en la que la tarja y tarjar se fusionan en «La última vez que florecieron las lilas en el huerto».

En este poema, al final de la sección 7, cuando deposita su rama de lilas sobre el ataúd de Lincoln, Whitman dedica la tarja a la labor del duelo. Me llega el sobrecogimiento y el patetismo de esa entrega. Había transcurrido una década desde el «Canto de mí mismo», y la encarnación del personaje poético en Walt refluye, más de lo que él podía haber comprendido en 1865. En la maravillosa sección 14, la tarja aparece por primera vez ante ese cántico a la muerte del pájaro ermitaño: «Y la voz de mi espíritu tarjó el canto del pájaro». Ese «tarjó» es complicado. ¿Significa «dobló» o «llevó la cuenta»? Sea como fuere, Whitman participa totalmente de ese canto a la muerte, que conecta con el Eros del Cantar de los Cantares de Salomón, aunque lo sobrepasa sugiriendo una unión incestuosa entre la muerte y el bardo:

*Perdidos en el océano amoroso de ti,
anegados en el diluvio de tu bienaventuranza, ¡oh, muerte!*

Me parece asombroso, cada vez que recito «Lilas», que el primer verso de la siguiente sección, la 15, sea «a la tarja de mi alma». ¿Es esta el alma desconocida del «Canto de mí mismo»? Sí y quizá no, porque la gran década entre 1855 y 1865 ha transformado el misterio del alma en aquello que puede conocerse: la tarja. ¿Cómo hemos de leerlo? Tiene que haber un elemento erótico en esa tarja. ¿Representa el perpetuo anhelo homosexual de Whitman, un deseo quizá nunca satisfecho completamente?

La tarja regresa en la asombrosa estrofa final de «Lilas», donde Whitman exclama: «El canto que tarja, el eco despertado en mi alma». Eso es claramente un alma transmutada, que tienen poco en común con el «Canto de mí mismo». El eco despertado del canto del pájaro retorna a Walt al canto que entona el sinsonte por la pérdida en «De la cuna», y el efecto es muy distinto, puesto que la elegía «De la cuna» concluye con el triunfo de la muerte, que no es la conclusión de «Lilas». La tarja de Whitman, al ser erótica, abrazaba de manera ambivalente la vida y la muerte, y señala el sendero para salir de la muerte en vida. El lector tarja la rama de lilas, el canto del

pájaro ermitaño, y la lograda forma de la elegía a Lincoln, de manera que forman una amalgama de la imagen que es la voz poética de Whitman.

Resulta inmensamente conmovedor que la edición completa del lecho de muerte de *Hojas de hierba* cuente con un epígrafe en la portada, firmado por Whitman, de un breve poema evidentemente escrito por él en 1876. Que yo sepa, esta es la última vez que el vidente de *Hojas de hierba* utiliza *tarjar*:

Ven, dijo mi Alma,
escribamos estos versos para mi Cuerpo (pues somos uno)
que tras la muerte pueda regresar invisible,
o si, dentro de mucho, mucho tiempo, en otras esferas,
reanudo mis cantos allí para algunos compañeros,
(y tarjo el suelo de la tierra, los árboles, los vientos, las olas
tumultuosas),
conserve siempre una sonrisa de alegría,
y reconozca para siempre mis versos, pues aquí y ahora
firmo por el Cuerpo y el Alma, y les pongo mi nombre
Walt Whitman

Aquí «mi Alma» está más cerca que nunca de la «Superalma» de Emerson, y culmina la evolución de «mi Alma» desde ese poder incognoscible del «Canto de mí mismo» a través de *Restos del naufragio* y «Lilas». Al reanudar sus cantos en la esfera que sea, Whitman nos ofrece uno de sus paréntesis más poderosos: «(y tarjo el suelo de la tierra, los árboles, los vientos, las olas tumultuosas)».

Fue a principios del siglo XVIII cuando *tarja* y *tarjar* pasaron de la esfera comercial a la erótica. Aquí en su conclusión formal, la «tarja» de Walt abandona ambas esferas por una definitiva, que es necesariamente innombrable. Para sus devotos lectores, aquí «tarja» posee una amplitud metafórica inmensamente rica. La tierra, los árboles, los vientos y las olas, al haber sido tarjados, se convierten en imágenes irradiadas de la voz del bardo. El Whitman realmente no descubierto es el maestro del tropo, que se distanció defensivamente de su principal precursor, Emerson. El triunfo de Walt encuentra su emblema en la tarja, que será un recurso para los puentes americanos del futuro, tal como lo fue para Ezra Pound y Hart Crane.

LA MUERTE Y EL POETA

Reflujos whitmanianos

Que la influencia, en cuanto que transmisión de un escritor anterior a uno posterior, pueda ser benigna, apenas resulta interesante. Y entre idiomas diferentes nunca provoca ansiedad; Stevens podía sentir fascinación por Paul Valéry sin temor a contaminarse. Whitman, que había compuesto los poemas más grandes de nuestro país, poseyó a Stevens, provocando formidables ambivalencias. De entre los poemas que leyó, los que más le obsesionaban fueron «De la cuna que se mece eternamente» y «La última vez que florecieron las lilas en el huerto». ¿Qué le influyó de estos dos poemas en concreto?

Vuelvo una y otra vez al tropo más global de Walt Whitman: la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar. Como metáfora cuádruple es algo tradicional, y refleja tanto la batalla de Yahvé con Tiamat como la visión oceánica de Homero. Lo que Whitman transformó fue el papel y la identidad de la Madre, ya que esta extrae la Noche, la Muerte y el Mar de un monstruoso motivo caótico y los acerca a una imagen de cuidados paternos, aunque no siempre benignos.

He aprendido a descubrir la clave definitiva de la visión de Whitman en el extraordinario poema «Los durmientes», que compartía grandeza en las *Hojas de hierba* originales de 1855 con el «Canto de mí mismo», que me parece la más auténticamente difícil de las seis obras maestras de Whitman del largo poema, cada una de las cuales debería leerse como se imprimió por primera vez. Inicialmente se ponía un violento énfasis en el tremendo peligro de la potencial pérdida de identidad del poeta ante la Noche y el Mar. El Sueño se convierte en la forma compuesta que une la Muerte y la Madre con la Noche y el Mar, y es solo a través de las distorsiones del sueño y del

dormir que Whitman discierne esta alma desconocida e incognoscible para siempre, en contraste con su yo ficticio, Walt Whitman, y su conmovedor «yo verdadero» o «mí mismo».

¿Qué significa considerar la propia alma como *el* aspecto desconocido de la naturaleza? El naturalismo metafísico de Whitman, su epicureísmo, puede estudiarse en la novela epicúrea de Frances Wright *Unos días en Atenas*, que sabemos que Whitman leyó y estudió, quizá incluso bajo la tutela directa de Wright. Con Shelley y Stevens, Whitman es un poeta lucreciano, aunque contrariamente a ellos llegó tarde a *De la naturaleza de las cosas*. Pero de Wright había aprendido el principio epicúreo de «el qué es incognoscible». Si el alma es incognoscible, entonces también lo es el sueño, nuestra vida sumergida poblada por la Muerte y la Madre, la Noche y el Mar.

La famosa conclusión de «Los durmientes» posee un tono excesivamente confiado, y es menos interesante que el accidentado verso epicúreo de veintisiete monosílabos (en inglés) que lo precede:

No sé cómo he nacido de ti y no sé dónde voy contigo, pero sé
que he nacido bien y que me iré bien.

Hasta el «pero», se trata de una elocuencia epicúrea; lo conocido es menos convincente que el «no sé cómo». Como poeta lucreciano, Whitman puede ser tan sofisticado como Shelley y Stevens. Siempre que se suma al Modo Optativo de Emerson, parece incómodo. Quizá más que Emerson, Whitman fue el inductor del pragmatismo en William James, cuyo amor por Whitman se convirtió en una celebración de la «salud mental» del bardo americano. Henry James se convirtió en un ídolo del Whitman elegíaco, mientras que su hermano filósofo-psicólogo quiso aceptar al Walt afirmativo como la voz ideal de la nación.

Leí a Whitman de una manera cuando era joven, de otra bastante distinta en mi mediana edad, y ahora, en la vejez, me concentro sobre todo en su asombroso arte. Cuando yo era un veinteañero, Whitman era el Hombre Central de la literatura romántica americana. Posteriormente, lo consideré un profeta de la Religión Americana. A mis ochenta años, valoro a Walt sobre todo por su pericia retórica, sus innovaciones titánicas en lo que John Hollander me enseña

a denominar «el tropo de la forma». En Whitman la estrofa no es que sea libre, es que no tiene límites. James Wright, él mismo un soberbio poeta whitmaniano, recalca de manera reconfortante la «delicadeza» de Walt, un término que hubiera encantado a Whitman. Randall Jarrell, que surge de la jerga de la Nueva Crítica, se sorprende del dominio de la forma y la dicción de Whitman, y me interesa menos que la reacción más sutil de James Wright, en concreto a la invención de lo que Paul Fussell denominó por primera vez la Oda de la Orilla, la respuesta americana al poema-crisis wordsworthiano.

En Wordsworth y en lo que se convirtió en *su* tradición, la pérdida de experiencia quedaba compensada por la ganancia imaginativa. Los emersonianos siguen una ley de la compensación más inflexible: «Nada se obtiene por nada». Tras la magnificencia crepuscular de la elegía de «Lilas» dedicada a Abraham Lincoln, Whitman abandonó su recepción de «las cosas rescatadas de la noche». No permitía que se considerara «Lilas» su mayor poema, pero fue y sigue siendo no solo lo más sublime de su logro personal, sino que a día de hoy no ha sido sobrepasado por ningún otro escrito en este hemisferio en ningún idioma: inglés, español, portugués, francés, yidis. Esta definitiva elegía se ha convertido en la profecía permanente del Nuevo Mundo de nuestro destino como la Tierra del Ocaso de la cultura literaria occidental. «Lilas» es el esplendor del crepúsculo whitmaniano: «Más vida», la bendición hebrea, no es tanto una carga sino un lema adecuado para la épica de sí mismo, el «asombroso y tremendo» amanecer y poema primordial de Whitman. En la actualidad, Whitman sigue estando estéticamente infravalorado. Lo superan Chaucer y Shakespeare, que repoblaron el mundo, pero su lugar está con Milton, Blake, Wordsworth y Shelley, poetas de lo sublime.

En el siglo xx, encuentro estos poetas en Yeats, Stevens, Crane y el ahora desdeñado D. H. Lawrence. Stevens menospreció defensivamente a Whitman, aunque está anegado por él, al igual que Lawrence. El lenguaje de Crane nada tiene que ver con el de Whitman, pero se afirma como hijo espiritual de Walt. Yeats es la excepción: los comentarios que hace sobre Whitman en *Una visión* son estúpidos. Perdido en la Fase 6, donde la *Voluntad* es «Individualidad Artificial», el mayor escritor del Nuevo Mundo «creó una imagen de hombre desdibujado y a medio civilizar, y todo su pensamiento e impulsos son

producto de la bondad democrática». Se necesita algo más que el odio que manifestó Yeats toda su vida por la democracia para explicar tan escaso criterio en una conciencia literaria tan importante.

James Merrill, un poeta profundamente yeatsiano, me comentó en una ocasión que fue incapaz de asimilar a Whitman, pero consideraba que esa era una limitación suya. Robert Frost, Marianne Moore, Robert Penn Warren, Elizabeth Bishop y Merrill me parecen los únicos poetas americanos del siglo xx de auténtica eminencia que no han recibido el influjo de Whitman. Se podría añadir a John Crowe Ransom y Allen Tate, los tradicionalistas sureños y los seguidores de la Nueva Crítica. Robert Penn Warren, sabio y cauteloso, me aplacaría diciendo que su aversión por Emerson era tan intensa que no podía aceptar al claramente emersoniano Whitman.

Los poetas de mi generación a menudo regresaban a Whitman a través de Stevens y Crane, o de William Carlos Williams y discípulos poundianos como Charles Olson. En la vejez, me parece una generación asombrosamente rica, nacida entre 1923 y 1935: Anthony Hecht, Edgar Bowers, Jack Gilbert, Gerald Stern, A. R. Ammons, John Ashbery, W. S. Merwin, James Wright, Philip Levine, Alvin Feinstein, John Hollander, Irving Feldman, Gary Snyder, Allen Grossman, Mark Strand, Charles Wright, Jay Wright y otros. Y si esto parece motivado por preferencias masculinas, observaré tan solo que Elizabeth Bishop, Jean Garrique, Muriel Rukeyser, May Swenson y Amy Clampitt aparecieron un poco antes, y Grace Schulman, Louise Glück, Vicki Hearne, Jorie Graham, Gjertrud Schnackenberg, Rosanna Warren, Thylia Moss, Susan Wheeler y Martha Serpas un poco después.

Los más leídos de nuestros poetas en ese grupo ahora sénior (o, ay, fallecido) probablemente incluyen a Ammons, Ashbery, Merwin, James Wright, Levine y Strand. Hollander es un escritor inmensamente culto, al igual que Hecht, y se han convertido en poetas para poetas, cosa que me entristece. Me centraré en Ammons, Ashbery, Merwin, Charles Wright y Strand en su relación con Whitman en un capítulo posterior. A veces se trata de una relación directa (Ammons, Ashbery, Wright) y a veces por mediación de otro (Merwin a través de Pound y Eliot, Strand a través de Stevens). Hay una vena whitmaniana en Pound, que surge de nuevo en *Los cantos pisanos*. En Eliot, Whitman es el cadáver plantado en el jardín, que resucita en *La tierra baldía* y en *Cuatro cuartetos*, mientras que en Stevens el bardo ameri-

cano es un nadador ahogado que se alza para romper la superficie del agua tan a menudo que el lector aprende a esperar su presencia. Tomados en conjunto, Eliot y Stevens constituyen un paradigma para comprender cómo la influencia poética no tiene por qué guardar relación con la estilística. Funciona en las profundidades de la imagen y la idea, y produce evasiones intrincadas que sin embargo brotan y florecen.

James Wright murió a los cincuenta y dos años. Le vi un par de veces en Nueva York y recuerdo solo una conversación, en la que expresé mi admiración por su poderoso libro *Nos encontraremos en el río* (1968). Al igual que muchos otros lectores me conmueve especialmente «El poema de Minneapolis», con su doliente invocación de Whitman:

Pero no podía soportar
permitir que mi pobre hermano mi cuerpo muriera
en Minneapolis.

El anciano Walt Whitman nuestro compatriota
está ahora en América nuestro país
muerto.

Pero no está enterrado en Minneapolis
al menos.

Y no puedo estarle más
agradecido a Dios.

Siete años antes había oído la conferencia de Wright «La delicadeza de Whitman», y posteriormente le conocí. Hablamos un rato acerca de la exquisita idea de Paul Fussell de la «Oda de la Orilla Americana», un concepto sobre el cual había oído la conferencia de Fussell el año anterior, y Wright me recordó sus propias y poderosas Odas de la Orilla, «Cuando cae la marea», en *San Judas* (1959) y «La moralidad de la poesía», impresa justo antes en ese libro. Desde entonces he tenido tendencia a fusionar esos recuerdos, y más de una vez le atribuí equivocadamente a Wright la formulación de la «Oda de la Orilla Americana», de la cual fue uno de los maestros, junto con Ammons, Clampitt, Stevens, Bishop, Swenson, Eliot (*The Dry Salvages*, en *Cuatro cuartetos*), y Crane. En la secuencia de los «Viajes» y los poemas de Key West, Crane solo es superado por el Whitman de *Restos del naufragio* como genio americano de la orilla.

Paul Fussell esbozó algunas de las características de la «Oda de la Orilla Americana» (1962): «Se trata de una lírica de cierta longitud y densidad filosófica expresada (generalmente en un lugar específico) sobre una playa americana; su tema tiende a abarcar la relación de la totalidad y reflujo del mar y la diferenciación y fijeza de los objetos de la tierra. Este tipo de poema es algo más que una simple meditación trascendental acerca del mar: lo importante es la disparidad entre la orilla y el mar, la arena y el agua, la separación y la cohesión, el análisis y la síntesis; una disparidad que explica y justifica su matrimonio paradójico». Afín a la Oda de la Orilla está el género antiguo y más inclusivo del «Poema de Paseo Marítimo», descrito en el libro del difunto Thomas Greene *Calling for Diffusion: Hermeneutics of the Promenade* (2002). Greene describe dos extraordinarias Odas de la Orilla, «Cristal de playa» de Amy Clampitt y el famoso «La ensenada de Corson», de A. R. Ammons, y a continuación pasa a la obra maestra del subgénero, «Con el reflujo del océano de la vida» de Whitman.

«Cristal de playa», de Clampitt, es un poema al estilo de los ensueños de la orilla de Elizabeth Bishop, mientras que «La ensenada de Corson» manifiesta la profunda relación característica con los *Restos del naufragio* de Whitman de las meditaciones de Ammons. Hace muchos años escribí acerca de «La ensenada de Corson», y aquí me centraré en «Cristal de playa», que posee una conciencia sutil del Walt de la orilla. Quiero sugerir ahora que la Oda de la Orilla es la contrapartida americana de la Gran Oda Romántica que mi mentor M. H. Abrams estableció inicialmente como subgénero. Hace mucho lo convertí en la crisis-lírica antitética que analice en *A Map of Misreading*. El ensueño de la ensenada inglés y el poema de la orilla americano proceden en última instancia de la hermosamente desgarradora *Canzone* 129 de Petrarca, una procedencia que Greene califica de manera elocuente de descubrimiento del Poema de Paseo Marítimo.

He aquí el principio de «Cristal de playa»:

Mientras caminas por el borde del agua,
dando vueltas a conceptos
que no puedo imaginar, la bocina de la boya
nos indica que en cualquier momento
el viento puede cambiar,

la campana del arrecife repica
su aguda monotonía, sorda como Casandra
a toda nota que no sea de advertencia. El océano,
que no tiene ocupación más urgente
que mantener abiertas viejas cuentas
que nunca se cuadran,
sigue desplazando sus milenios
de cuarzo, granito y basalto.

La ironía del comienzo yuxtapone la metafísica del compañero que da «vueltas a conceptos» con la «bocina» y el «repica» del borde del agua. Esta ironía se opone a la sinécdoque del desplazamiento milenar del océano de «cuarzo, granito y basalto». *Desplazamiento* («*shuffling*»), como era consciente Clampitt, es una rica palabra shakespeariana que se utiliza tres veces en *Hamlet*. El príncipe, en su soliloquio más famoso, medita acerca de «cuando hayamos abandonado este despojo mortal» (*shuffling off this mortal coil*). Cuando Claudio intenta rezar en su gabinete, le oímos decir del cielo: «Allí no hay engaños» (*There is no shuffling there*), pero posteriormente vemos que Claudio le enseña a Laertes cómo ha de intercambiar las espadas «con poca sutileza que uses» (*with a little shuffling*). Si el océano posee dos toques de Claudio contra uno de Hamlet, es algo que no sabemos. Se lo pregunté en broma a Amy Clampitt una vez que salí a pasear con ella y Harold Korn, su marido y mi viejo amigo de mis días de estudiante. Siempre reticente, Clampitt contestó apenas con una sonrisa.

Se comporta
con las permutaciones de la novedad
—pecios y restos del naufragio, latas de cerveza
de ayer por la noche, aceite vertido, el residuo de plástico
expulsado— con azarosa
imparcialidad, jugando a coger o al tú
lo llevas como un terrier,
dando vueltas a lo mismo una y otra vez,
una y otra vez. Para el océano, nada hay
que no merezca reflexión.

Las casas
de tantos mejillones y bígaros

han quedado abandonadas, es inútil
saber cuál salvar. Y en su lugar
busco cristal de playa,
ámbar de Budweiser, crisoprasa
de Almadén y Gallo, lapislázuli
a través de (no hay manera de evitarlo,
me temo) Leche de Magnesia
de Phillips, y de vez en cuando una singular
turquesa traslúcida o una amatista borrosa
de origen desconocido.

El primer párrafo generalmente vacía el mundo de la playa con nuestra versión contemporánea de los restos del naufragio de Whitman:

Broza, paja, astillas de madera, malas hierbas y el gluten del
mar,
suciedad, escamas de rocas relucientes, hojas de lechuga
salada, abandonadas por la marea...

Esta pobreza era compensada por el delicioso descubrimiento de la miniatura sublime del cristal de playa: ámbar, crisoprasa, lapislázuli, turquesa, amatista. Un soberbio movimiento final confirma y destruye simultáneamente esta sublimidad:

El proceso
prosigue infinito: vienen de la arena,
regresan a la grava,
junto con los tesoros
de Murano, los asombros
contrafuertes de Chartres,
que incluso ahora se disponen
a ser objeto de meditación una y otra vez
tan gradual y solemne como un intelecto
inmerso en la arriesgada
redefinición de estructuras
que todavía no ha mirado nadie.

La metáfora, de la arena al cristal de playa y luego a la grava, es estética y conduce al maravilloso cristal veneciano de Murano y al vidrio

pintado de la catedral de Chartres, que por igual deben regresar también a la grava. Eso constituye una especie de retorno de los artesanos desaparecidos. No tanto un emblema de mutabilidad sino del triunfo limitado pero real del poema de la orilla de Clampitt sobre el tiempo, y de una manera modesta se gana un lugar a la sombra de «Con el reflujó del océano de la vida» de Whitman.

El talentoso novelista irlandés John Banville considera a Henry James el maestro definitivo en el arte de la novela en inglés. Dicho juicio es provocador, puesto que coloca a James por encima de Jane Austen, Charles Dickens y George Eliot. Supongo que Banville considera a Joyce un escritor de épicas en prosa en *Ulises* y el *Wake*, que pertenecen a una categoría en la que podríamos incluir *Moby Dick*, *Guerra y paz*, *En busca del tiempo perdido* y *La montaña mágica*, entre otras obras. Yo mismo, si pudiera releer una vez más una sola novela en inglés, elegiría *Clarissa* de Samuel Richardson (1747-1748). No hay un solo personaje en James, ni siquiera Isabel Archer, que posea la riqueza shakespeariana de *Clarissa Harlowe*. Pero si lees las veinte novelas de Henry James absorbes una conciencia tan grande de la narrativa en prosa que en inglés solo tiene un digno rival en Dickens. No es de sorprender que James elogiara siempre con matices a Dickens y a George Eliot, cuya magnífica *Middlemarch* rechazó como «un todo indiferenciado». Balzac, que se mantenía a una distancia de seguridad en lenguaje y estilo, llevaba a James al éxtasis crítico, mientras que le concedió a Jane Austen «su estrecha perfección *inconsciente* de la forma» (las cursivas son más).

Ningún otro novelista americano, desde Hawthorne hasta Faulkner y más allá, posee la eminencia de James. Su agonista americano, como quizá percibió en 1865 con una espantosa reseña de *Redobles de tambor*, fue y es Walt Whitman. Llegó a amar al Whitman elegíaco, más quizá que la obra de ningún otro poeta a excepción de Shakespeare. Tenía apenas veintidós años cuando escribió su terrible reseña de Whitman, y siendo ya un anciano recitaría «La última vez que florecieron las lilas en un huerto» y «De la cuna que se mece eternamente» a William James y Edith Wharton entre otros. Traigo a colación aquí a Whitman y a Henry James como un experimento para rastrear un tipo de influencia distinta a las que hasta ahora han sido objeto de meditación.

Cuando James murió en Londres a principios de 1916, había transcurrido apenas más de medio siglo desde la reseña más desafortunada de todas las suyas. Repaso esta reseña muy atentamente, ayudado por mi larga familiaridad con otros intentos de demolición. Comenzando con su «melancolía» como lector de Whitman, James nos deja bien claro cuál es su objetivo: «Exhibe el esfuerzo de una mente esencialmente prosaica para elevarse, mediante un prolongado esfuerzo muscular, a la poesía». Llamemos a esto el Esfuerzo Nativo, pues después de todo la mente prosaica es la de Walt Whitman, que es la literatura de la imaginación americana. Angus Fletcher observa que la reseña nos dice mucho más acerca del Henry James de veintidós años que de *Redobles de tambor*, que James o bien no leyó o no pudo leer. Si en 1865 James habría rechazado la elegía de «Lilas» es algo que no podemos saber, pues no se encontraba en la primera edición de *Redobles de tambor*, y no fue añadida hasta una segunda edición de 1865. Y aun cuando James lo hubiera encontrado en esa primera edición, quizá no habría cambiado la convicción del joven maestro de que «este volumen es una ofensa contra el arte».

Redobles de tambor incluye la extraordinaria «Pasé una noche de extraña vigilia en el campo de batalla»:

Pasé una noche de extraña vigilia en el campo de batalla,
cuando tú, hijo mío y camarada, caíste a mi lado aquel día,
te dirigí una sola mirada que me devolvieron tus ojos
queridos, con una expresión que nunca podré olvidar,
solo pude tocarte la mano, oh, muchacho, que me alargaste
tendido en el suelo,
luego me lancé adelante en el combate, el combate indeciso,
hasta que, tarde en la noche, al ser relevado, regresé,
y te encontré tan frío en la muerte, querido camarada;
encontré tu cuerpo, hijo de los besos devueltos (y ya nunca
los devolverá en la tierra),
te descubrí el rostro a la luz de las estrellas: extraña escena, el
fresco viento nocturno soplaba suavemente,
mucho tiempo estuve velándote, el campo de batalla se
extendía a mi alrededor, oscuramente,
maravillosa vigilia, dulce vigilia la de aquella noche fragante y
silenciosa,

pero no derramé ni una lágrima, no exhalé ni un suspiro,
mucho tiempo, mucho tiempo te contemplé,
luego, reclinándome a medias, me senté a tu lado apoyando
mi barba en las manos,
y pasé algunas horas dulces, inmortales y místicas contigo,
querido camarada —sin lágrimas, sin palabras,
vigilia de silencio, amor y muerte, vigilia para ti, hijo mío y
soldado,
mientras allá en lo alto, las estrellas se deslizaban en silencio, y
ascendían otras hacia Oriente,
vigilia suprema por ti, valiente muchacho (no pude salvarte,
fue tan súbita tu muerte,
te amé con fidelidad y cuide de ti cuando vivías, creo
firmemente que nos encontraremos otra vez),
hasta que al morir la noche, en el instante en que despuntaba
el alba,
envolví a mi camarada con su manta cubriendo bien su cuerpo,
doblé la manta cuidadosamente, arrojándole la cabeza y los
pies,
y en ese momento, y en ese lugar bañado por la luz del sol
naciente, deposité a mi hijo en su tosca sepultura,
recién abierta,
y terminó así mi extraña vigilia en el oscuro campo de batalla,
vigilia por el muchacho de los besos devueltos (ya nunca los
devolverá en la tierra),
vigilia por el camarada muerto, vigilia que no puedo olvidar;
recuerdo cómo al avanzar la mañana,
me levanté del suelo frío y envolví a mi soldado en su manta,
y le di sepultura en el lugar donde cayó.

Cito este poema completo porque no se puede entender de otro modo, tan perfecto es su arte. Kenneth Burke me comentó en una ocasión que los críticos de Whitman todavía no han acabado de comprender su arte, un eufemismo pronunciado por uno de los mejores retóricos del siglo xx. Puesto que «Extraña vigilia» es claramente una elegía homoerótica, y en 1865 James había experimentado una unión de una sola noche con Oliver Wendell Holmes, hijo, él mismo un héroe de guerra, conjeturo cuál es uno de los orígenes de la incomodidad de James al reseñar a Whitman. La

exasperación recorre toda la reseña, pero se expresa solamente mediante un desdén hiperbólico por las supuestas pretensiones del poeta.

Michael Moon calificó «Extraña vigilia» de «monólogo lírico y dramático». Robert Browning separó los dos subgéneros: Whitman los fusiona en «Extraña vigilia» y en otros poemas de *Redobles de tambor*. Puesto que este monologuista es una idealización del propio Whitman, ¿qué papel asume al hablar? De manera transgresiva, el soldado Whitman (que participó en la Guerra Civil solo como enfermero voluntario y sin paga) es presentado como el padre-amante de un joven combatiente, añadiendo así un incestuoso elemento al «amor de camaradas». Tan convincente es la retórica del poema que pocos lectores se han ofendido por la relación aparentemente metafórica que se celebra y se llora. La palabra *vigilia* es utilizada doce veces en veinticinco versos, y se convierte en una especie de estribillo. El latín *vigilia* significa «velar», y en inglés comenzó siendo un velatorio devoto. «Extraña vigilia» de Whitman resulta sorprendente porque su extrañeza procede del rechazo del monologuista a llorar o lamentar su doble pesar por su hijo y amante. R. P. Blackmur, a pesar de sus reservas acerca de Hart Crane, comentó la tremenda facilidad de este para producir significado por medio del ritmo, y su sensibilidad por «el corazón de las palabras». El elogio fue exacto, y es igualmente idóneo para Whitman, cuyo ritmo se revive en la elegía a Lincoln «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», y cuya sensibilidad por el corazón de la palabra *vigilia* es casi sobrenatural. Crane, que luchó contra la influencia estilística de Eliot, nunca utiliza una métrica whitmaniana, pero de Whitman aprendió a buscar el corazón de las palabras.

Aunque «Extraña vigilia» es probablemente el mejor poema de la primera edición de *Redobles de tambor*, no sabemos qué reacción provocó en James; ni en 1865 ni después. Algunos críticos han sugerido que las relaciones homosexuales de James fueron un desplazamiento del amor que sintió toda su vida por su hermano William, un año mayor que el novelista. Esta idea me deja desconcertado, pero acepto que podría ser plausible. Si Henry James hubiera leído «Extraña vigilia» atentamente, quizá habría despertado en él una poderosa ambivalencia. Sin embargo, la proclamación sin tapujos del homoerotismo por parte de Whitman suscitó tan solo un rechazo reprimido o eludido en el joven James, quien se centró en la te-

meridad whitmaniana de intentar usurpar la condición de bardo americano. La frase más reveladora de la reseña aparece casi al final: «Debes de estar *poseído*, y debes luchar por poseer tu posesión». Esa fue la lucha de James, y sin embargo fue algo natural en Whitman, totalmente poseído por su misión poética, y en sus momentos de más grandeza, poseyendo maravillosamente su posesión. James acabaría sumándose a su hermano William a la hora de considerar a Whitman el maestro de la poesía americana.

¿Por qué la familia James, y Henry en particular (y en su madurez), acabó prefiriendo «De la cuna que se mece eternamente» y «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» a todos los demás poemas americanos? Una respuesta estética sin duda sería suficiente. Si se añadieran «Canto de mí mismo», «En el ferry a Brooklyn», «Los durmientes» y «Con el reflujo del océano de la vida», entonces a mi parecer tendrías media docena de poemas esenciales de la poesía americana. Y sin embargo el sonoro recitado que hacía Henry de «De la cuna» y «Lilas» provocaba un éxtasis religioso en los James y su círculo. En el aura de las grandes elegías de Whitman hay algo de la extraordinaria intimidad de los James, sobre todo William y Henry. Que precisamente estos mismos poemas tuviera un efecto permanente en Wallace Stevens hace que me maraville de lo que me parece la universalidad de la Oda de la Orilla de Whitman y su treno a Abraham Lincoln, el mártir de nuestro país al eliminar la maldición de la esclavitud afroamericana.

Tras haber estudiado durante toda mi vida la influencia en la vida de las artes, y sobre todo la literatura, me he convertido también en un gran lector y recitador obsesivo de los más grandes poemas de Whitman. Se da un esplendor barroco en la orquestación de sus obras maestras que exige análisis más formalistas que aquellos que están de moda en la actualidad. *Anatomía de la influencia* es en parte un estudio de Walt Whitman, pero puesto que no puedo hacer aquí una lectura completa, deseo mostrar aspectos del magnífico arte de esos esplendores infinitamente elaborados. El difunto Anthony Hecht y yo, cada vez que nos encontrábamos, comentábamos lo que a ambos nos parecían las complejas invenciones de nuestro mayor poeta formalista, evocador de los cantos arquetípicos americanos del sinsonte y del pájaro ermitaño.

La primera versión de «De la cuna» se tituló «Un recuerdo infantil» (Navidad de 1859), que el poeta describió como su «curioso trino», y posteriormente se tituló «Una palabra procedente del mar» (y esa palabra era *muerte*), hasta que Whitman decidió utilizar el hipnótico verso inicial como título definitivo. De los 183 versos de la oda, unos 70 constituyen el aria cantada por el sinsonte.

Whitman, uno de los poetas más metafóricos, no comparte en absoluto la desconfianza hacia el tropo de Ezra Pound. La vida es metafórica; la muerte, literal. Cualquier poema que trate la muerte ha de ser metafórico: la muerte, nuestra muerte, no es en sí misma un poema:

No hay vida en ti, ahora, salvo esa vida mecida que te comunica un barco que se balancea suavemente, y que él toma prestado del mar, y el mar, de las inescrutables mareas de Dios. Pero mientras está en ti este sueño, este ensueño, mueve una pulgada el pie o la mano, déjate resbalar un poco, y tu identidad regresa horrorizada. Te ciernes sobre vórtices cartesianos. Y quizás a mediodía, en el más claro tiempo, con un grito medio estrangulado, caerás por ese aire transparente al mar estival, para no volver a subir jamás. ¡Tened mucho cuidado, oh panteístas!

Le debo al hace ya muchos años difunto Stephen Whicher la yuxtaposición de este pasaje procedente del capítulo de *Moby Dick* «La cofa» con «De la cuna que se mece eternamente». Como antes conocía muy poco a Whicher, comenté con él los vínculos entre Melville, Whitman, Stevens y Crane en relación al tropo cuádruple de la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar en el invierno de 1960-1961, en Ithaca, Nueva York, cuando regresé a mi alma máter para dar unas conferencias, y mi tutor cuando era estudiante, M. H. Abrams, volvió a presentarnos. Yo tenía treinta años, y Whicher cuarenta y cinco, y yo admiraba enormemente su estudio de Emerson *Freedom and Fate* (1953). Solo tuvimos tiempo de mantener una conversación prolongada, que no pudo repetirse, pues pronto pondría fin a su vida. Recuerdo con gratitud sus intuiciones. Parecía un hombre abstraído, pero no agitado ni atribulado, y nunca he tenido valor para preguntarle a Abrams, que era íntimo amigo suyo, por su muerte.

Yo había asistido a la conferencia de Whicher impartida en septiembre de 1960 sobre «De la cuna», pero cuando la leí él ya había

muerto. Hace casi medio siglo se leía como un prelude a sus últimos días. Al releerla ahora me siento conmovido y perplejo. Whicher, que escribió un siglo después de que Whitman compusiera su preelegía «De la cuna», denominó a su ensayo «El despertar a la muerte de Whitman».

En el invierno de 1859-1860, parece ser que Whitman sufrió una crisis, supuestamente causada por un fracaso homoerótico, el fin de una relación. «Con el reflujo» y «De la cuna» se originaron en esa crisis. El vitalismo solar del Whitman de 1855-1858 disminuyó después de un invierno malo. Los poemas más importantes de *Cálamo* son todos de 1859, y vienen seguidos de las dos grandes elegías de *Restos del naufragio*. Whicher las interpreta como una transgresión «dípica, algo que parece caracterizar más claramente «Con el reflujo». No obstante, acierta al recorrer el camino de Whitman «de la pasión a la percepción», hasta que el poeta acepta la voz de la madre procedente del mar como la «sensata y sagrada» palabra *muerte*, reemplazando así al camarada invernal que le había abandonado o a quien él había dejado.

Todas las explicaciones basadas en la orientación sexual me parecen inútiles en el contexto de la literatura de la imaginación. Muchos grandes y excelentes poetas han sido bisexuales, homoeróticos, heterosexuales o ninguna de las tres cosas. Y también ha habido poetas débiles de todas las orientaciones posibles. Tomo un ejemplar de una extensa antología que tengo a mano, *Los mejores poemas de la lengua inglesa*, que publiqué en 2004, limitándola a poetas nacidos en el siglo XIX o anteriormente. Acaba con Hart Crane, nacido en 1899. Sin contarlos, veo que contiene más de cien hombres y mujeres. Podría repasar los nombres y ponerme a especular cuántos de ellos tenían otra orientación sexual, pero sería absurdo. Walt Whitman y Hart Crane no eran «poetas homosexuales» y lord Byron no era un «poeta bisexual». No hay nada en estas calificaciones que nos ayude a valorar y apreciar el valor estético de Whitman, Crane o Byron. No hay una «tradición homoerótica» de poesía auténtica, y es inútil suponer que deba haber una.

Whitman despierta a un significado imaginativo distinto de la muerte a causa de un encuentro homoerótico que tiene lugar en 1859-1860, mientras que John Keats despertó a una nueva idea de la muerte por culpa de su deseo no satisfecho por Fanny Brawne. Melville, a pesar de sus experiencias juveniles cuando era marinero en

los mares del Sur, soportó un torturante matrimonio al que no se adaptó de ninguna manera, pero lo mismo sufrió Thomas Hardy, cuyos deseos eran mucho menos equívocos. La frustración del deseo tiene mucha más importancia que el nombre y la naturaleza de este. Fue Yeats quien escribió: «El deseo satisfecho no es un gran deseo».

NOTAS PARA UNA FICCIÓN SUPREMA DEL YO ROMÁNTICO

Lo que la tradición occidental ha denominado «sujeto» o «yo» siempre ha sido una ficción, una mentira protectora para aliviar las angustias. Heidegger y sus discípulos francoamericanos me dejan totalmente indiferentes cuando deconstruyen el yo. A no ser que sea una figura poética que nos relata abiertamente una historia del yo, el escritor poderoso poco tiene que decirnos. Virginia Woolf, discípula de Walter Pater, siguió al gran esteta a la hora de elaborar ficciones conscientes del yo. Que dicha conciencia sea una ventaja estética es algo que me parece dudoso. El señor Pickwick me inspiró a amarle y disfrutar con él; la señora Dalloway me fascina, aunque con bastante frialdad. D. H. Lawrence diluye incluso el yo de Birkin; Michael Henchard parece ser una roca hasta que la tragedia lo destroza. *Mujeres enamoradas* es una novela permanente, pero *El alcalde de Casterbridge* posee momentos shakespearianos. Thomas Hardy era mejor cuando no dudaba de la estabilidad relativa del yo.

El contraste es aún más poderoso entre *Nostromo* de Joseph Conrad y *Las alas de la paloma* de Henry James. En el último James, el yo resulta manifiestamente problemático. Conrad sabe lo que hace James, pero decide trabajar con ideas anticuadas de defectos fatales, que ayudan a explicar su influencia sobre William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway. Sin el elemento destructivo, Conrad no habría escrito sus obras maestras: *Bajo la mirada de Occidente*, *El agente secreto*, *Victoria*, y la mejor de todas, *Nostromo*. A pesar de James y Joyce, Kafka y Proust, Conrad posee una eminencia única. Ahora ya no está de moda, y ha sido excluido de la universidad por sus pe-

cados «colonialistas». Volverá, como siempre ocurre con la literatura superior, y enterrará a sus enterradores académicos.

Hablar del yo, humano o literario, en cuanto que ficción, resulta siempre un tópico aburrido. En la medida en que es cierto, también resulta trivial. En la vida y en las cartas, se da una diferencia que tiene poca importancia o ninguna. Su época ha terminado. La subjetividad no requería defensa. Difícil de conseguir, una vez obtenida es un valor, aunque sea un tópico. Estos son comentarios de un estadounidense, que sin duda refleja la influencia de mi muy llorado amigo Richard Rorty. La «teoría», aunque perdure en el quinto infierno, fue y será ajena a la literatura americana y a sus críticos más útiles.

«Nombrar» (como en Theodor Adorno y Walter Benjamin) se parece más a los verdaderos intereses de la literatura. Aquí me conmueve mi espléndido apellido, «Bloom». Sobre todo ya que mi poema favorito de Whitman es «La última vez que florecieron las lilas en el huerto». Como también me encantan las derivaciones stevensianas («detenido / en la puerta del patio por su extensa floración» y «Nuestra flor ha desaparecido. A partir de ahora somos el fruto»*), me parece el nombre más literario, aunque hay que pagar un precio. Cada vez que explico en clase el *Ulises* de Joyce me refiero a su héroe como Poldy, pues mi nombre ha quedado confiscado... durante un tiempo. Nunca me parece que mi nombre proceda de fuera. En el frío abril en el que escribo, cualquier flor recién abierta me alegra. Tiene poca lógica poseer un nombre que te guste, pero ahogo un grito cuando me dicen que esto es una creación provocada por la catástrofe.

El nombre que falta en *El paraíso perdido* es el de Lucifer, la forma no caída de Satán. Shakespeare nos muestra a Macbeth, Otelo, Antonio, Lear y otros protagonistas trágicos antes y después de emprender la cuesta abajo, pero Milton no es Shakespeare. Apenas contemplamos a un Satán anterior a la caída, aunque ya es Satán. Como yo idolatro a Milton, no me gusta encontrarle defectos, pero sigo preguntándome por qué no nos enseña al sublime Lucifer. Nos presenta a Adán y Eva antes de su caída, y nos merecemos a Lucifer, el primero de los ángeles. Solo nos queda la conjetura, por lo que me permito sospechar una ansiedad miltoniana superada en relación a Shakespeare.

* Esta «flor» y esta «floración» en inglés son *bloom*, que es el apellido del autor de este libro. [N. del T.]

Milton sabía que «Satán», como nombre, significaba el que acusa del pecado, el fiscal de Dios. «Lucifer» es el portador de la luz, o Estrella de la Mañana, una gran denominación. ¿Acaso el miedo de Milton era demasiado espléndido para Satán? Un paso adelante y tenemos al angélico C. S. Lewis aconsejándonos que la manera idónea de leer *El paraíso perdido* es comenzar con un buen odio matinal hacia Satán. Milton, un gran poeta y miembro sin saberlo de su propio partido de un solo afiliado, desde luego no habría estado de acuerdo con sus dogmáticos exegetas. A él no le gusta Satán, pero desde luego moldea su enérgico héroe-villano en la tradición del teatro isabelino-jacobino. Se puede discutir si Hamlet, en alguno de sus múltiples aspectos, se puede calificar de héroe-villano, pero opino que Hamlet da forma a Satán en su declaración más desafiante:

¿Quién vio cuando se hizo la creación?
¿Recuerdas haber sido tú creado
y cuando el Creador te daba el ser?
No sabes del tiempo en que nosotros
no fuéramos como somos ahora,
a nadie conocemos anterior;
hemos sido engendrados y creados
por nuestra propia esencia y en virtud
de nuestro poder vivificador.

(V, 856-891)

Recuerdo haber leído estos versos por primera vez hace dos tercios del siglo, y haber meditado intensamente acerca de «nuestro poder vivificador». En Satán, que es un vitalismo antinatural, se da una defensa definitiva contra san Agustín. ¿Acaso John Milton, el más orgulloso y ambicioso de los poetas desde Dante, y que toda su vida eludió a Shakespeare, no iba a calificar a Satán de engendrado por su «propia esencia» *en cuanto que poeta*, aunque no necesariamente como persona? De manera más general, sigo tomando a Satán como origen de todos los poetas del Alto Romanticismo, desde William Blake hasta Hart Crane, que afirman su paradójica dependencia/independencia de sus precursores. Yeats, en muchos aspectos el apogeo del Alto Romanticismo, adoptó la máxima de Vico: «Solo sabemos lo que nosotros mismos hemos creado». Sin embargo, también dijo que acudimos a los poetas para crear nuestras almas.

Milton es sutil y se demora mucho a la hora de nombrar a Satan (una palabra que en hebreo antiguo significa «adversario»). Cuando terminan los veintiséis versos de la primera invocación, Milton se vuelve hacia su héroe-villano (versos 27-83), al que primeramente se denomina «la serpiente infernal», y no recibe el nombre de Satan hasta el verso 82. Después de todo, el poeta no teme ese nombre. Similar a esta demora de cincuenta y cinco versos a la hora de darle nombre es el rechazo de Milton a utilizar su nombre como no caído, «Lucifer», ni una sola vez en el poema. De nuevo, hasta el libro 5 no se observa la pérdida del nombre abolido:

Pero no está en vela así Satán,
llamado de este modo desde ahora,
porque su anterior nombre ya no se oye
nunca más en el cielo.

(V, 658-660)

La importancia del nombre censurado se ve realizada por el rechazo de Milton a permitir que forme parte de su poema. Podría verse como lo contrario al nombre de Jacob transformado en «Israel», o al de Enoch cuando pasa al cabalístico «Metatrón». ¿No será aquí una protección personal por parte de Milton, cuya ceguera podría retroceder ante la imagen del portador de luz o Estrella de la Mañana? Después de todo, Milton considera a casi todos sus compatriotas como más caídos que él mismo, puesto que han escogido «un capitán que los devuelva a Egipto», rechazando el recuerdo de Oliver Cromwell, el «líder de los hombres» del poeta.

Los nombres son mágicos para todos los grandes poetas, que buscan la inmortalidad para el suyo: Shakespeare, Milton, Wordsworth, Whitman. ¿Qué no hay en un nombre, cuando se trata de uno de estos? Pues son los poetas más poderosos de la lengua inglesa en los últimos cuatro siglos. *Poderoso*, tal como yo lo utilizo, es una traducción del alemán *streng*, y quizá debería ser más bien «estricto». El poder o estrictez es una paradoja, una fabulosa afirmación de la voluntad que acepta el peso de la tradición al tiempo que lucha contra ella leyéndola erróneamente, que rompe y reconstruye a la vez, del mismo modo que el Satán de Milton acepta demasiado de Dios para poder ser libre posteriormente.

Milton no le permite a Satán afirmar el yo relativamente autónomo de Lucifer. Debe resistir a Dios y a los ángeles no caídos en el yo

más débil del adversario, Satán. La *historia* de Satán, en *El paraíso perdido*, la escribe el auténtico dios del poema, el Espíritu Santo que inspira a Milton, más que el irascible maestro de armas llamado Dios. Ser engendrado por tu propia esencia en virtud de tu poder vivificador es naturalmente algo falso, ya sea dentro o fuera del poema. Pero ¿qué es cierto para Satán o para nosotros? La muerte... y la poesía existe para posponer la muerte, para mantenerla a raya. La ética de Freud es la prueba de realidad, pero aquí es precisamente donde Shakespeare y Milton, en gran medida sus poetas favoritos, le hacen caso omiso. El tiempo es la muerte, la historia de Dios. La poesía miente contra el tiempo. Nietzsche habla de la venganza de la voluntad contra el tiempo y el «fue» del tiempo.

Satán es heroico porque para él todo es agón. Irremediablemente débil en relación a la divinidad, lucha sin embargo como si lo único que importara fuera no ser derrotado. Él es —para mí— el paradigma inevitable del poeta poderoso que medita estrictamente sobre una musa desagradecida, que ha conocido a demasiados antes que a él.

Pero ¿cómo podemos distinguir entre el grandioso y el grande, ya que ambos nos cuentan mentiras acerca de sí mismos y del pasado? Abordo aquí las inconveniencias de lo canónico, donde uno apenas puede insinuar una profecía que tenga que ver con la supervivencia sin ofender a nadie. Aquí ningún crítico puede esperar más que un aprobado. Samuel Johnson, crítico de críticos, canonizó de manera brillante a Oliver Goldsmith, pero metió la pata en relación a la maravilla de Laurence Sterne. Pocos días pasan sin que yo diga que una u otra obra no es más que un texto con fecha de caducidad, pero eso fue lo que el gran chamán de la literatura quería decir al afirmar: «*Tristram Shandy* no perdurará».

La respuesta más estricta que un poeta magistral puede darle al «fue» del tiempo es proponer una ficción suprema del yo, donde la palabra crucial es *ficción*. En Estados Unidos eso significa hablar de Whitman y de su progenie: Wallace Stevens, William Carlos Williams, Marianne Moore, Ezra Pound, T. S. Eliot, Hart Crane y John Ashbery. Añadamos a Emerson como maestro de Whitman y la progenie incluye a Robert Frost. A partir de Emily Dickinson, emersoniata con matices, puedes llegar a Elizabeth Bishop, May Swenson, Amy Clampitt. De todos ellos (y puedes añadir a tu antojo) los que más abiertamente han reelaborado el yo como ficción suprema son

Emerson, Whitman y quien se apropió de las ficciones supremas americanas, Wallace Stevens.

Por el lado europeo, Goethe se creó a sí mismo, «genio de la felicidad y el asombro», como ficción suprema. A su descendiente más directo en Gran Bretaña, Thomas Carlyle, ahora se le rechaza, pero Goethe también influyó en Emerson, Byron y Shelley. Wordsworth habría negado vehementemente haber creado una ficción de sí mismo, pero ¿qué otra cosa importa en *El preludio* sino el poeta mismo como la más suprema de todas las ficciones? Emerson denomina a su mentira protectora contra el tiempo «el Hombre Central», mientras que Whitman se denomina el tosco Walt, el yo del «Canto de mí mismo». Wallace Stevens, con las ventajas y las contrariedades de saberse un epígono, escribe su romance del yo en *Notas para una ficción suprema* (1942). Uno de los muchos prólogos a su vivificante canto del yo es «Una vieja cristiana de buen tono» (1922):

La poesía es la ficción suprema, señora.
Coja la ley moral y haga una nave de iglesia,
y de la nave construya el cielo poblado de espíritus.

Por suprema que sea, una ficción sigue siendo una ficción. Las palabras «ficción suprema» proceden de Oscar Wilde, cuyo texto «De Profundis» nos lo muestra contemplando una ficción excesiva, en la que el ingenio encarcelado se convierte en Cristo. Eso también formó parte de la ficción de Whitman. Stevens, cuya sensibilidad no era religiosa, no tenía interés en esa identificación, pero sigue intentando definir «el héroe de ficción».

Los emblemas de la búsqueda emersoniana del Hombre Central se desperdigan a través del inseguro trascendentalismo de las *Notas*: «vívida transparencia», «hombre importante», «hombre-héroe». Al igual que Whitman, su maestro secreto, Stevens es esencialmente un poeta celebratorio, pero como poeta es aún más elusivo que el tosco pero delicado Walt. De Shakespeare, Stevens había aprendido una postura de indiferencia y desapego, por lo que las *Notas* a veces producen la impresión de matizar todas sus afirmaciones. Como recuerdo haber discutido una vez con la extraordinaria y admirable Helen Vendler, una afirmación matizada no es una matización afirmada. En las *Notas* adopta claramente el Modo Optativo de Emerson.

Los tres cantos y los treinta y un versículos en *terza* rima y verso blanco de las *Notas* exponen jubilosamente las tres necesidades de una ficción suprema: debe ser abstracta en el sentido de *abstractus* de Paul Valéry, apartarse de una rancia pseudorrealidad hacia una frescura siempre nueva. Debe cambiar, pues una ficción que no cambia deja de dar placer. Y desde luego debe dar placer, pues ¿por qué, si no, mentir contra el tiempo?

He publicado varios comentarios a las *Notas*, aunque hace más de treinta años, y quiero revisar ahora solo el vuelo visionario del poema a lo sublime, los versículos V-IX de «Debe dar placer». Estos son los pasajes del Canónigo Aspirina, en los que el amable personaje de Firbankian sueña con un ángel, se fusiona con él, y así inspira a Stevens dar un paso atrás y declararse libre de la ficción de su propia ficción, el ángel del Canónigo Aspirina. Existe una analogía entre la separación de Blake de su Tigre, y quizá un eco de esa Canción de la Experiencia: «¿Sobre qué alas osó alzarse?». El absurdo nombre del canónigo, «Aspirina», es una defensa de la jovial y parcial identificación de Stevens con esa figura. El poeta del Alto Romanticismo, el precursor compuesto de Stevens (Whitman, Wordsworth, Keats, Shelley) encuentra un retrato afectuoso aunque un tanto irónico en el Canónigo, que sueña haberse convertido en un ángel miltoniano: «Entonces con enorme patética fuerza / voló directamente a la corona extrema de la noche».

Cuando el Canónigo-Ángel desciende para imponer ilusorias ideas de orden, Stevens le insta a oír «la luminosa melodía del sonido justo»:

¿Qué he de creer? Si el ángel en su nube,
mirando serenamente al violento abismo,
pulsas sus cuerdas para pulsar su gloria abismal,

salta hacia abajo por las revelaciones de la tarde, y
sobre sus desplegadas alas, no precisa más que el hondo espacio,
olvida el centro de oro, el destino dorado,

va calentándose en el inmóvil movimiento de su vuelo,
¿estoy yo que imagino a este ángel menos satisfecho?
¿Son tuyas las alas, el aire asediado por lapides?

¿Es él o soy yo quien experimento esto?
Soy yo entonces quien sigo diciendo que hay una hora
llena de expresable dicha, en la que nada

me falta, soy feliz, olvido la falta de la dorada mano
estoy satisfecho sin la majestad que consuela,
y si hay una hora hay un día.

Al responder a su propio reto, Stevens alcanza su Sublime Americano, más allá de la ironía. Su ficción romántica había fracasado, pero un nuevo romántico reemplaza a uno anterior. Esta maravillosa declamación evoca y sobrepasa momentos cruciales de Wordsworth y Whitman. En el preludio, XIV, 91-120, Wordsworth nos ofrece su poético reconocimiento del yo:

Igual que los ángeles inmóviles sobre las alas por el sonido
de la armonía que llega de las más remotas esferas del Cielo.

En su poema «En la ribera del Ontario azul», sección 18, Whitman comprende su propio esplendor:

Yo haré frente a estos espectáculos del día y de la noche,
sabré si he de ser menos que ellos,
veré si no soy tan majestuoso como ellos,
veré si no soy tan sutil y real como ellos,
veré si he de ser menos generoso que ellos,
veré si carezco de significado, en tanto que las casas y navíos
tienen significado,
veré si los peces y aves han de bastarse a sí mismos, y si yo no he
de bastarme a mí mismo.

La pasión de Wordsworth y Whitman les permite olvidar momentáneamente que proponen ficciones del yo. Stevens sabe que su diferencia estriba en que se da cuenta de que el yo y la poesía *son* ficciones, una tristeza que ya no se podrá eludir nunca más. Por supremas que sean, son mentiras contra el tiempo y la naturaleza. Una falsedad vivificante y antinaturalista resulta más que valiosa cuando el tiempo y la naturaleza expresan la verdad de la muerte nuestra muerte.

ROZANDO LA ESENCIA

Lawrence y Whitman

El adversario más poderoso de la lectura profunda no es «la teoría y los estudios culturales», ni la predominancia de lo visual (televisión, cine, computadoras), sino la extraordinaria profusión y velocidad de la información. Existe un auténtico vínculo entre la gnosis americana, nuestra religión nacional casi universal (que hacemos pasar por cristianismo) y nuestro deseo de información, ya lo despierten el escándalo o el recuento de víctimas. D. H. Lawrence, ambivalentemente subyugado a Whitman, encontró en él el más grande y (para Lawrence) el más obscuro de los *conocientes* americanos. A Walt eso le habría divertido: uno de mis juegos literarios favoritos consiste en imaginar qué habría pensado el bardo americano de los *Estudios de literatura americana clásica*, donde los dos ensayos más importantes son sobre Melville y sobre Whitman, en el que este último recibe los elogios más exactos que se le han prodigado.

Hoy en día existen varios escritores importantes que nadie lee por diversas razones. Robert Browning se ha visto suplantado por su esposa, Elizabeth Barrett Browning, sin duda un estimable ser humano, y ahora sin embargo una heroína más de los críticos literarios feministas, pero exceptuando algunos fragmentos, no me parece nada del otro mundo. Lawrence, cuyas frases están siempre animadas de vigor, me ha hecho pensar y me ha asombrado desde que lo leí por primera vez hace ya sesenta años.

Resulta una curiosidad que el exuberante libro de Lawrence *Estudios de literatura americana clásica* (1923) dedique dos capítulos a Fenimore Cooper y ninguno a Emerson. En la versión definitiva de «Whitman», que concluye el libro, Emerson queda extrañamente

estigmatizado por haber mantenido que el alma era «superior» a la carne. Lawrence, un lector insaciable, no pudo asimilar a Emerson, por razones que solo puedo conjeturar. Desde las perspectivas de Lawrence (y nunca hay solo una), Emerson podría haber parecido un nihilista, como podría describirse con exactitud el autor de *Gun de la vida*. Sin embargo, aunque sus ideas acerca de Melville y Whitman siguen siendo frescas y útiles, consideraba a Emerson una especie de moralista ñoño. Quizá se necesitaba el homoerotismo visionario de Melville y Whitman para impulsar a Lawrence a un Estado de Fuego pateriano-yeatsiano.

Estudios de literatura americana clásica, a pesar de su ceguera hacia nuestro Hombre Central, sigue siendo la obra más vivificante sobre lo que compone la imaginación americana. Si Lawrence recuerda o no a Goethe y el énfasis de Nietzsche en *se escribe, no escribo yo*, se encuentra con que Estados Unidos es la única tierra donde se exalta ese SE impersonal, el «alma entera» en oposición a la voluntad: «La conciencia americana ha sido hasta ahora un falso amanecer. El ideal negativo de la democracia. Pero debajo, y contrariamente a ese manifiesto ideal, encontramos los primeros indicios y revelaciones del SE. El SE, el alma entera americana». Uno de los aspectos que recalca Lawrence resulta inquietante: las ideas políticas autoritarias de novelas posteriores como *La vara de Aarón*, *Canguro* y *La serpiente emplumada* parecen prefigurarse en su rechazo de la democracia americana. Sin embargo, no resulta útil calificar a Lawrence de fascista, un término perfectamente aplicable a Pound, Eliot y a algunos violentos estados de ánimo del envejecido Yeats. Al igual que este, Lawrence era un esotérico, aunque no seguía el ocultismo sistemático del Archipoeta irlandés. Al apartarse de la ideología americana de la democracia, Lawrence se enfrentó a una crisis en su extraordinaria pasión por Whitman, al que le debía su propio renacimiento como poeta.

La relación de Lawrence con Whitman rivaliza en ambivalencia con la actitud de Hart Crane hacia T. S. Eliot, o la problemática filiación de Whitman con Emerson. Lawrence, un escritor explosivo, fue elaborando borradores del ensayo sobre Whitman en sus *Estudios de literatura americana clásica*, un enigmático puente aéreo. Mejor comenzar antes, de todos modos, con «La poesía del presente», la introducción de Lawrence a la edición americana de sus *Nuevos poemas* (1918). A los lectores generalmente les parece extraño que

Lawrence divide su obra en «Poemas rimados» (influidos por Thomas Hardy) y «Poemas no rimados» (Whitman). Los tres grandes volúmenes —*¡Mira! ¡Lo hemos conseguido!* (1917), *Pájaros, bestias y flores* (1923), *Últimos poemas* (1932)— son todos marcadamente whitmanianos.

«La poesía del presente» contrasta a Shelley y Keats, supuestamente poetas del pasado, con Whitman, el bardo de «el momento actual»: «Porque Whitman introdujo esto en su poesía, le tememos y le respetamos tan profundamente». Para Lawrence la grandeza reside en que «le tememos». El desvío de Whitman en *¡Mira! ¡Lo hemos conseguido!* consiste en que el Walt que no se podía casar es evocado de manera implícita en una serie de poemas de riña y reconciliación marital, el amor siempre excesivamente intenso de Frieda y Lawrence. La soberbia «Canción de un hombre que lo ha conseguido» fusiona la «Oda al viento del oeste» de Shelley con la exaltación whitmaniana: «La roca se dividirá, quedaremos asombrados, encontraremos las Hespérides».

Lawrence alcanzó su dicha, que él convierte en gratificación estética, presumiblemente al superar una sobreexcitación sexual anterior mediante una relación anal. Vale la pena observar y a continuación maravillarse ante el arte celebratorio de Lawrence, claramente basado en el de Whitman:

¡Yo no, yo no, sino el viento que sopla a través de mí!
Un viento exquisito sopla en la nueva dirección del Tiempo.
¡Solo con que me deje llevar, transportarme, solo con que me transporte!
¡Solo con que sea un regalo sensible, sutil, oh, delicado y con alas!
Solo con que, lo más delicioso de todo, me entregue y sea arrastrado
por el viento exquisito, exquisito, que sigue su curso a través del caos del mundo.
Como un cincel exquisito, sutil, una cuña inserta:
solo con que sea afilado y duro como la punta de una cuña impulsada por golpes invisibles,
la roca se partirá, nos quedaremos asombrados,
encontraremos las Hespérides.

La cuádruple repetición de «solo con que» se hace eco de la oración de Shelley al Viento del oeste: «Si yo fuera» y «Si incluso / fuera». Ambos poetas dan la bienvenida al viento, pero Shelley lo ve como un elemento creador y destructor. Lawrence, más allá de la ambivalencia, saluda al viento con exuberancia whitmaniana, hasta que interviene un extraordinario golpe:

¿Qué es ese golpe?
¿Qué es ese golpe en la puerta por la noche?
Es alguien que quiere hacernos daño.

No, no, son los tres ángeles desconocidos.
Que entren, que entren.

Lawrence no es Abraham en Mamré recibiendo a Yahvé en forma de ángel acompañado por los Ángeles de la Muerte y la Destrucción, sino más bien Lot en Sodoma salvando a los tres ángeles desconocidos de que los violen los curiosos sodomitas. ¿Por qué aparecen los ángeles en el poema de Lawrence? La familia de Lawrence pertenecía a una secta que negaba la disciplina y la práctica de la Iglesia de Inglaterra, los Inconformistas, y se apartó para crear su propia religión vitalista, ganándose la burla del coadjutor T. S. Eliot en *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934). Eliot condenó a Thomas Hardy y a Lawrence como herejes de la Luz Interior, que es algo bastante exacto y más reconfortante que las actuales modas condenatorias, en las que Hardy y Lawrence son rechazados como supuestos misóginos.

¿Qué explica la intrusión de la saga de Lot en la celebración de Lawrence? Proust invoca las Ciudades de las Llanuras para crear el hermoso mito de los descendientes de Sodoma y Gomorra sufriendo sus placeres y pesares en el cosmos de *En busca del tiempo perdido*. Lawrence, al reprimir su homoerotismo, asocia el hallazgo de las Hespérides o paraíso perdido con la sodomía heterosexual (por llamarla así) y parece ensombrecido por la parábola bíblica de la destrucción de Sodoma y Gomorra. Ansioso por liberarse de esa sombra, sorprendentemente concluye el «Canto de un hombre que lo ha conseguido» incorporando los Ángeles de la Muerte y la Destrucción a su poema.

Lawrence escribía sin parar, y como revisaba continuamente solía escribir versiones completamente nuevas de sus poemas y prosas. En concreto, no dejó de escribir borradores de su ensayo sobre Whitman

entre 1917 y 1923. Nadie más antes ni después ha escrito sobre Whitman con la perspicacia, la elocuencia, el amor y la exasperación de Lawrence. En algunos momentos, Walt lleva a Lawrence a una especie de locura. A veces hilarantes y a veces luminosas, las observaciones de Lawrence revelan necesariamente más acerca del escritor inglés que del bardo americano, pero el drama de la influencia y sus descontentos pocas veces es tan rico y valioso como en el agón de Lawrence con su original americano.

Hay veces en que Lawrence se lanza a su propia fantasmagoría, como en su brillante y demencial rapsodia esquimal:

En cuanto Walt *sabía* una cosa, asumía Una Identidad con ella. Si sabía que un esquimal estaba sentado en un kayak, inmediatamente ahí estaba Walt pequeñito, amarillo y grasiento, sentado en un kayak.

Y ahora, ¿puedes decirme qué es exactamente un kayak?

¿Quién exige esa insignificante definición? Dejad que él me contemple *sentado en un kayak*.

Yo no lo veo. Contemplo a un viejo bastante gordo lleno de una sensualidad bastante senil y cohibida.

DEMOCRACIA. EN MASA. UNA IDENTIDAD.

El universo, en resumen, se reduce a UNO.

UNO.

I.

Que es Walt.

Sus poemas, *Democracia*, *En masa*, *Una Identidad*, son largas sumas y multiplicaciones, de las que la respuesta es invariablemente YO MISMO.

Él alcanza el estado de TOTALIDAD.

Y entonces ¿qué? Es todo vacío. Solo una Totalidad vacía. Un huevo podrido.

Walt no era ningún esquimal. Ningún esquimal pequeño, amarillo, ladino, astuto, grasiento. Y cuando Walt asume desahridamente la Totalidad, incluyendo la esquimalidad, en sí mismo, simplemente está sorbiendo el viento de una cáscara de huevo vacía, nada más. Los esquimales no son Walts pequeñitos y de poca monta. Son algo que yo no soy, lo sé. Fuera del huevo de mi Totalidad el pequeño y grasiento esquimal suelta una risita. También fuera del huevo de la Totalidad de Whitman.

En *Hojas de hierba* no aparece ningún esquimal ni ningún kayak. Lawrence se muestra quizá lunático como Carlyle en su escandaloso panfleto *La cuestión de los negros*, donde contempla a unos antillanos imaginarios zampándose unas calabazas maduras con los dientes relucientes. Carlyle lo compensa un poco en *Sartor Resartus* (si lo recuerdo bien) cuando sugiere que el Parlamento británico mejoraría si en todas las sesiones los parlamentarios y lores se presentaran totalmente desnudos. ¡Cuántas veces he fantaseado con una ordenanza que exigiera que nuestros senadores y representantes se reunieran y deliberaran en la realidad del cuerpo y su decadencia!

Lawrence podía cantar a cuantos kayaks inexistentes se le antojara gracias a cómo pasa a celebrar a Whitman como «el primer aborígen blanco»:

Whitman, el gran poeta, ha significado mucho para mí. Whitman, el hombre que abrió camino. Whitman, el pionero. Y solo Whitman. Ni pioneros ingleses ni franceses. Ni pioneros-poetas europeos. En Europa los aspirantes a pioneros son simples innovadores. Lo mismo en Estados Unidos. Por delante de Whitman, nada. Por delante de todos los poetas, explorando la jungla de la vida sin desbrozar, Whitman. Más allá de él, nadie. Su amplio y extraño campamento al final de la gran carretera. Y muchos nuevos poetillas acampan ahora en el terreno de acampada de Whitman. Pero nadie va realmente más allá. Porque el campamento de Whitman se halla al final del camino, y al borde de un gran precipicio. Sobre el precipicio, extensiones azules, y el vacío azul del futuro. Pero no hay manera de bajar. Es un callejón sin salida.

Pisgá. Vistas del Pisgá. Y Muerte. Whitman como un extraño y moderno Moisés americano. Terriblemente equivocado. Y sin embargo el gran líder.

La función esencial del arte es moral. Ni estética, ni decorativa, ni un pasatiempo ni un recreo. Sino moral. La función esencial del arte es moral.

Pero una moralidad apasionada e implícita, no didáctica. Una moralidad que cambia la sangre más que la mente. Primero cambia la sangre. La mente viene después, a su estela.

Pero Whitman era un gran moralista. Era un gran líder. Era un gran transformador de la sangre que corre por las venas de los hombres.

Anonadado, me inclino delante de Lawrence por sus palabras, y solo disiento en que una triunfal creación estética da validez a la promesa que nos hizo Whitman:

Apenas comprenderás quién soy o qué quiero decir,
pero he de darte buena salud, y a tu sangre, fuerza y pureza.

Si no me encuentras al principio no te descorazonas,
si no estoy en un lugar me hallarás en otro,
en alguna parte te espero.

(«Canto de mí mismo», sección 52)

Lawrence estaba obsesionado con el liderazgo, hasta el punto de que sus últimas novelas, *La vara de Aarón*, *Canguro* y *La serpiente emplumada* bordean la histeria y el fascismo. La idea del liderazgo de Whitman procedía de Abraham Lincoln. Políticamente, Lawrence y Whitman eran irreconciliables, pero como poeta Lawrence se volvió casi completamente whitmaniano, aunque no deja clara su actitud hacia el homoerotismo de su precursor. Lo que heredó primordialmente fue la mitología de la muerte moderna de Whitman.

Escribo estas páginas en 2009, cuando a Lawrence no se le lee mucho. Y sin embargo solo W. B. Yeats y James Joyce entre sus contemporáneos en inglés me parecen sus iguales artísticos, lo que equivale a valorar a Lawrence incluso por encima de Hardy, Conrad, Woolf o T. S. Eliot. En el continente podemos añadir a Proust, Kafka, Mann, Beckett (puesto que escribe en francés y en inglés). Entre sus iguales americanos encontramos a Stevens, Crane y Faulkner. Mi impresión de cómo reciben los alumnos actuales a Lawrence es que él de nuevo apela a una élite, después de una extraña época en la que quedó oscurecido por la sociopolítica de los académicos y periodistas feministas.

El esplendor de Lawrence reside en parte en su versátil dominio de casi todos los géneros literarios: poemas, relatos cortos y más largos, novelas, ensayos, tratados, obras de teatro, cartas, pro-

fecías, crítica literaria, historia y literatura de viajes. Su originalidad y persistencia canónica se basan principalmente en una nueva visión de cómo representar la conciencia humana que va más allá de la de Henry James y la de Conrad, y que colisiona con la de Joyce, aunque solo sea porque el genio de Lawrence carece de un auténtico componente cómico. Tanto Lawrence como Joyce heredaron la exaltación de la voluntad propia del Alto Romanticismo de Blake, Wordsworth y Shelley. Blake y Joyce compartían cierta afinidad con Rabelais, pero Wordsworth, Shelley y Lawrence decididamente no.

Wordsworth y Joyce fueron capaces de persistir en un naturalismo irónico, pero Lawrence se unió a una tradición apocalíptica que en su fase más moderna va de Gioacchino da Fiore hasta Yeats pasando por Blake y Shelley, y no hemos de olvidar que Yeats admiraba a Lawrence. El juicio más entusiasta de Walt Whitman nos lo ofrece Wallace Stevens, que le hace cantar: «Nada es definitivo», «Ningún hombre verá el final». Lawrence intentó convertir a Whitman en el Melville gnóstico, pero esa poderosa lectura errónea no funciona. Whitman rara vez escribe con amargura: «¡Responded!», «Un espejo de mano», y pocos poemas más. Pero después de *El arcoíris* (1915), incluso *Mujeres enamoradas* cae en ella, para mi desdicha estética. En sus obras más poderosas, Lawrence, al igual que Whitman, era demasiado grandioso para la amargura, estaba demasiado empapado de compasión por el sufrimiento humano.

Después de demasiados años, acabo de releer las dos principales novelas de Lawrence. *El arcoíris* me deja sobrecogido y asombrado. Habría escandalizado a Tolstoi, pero este habría encontrado en ella parte de sus sobrenaturales poderes de representación. Whitman también la habría admirado. *El arcoíris* podría compararse con algunas de las mejores novelas de Hardy tomadas en conjunto. Pienso en *Los montaraces*, *El retorno de la nativa*, *El alcalde de Casterbridge*. *Mujeres enamoradas* es inolvidable y tiene defectos, pero incluso sus defectos poseen grandeza, al igual que las tremendamente imperfectas novelas de Hardy *Tess*, *la de los D'Urbeville* y *Jude el Oscuro*. Schopenhauer era demasiado cercano a Hardy; con Nietzsche ronda las intermediaciones de Lawrence, pero finalmente es eludido.

A Gershom Scholem le gustaba hablar conmigo de Whitman, al que leía con aprobación y entusiasmo, observando que el poeta del «Canto de mí mismo» era un cabalista original que no le debía nada

a la tradición esotérica judía. Las analogías de Lawrence con la Cábala las rastrea Charles Burack en *D. H. Lawrence's Language of Sacred Experience* (2005). Burack defiende al Lawrence que conoció el Zohar a través de fuentes tan dudosas como madame Blavatski; yo mismo tiendo a considerar el efecto de Whitman sobre Lawrence. Según los patrones de Schopenhauer, parece posible que Lawrence, al igual que Whitman, fuera una especie de cabalista natural. La idea que Whitman tiene de sí mismo como un «Adán a primera hora de la mañana» le coloca como el Hombre-Dios primigenio, andrógino y no caído. La primera generación de los Brangwen en *El arcoíris* parece aproximarse a ese estado exaltado del ser, el que Lawrence se esfuerza por recuperar en los poemas de *¡Mira! ¡Lo hemos conseguido!*

Una de las joyas de ese volumen es «Nuevo cielo y tierra», en algunos aspectos el poema más profundamente whitmaniano no escrito por Walt, a pesar de los afortunados esfuerzos de Lawrence por distanciarse de su titánico predecesor. La variedad de posturas de Lawrence hacia Whitman me recuerda las similares estrategias seguidas por Baudelaire en relación a esa fuerza de la naturaleza, Victor Hugo. Alcanzar un nuevo mundo poético se convierte en algo precario cuando unos gigantes se han apropiado para sí de todo el espacio disponible:

Y así paso a otro mundo
tímidamente y en homenaje espero una invitación
de este desconocido al que invado.

Estoy muy contento, totalmente solo en el mundo,
totalmente solo, y muy contento, en un mundo nuevo
en el que por fin he desembarcado.

Podría gritar de dicha, porque estoy en el nuevo mundo,
acabo de llegar.

Podría gritar de dicha, y con toda libertad, no hay nadie que
lo sepa.

Lawrence podría haber insistido en que estaba totalmente solo en el nuevo mundo porque la entrada dependía de una armonía sexual conseguida con una mujer, apenas una aspiración whitma-

niana. La insistencia, aunque dignificada, sería irrelevante, pues Whitman celebra tanto la heterosexualidad como «el amor de los camaradas». Sin embargo encontramos un elemento conmovedor en los poemas de *Cálamo* totalmente distinto al de los poemas reunidos como *Hijos de Adán*. La renuencia de Lawrence a la hora de reconocer la auténtica orientación sexual de Whitman podría reflejar la fuerza represiva de su propio homoerotismo, tan poderosamente ejemplificada por la relación Birkin-Gerald, de la que se hacen eco de manera lastimera los momentos finales de *Mujeres enamoradas*.

Encontramos un intento de apartarse de Whitman en las secciones II-III de «Nuevo cielo y tierra», pero es demasiado palpable para que funcione. «Todo está manchado de mí», se lamenta Lawrence, pero su estilo es Whitman en sus momentos más poderosos, el poeta que era capaz de escribir: «Soy el hombre. Sufrí. Estuve allí» y «los sufrimientos son uno de mis cambios de atavío». En su retroceso, la sección IV invoca de manera impresionante el horror de las batallas de la Primera Guerra Mundial, sin embargo el tono de nuevo pertenece a Whitman, el vidente de *Redobles de tambor*. Incluso la muerte y la resurrección lawrencianas, una sección después, repiten la pauta de Whitman, y la sección de transición VI nos lleva, de manera probablemente inconsciente, a la escena de la playa de «Con el reflujó del océano de la vida»:

¡Lo desconocido, lo desconocido!
Me han arrojado a la orilla.
Me cubro de arena.
Me lleno la boca de tierra.
Me adentro en el suelo con mi cuerpo.
¡Lo desconocido, lo desconocido!

La sección VII por fin se libera de Whitman, puesto que canta de manera hermosa la reanudación de las relaciones de Lawrence con Frieda. Y sin embargo, ¿de quién es el acento que abre la sección final del poema?

Las corrientes verdes que fluyen del continente más recóndito
del nuevo mundo,
¿qué son?

Verdes e iluminadas viajan eternamente
fundidas con el misterio del corazón más recóndito del
continente
un misterio más allá del saber o la entereza, tan suntuoso
que brota de los manantiales del nuevo mundo.

De nuevo este es el mejor Whitman que Walt escribió nunca. Es difícil arrebatárle un canto majestuoso al nuevo mundo al inventor poético de la novedad. El dilema de Lawrence explica la ambivalencia de sus visiones y revisiones de Whitman en sus *Estudios de literatura americana clásica*. «Manifiesto», otra secuencia de gran exuberancia, intenta liberarse tanto de Shelley como de Whitman:

No miraremos el antes ni después.
Seremos, ahora.
Lo sabremos todo.
Nosotros, el místico AHORA.

Esto es demasiado robusto, y no está a la altura de los dos maestros poéticos de Lawrence. El poema final de *¡Mira! ¡Lo hemos conseguido!* es «Ansia de la primavera», y parece responder a la pregunta que cierra la «Oda al viento del oeste» de Shelley. Lawrence aplica un ardor shelleyano a la tarja o imagen de la voz whitmaniana:

Oh, si es cierto, y la viva oscuridad de la sangre del hombre
purpurea con las violetas,
si las violetas brotan de debajo del camino de los hombres,
podridos por el invierno y caídos,
tendremos primavera.
Por favor no mueran en este Pisgá florecido de violetas.
Por favor vivan.

Creo que aquí Lawrence desvela en sí mismo una fuerza poética superior que dará lugar a los grandes poemas poswhitmanianos de *Pájaros, bestias y flores*, entre ellos «Nísperos y serbal», «Serpiente», y la serie «Tortuga». *Últimos poemas*, publicado póstumamente en 1932, añade sus composiciones sobre la muerte: «Gencianas bávaras», «El barco de la muerte», el soberbio «Sombras», y el que más me gusta, el asombrosamente original «¡Ballenas no lloren!», que Whitman le

habría envidiado a Lawrence. De todos modos, quiero cerrar esta yuxtaposición de Whitman y Lawrence con los dos últimos fragmentos de *Ortigas* (1930). «Hojas de hierba, flores de hierba» pone en entredicho la metáfora central de Whitman:

Hojas de hierba, ¿qué pasa con las hojas de hierba?
Flores de hierba, la hierba tiene flores, flores de hierba,
polen polvoriento de hierba, alta hierba en su virilidad
veraniega,
tamo y diminutos granos de hierba, gramíneas
no lejos de las azucenas, las no desdeñables azucenas.

Oblicuamente, Lawrence contrasta sus flores de hierba con las *Hojas de hierba* de Whitman, pero su «alta hierba en su virilidad veraniega» es puro Whitman. La intención de Lawrence, que es rechazar la democracia whitmaniana, se clarifica con su sátira en forma de coda: «Magnífica democracia»:

¡Oh, cuando la hierba florece, la hierba
qué aristocrática es!
La cabezuela, el bromo, la festuca, el cedacillo
mira cómo se ondulan, mira cómo se ondulan, plumas
más orgullosas que el Príncipe Negro,
flores de hierba, hombres exquisitos.

Oh, soy un demócrata
de la hierba en flor,
un aristócrata que florece por todas partes.

Existen pocos poetas auténticos y poderosos que difieran tanto en temperamento como Whitman y Lawrence; Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges están mucho más cerca de Whitman en cuanto a personalidad. Lawrence fue *encontrado* por Whitman debido a la búsqueda ineludible que compartían, y quien mejor la expresa es el propio Lawrence en «La poesía del presente»:

Esta es la inquieta e inasible poesía del presente, una poesía cuya mismísima permanencia reside en que transita como el viento. Whitman es el mejor poeta en este estilo. Sin principio

y sin final, sin ninguna base ni frontón, no cesa de discurrir, como un viento que sopla eternamente, imposible de encadenar. Whitman realmente miró antes y después. Pero no suspiró por lo que no había. La clave de toda su expresión reside en la absoluta apreciación del momento presente, la vida que brota para expresarse en su mismísimo manantial. La eternidad no es más que una abstracción del presente que vivimos. El infinito es solo una gran reserva de recuerdos, o una reserva de aspiraciones: hecho por el hombre. La veloz y temblorosa hora del presente, esa es la esencia del Tiempo. Esta es la inmanencia. La esencia del universo es el *yo carnal y vibrante*, misterioso y palpable. Así es siempre.

Debido a que Whitman lo expresó en su poesía, le tememos y le respetamos tan profundamente. No le deberíamos si solo hubiera cantado a las «cosas viejas lejanas y desechadas» o a las «alas de la mañana». Es porque su corazón late con el Ahora imperioso e insurgente, que es el mismo sobre todos nosotros, que le tememos. Roza tanto la esencia.

Roza tanto la esencia. Lawrence lo dice sinceramente de Whitman, y en sus mejores momentos también lo podemos decir de él. ¿De quién más? Desde luego de Shakespeare, cuyo Hamlet se apropia de la esencia como nadie más lo ha conseguido. Muchos grandes poetas —Milton, Wordsworth, Shelley, Yeats, Crane— poseen muchas otras cualidades, pero no la novedad, el Ahora que se afirma a sí mismo. La crítica formalista siempre fracasa con Lawrence: observemos la debacle de R. P. Blackmur, que rechazó los poemas de Lawrence como «una obra escrita fruto de una sensibilidad protestante torturada y sobre los cimientos de una mente incompleta y descontrolada». El dogma también falla con Lawrence: T. S. Eliot acaba histérico con la religión que crea Lawrence. Es posible que este, a pesar de lo poco que se le lee la actualidad, resulte ser el mejor apóstol de Walt Whitman.

LA MANO DE FUEGO

La magnificencia de Hart Crane

Han pasado setenta años desde que, a principios del verano de 1940, me enamoré por primera vez de la poesía de Hart Crane, a punto de cumplir diez años. Ayer estuve explicando el poema *El puente* a un receptivo grupo de discusión de estudiantes de Yale y volví a casa agotado, pues Crane siempre me engulle emocional y cognitivamente. Crane es un poeta difícil que exige una lectura extraordinariamente atenta: palabra por palabra, frase por frase, verso por verso. Añadamos a eso la naturaleza raramente reconocida de su obra: es un poeta religioso sin ni siquiera una fe sin fe. Admirador del libro de Wallace Stevens *Armonio*, no vivió para leer *Notas para una ficción suprema*, escrito una década después de que muriera ahogado. La fe última de Stevens es la ficción, además del agradable conocimiento de saber que aquello en lo que crees no es cierto. Eso deja intocada la verdad de lo que *sabes*.

El puente (1930) es la Palabra de Crane, una Mano de Fuego blakiana. La antigua Nueva Crítica (Allen Tate, Yvor Winters, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks), y sus más o menos seguidores actuales dentro y fuera de la academia, le hicieron una débil lectura errónea, y lo consideraron «un espléndido fracaso». En mi experiencia, eso supera a rivales como *Paterson*, los *Cantos* y *La tierra baldía*, que suelen cosechar más elogios. El neocristianismo, una enfermedad literaria de la que Thomas Stearns Eliot es el Vicario de las Academias, fue una especie de fe académica durante las décadas de 1950 y 1960, pero que apenas existe en el alba de la segunda década del siglo XXI. Tuvo uno de sus primeros portavoces en Tate, un discípulo de Eliot, cuando este escribió el prefacio a la obra de su amigo Crane, *Edificios*

blancos (1926), que rivaliza con el *Armonio* de Stevens como el primer volumen preeminente de cualquier poeta americano desde *Hojas de hierba* (1855):

Corre la opinión de que la poesía de Crane es, en un sentido inconcreto, «nueva». Es probable que se la acabe apropiando alguno de los diversos cultos esotéricos del alma americana. Tiende a la formación de un estado de ánimo, el equivalente crítico de lo que sería de hecho el desenmascaramiento de la confusión e irrelevancia del actual periodismo de la poesía, y de cómo tras el impulso creativo la crítica inteligente, en el momento actual, se queda rezagada. Es de esperar, por tanto, que este estado de ánimo, allí donde pueda ser observado, no sea, desde buen principio, relegado al falso contexto de los oscuros valores religiosos, que no se erija una barrera entre él y el orden racional de la crítica.

El «orden racional» significa *El bosque sagrado* de Eliot (1920), el manual del modernismo neoclásico. Crane es tan Alto como podría ser el Alto Romanticismo: sus iguales son Shelley, Blake, Lawrence y Yeats, todos ellos en busca de extraños dioses, que es también la búsqueda de *El puente*, publicado en 1930, el año en que murió Lawrence apenas con cuarenta y cuatro años. En la obra de Crane se abren paso huellas de *El arcoíris* y *La serpiente emplumada*, aunque es difícil conjeturar qué habría pensado Lawrence de Crane, un compañero whitmaniano que sin embargo no escribía como Lawrence, en cadencias whitmanianas, sino en cuartetos y octavas isabelino-eliotianos. Recuerdo haber comentado las afinidades entre Crane y Lawrence con Tennessee Williams, que veneraba a ambos precursores y solía componer líricas cranianas y relatos lawrencianos antes de liberarse en sus obras teatrales, aunque estas también sean deudas de esos dos predecesores.

No quiero repetir aquí mi explicación de la Religión Americana, pero a cualquier lector interesado le remito a mi libro con ese título (1992, 2006) y a mi introducción a los *Poemas de la religión americana* de la Library of America. El aspecto literario de la Religión Americana comienza con la doctrina de Emerson de la Seguridad en Uno Mismo, formulada por el sabio de Concord en respuesta al pánico bancario de 1837. Sin embargo la fe popular precedió a Emerson en

una generación y comenzó con el gran revivalismo de Cane Ridge, Kentucky, un impresionante brote anticalvinista de entusiasmo religioso (y sexual) que tuvo lugar durante la segunda semana de agosto de 1801, en el que veinticinco mil renegados presbiterianos se fundieron con baptistas, metodistas y otras sectas en un éxtasis de unidad con el Jesús americano, una figura que nada tiene que ver con el Cristo ideológico europeo.

La madre de Hart Crane, Grace Hart Crane, pertenecía a la Ciencia Cristiana, una fe excéntrica que nunca aceptó al joven poeta, al que no le interesaban los credos ni tampoco la política. Quien mejor ha definido su espiritualidad fue la admirable poeta inglesa Elizabeth Jennings en *Changing Shape* (1961): «Crane utilizaba muchas palabras, signos y símbolos cristianos. Pero, al igual que Rilke, arrancó todas estas cosas del ámbito de la estricta ortodoxia y les otorgó una vida libre y propia. Su imaginación les sacudió el yugo del cautiverio del dogma».

La versión de Crane de la Religión Americana surge de una fusión de William Blake con la tradición nativa de Emerson, Whitman, Melville y Dickinson. Leyó el libro todavía útil de S. Foster Damon *William Blake: His Philosophy and Symbols* (1924) y elaboró una visión espiritual de la literatura americana clásica. La lectura de *El hombre que murió* de Lawrence (1931-1932) tuvo un efecto complejo sobre el último poema importante de Crane, «La torre rota», aportando una imagen de resurrección sobre el cambio radical que supuso su primera (y final) relación heterosexual, parecida a la del Jesús de Lawrence en esa novela corta, que resucita como un ser sexual en el espíritu de la visión de Blake.

El vitalismo apocalíptico de Lawrence poseía orígenes esotéricos, entre ellos el turbio P. D. Ouspensky, al que Crane había leído o intentado leer. Sin embargo ni Lawrence ni Crane se convirtieron a la teosofía, como hizo Yeats, que es al mismo tiempo el poeta supremo del siglo xx y el más crédulo. Lawrence era un tanto susceptible a las supercherías cosmológicas, sobre todo en *La serpiente emplumada*, que interesó a Crane. No obstante, el escéptico intelecto de este finalmente se resistió al ocultismo sagrado, del mismo modo que rechazó todos los dogmas en política y religión. Con quien Crane tendría una afinidad más profunda sería quizá con Emily Dickinson: la Palabra de él, al igual que la de ella, es una «Filología Amada», y no el Logos del Evangelio de Juan.

El amor secreto de Dickinson, que quizá se convirtió en su primer marido, el juez Otis Philips Lord, murió en 1884. En una carta a Lord, Dickinson declaró su postura ambigua: «Los dos creemos y descreemos cien veces por Hora, cosa que mantiene ágil el Creer». Su no creer era aún más ágil, pero su Dios ficticio siguió siendo personal. El dios desconocido de Crane no es personal ni impersonal. Al igual que Blake, Crane era un hombre sin máscara, y sus confrontaciones trascendentes pretenden convencer solo en el nombre de su poesía. ¿Son diferentes Dickinson o el muy tardío Stevens?

Califiquemos como califiquemos la obra de Crane, desde luego no es poesía devota, no es el «Canto de mí mismo» ni la obra de Frost, Stevens, William Carlos Williams o Marianne Moore. Eliot, Tate, Auden y el primer Robert Lowell intentaron la devoción en algunas celebradas líricas y meditaciones, que soy incapaz de leer sin recordar otra vez más un comentario de Samuel Johnson: el bien y el mal de la eternidad son demasiado pesados para las alas del ingenio. La mente se hunde bajo su peso, y se contenta con la serena fe y la humilde relación.

Eso puede producir conmovedoras oraciones, pero solo una poesía débil.

Crane, un celebrador pindárico del Eros, no separaba la carne del espíritu. Su primer poema religioso notable es el difícil «Lachrymae Christi», que nunca me ha dicho nada a pesar de sus intrincadas multitudes asesinadas. Las lágrimas de Cristo evocan el dulce vino tinto de Nápoles, así llamado por ellas, e introducen en el poema a Dionisos, el dios del vino. Nietzsche también es invocado en todo el texto, y se convierte en una tríada implícita con Jesús y Dionisos.

En un espléndido pasaje del ensueño pateriano de Yeats *Per amica silentia lunae*, que Crane nunca menciona pero que está presente en los trabajos y los días del americano, el vidente irlandés expresa su credo: «Descubriré cómo lo oscuro se vuelve luminoso, y el vacío fructífero, cuando comprenda que no tengo nada, que los campesinos de la torre han designado un toque fúnebre para el himen del alma». Es un estilo nietzscheano, pero no dionisiaco, pues las sonrisas del dios extasiado crean las divinidades olímpicas y sus lágrimas forman a los humanos. Dionisos está absorto en su propio éxtasis, pero no tiene nada ni a nadie, y su destino, al igual que el de Nietzsche y Crane, es el toque fúnebre de aquellos que nunca se casarán.

La crisis de «Lachrymae Christi», la más densa de todas las líricas de Crane, llega en un feroz paréntesis:

(Que las esfinges que surgen de la borraja
madura de la muerte aclaren mi lengua
una y otra vez; las alimañas y la vara
ya no van unidas. Una nube sensible
de lágrimas cruza el barro con tendones:
piedras traicionadas hablan lentamente.)

La borraja es un medicamento purgativo y un vino que se bebe como cordial. Aquí pertenece a la muerte y a la resurrección. En una tosca paráfrasis, este párrafo entre paréntesis afirma que se deje a las (ocultas) esfinges (según la idea tan cabalística o hermética de los acertijos que el Adán Kadmon, u Hombre Divino, resolverá) liberar repetidamente la voz poética de Crane del cautiverio y el castigo (las alimañas y la vara). La naturaleza se alza para derramar lágrimas humanas, y las piedras blakianas alcanzan lentamente el don de la palabra.

¿Por qué Crane insiste tan denodadamente en que veamos lo que hay en su interior? La doctrina aquí es tan nietzscheana como esotérica; ¿cómo la hará suya al tiempo que nuestra? Su agón no es solo con sus heroicos precursores —Whitman, Nietzsche, Yeats—, sino con su predecesor estilístico, Eliot, y también con William Carlos Williams, que tenía dieciséis años más que él y era un rival a la hora de reclamar el legado poético americano frente a Pound y Eliot. Crane encontraba a Williams útil como rival, mientras que este siguió la carrera de Crane con considerable ansiedad. No conozco ningún lector que considere que *Paterson* y *El puente* están a la misma altura, porque las dos épicas son antitéticas. La frase de Williams «No hay ideas sino en las cosas» fue respondida por la de Stevens: «La primera idea es algo imaginado». El visionario Crane responde con más detalle.

En sus cartas, Crane desprecia lo «casual» en Williams, aunque con gran respeto. Después de que Crane acabara con su vida, Williams mostró más ansiedad agonista que simpatía. El apasionado apóstol de un Nuevo Mundo Desnudo no iba a proclamar visionario a un epígono del Alto Romanticismo:

No puedo ponerme rapsódico con él [...] evangelista de la posguerra, el que replica al apóstol romántico de *La tierra baldía*.

El reconocimiento de que tanto Crane como Eliot eran románticos resulta astuto, y sin embargo el resentimiento con Crane fue siempre defensivo. Detestaba «Atlántida», que fue la culminación de la vena invocadora de Shelley, mientras que Williams toda la vida fue un enamorado de Keats.

Ahora quiero comentar *El puente*, pues los viajes de Crane ya han sido anteriormente mi tema en este laberinto. Me limitaré al «Proemio: Al puente de Brooklyn» y a «Atlántida», con algún vistazo de refilón al resto del poema. Esta discusión me guía a finalizar con una lectura atenta del poema sobre la muerte de Crane, «La torre rota».

El extraño juicio de que Crane fue un «fracaso» —aunque a veces «espléndido»—, que prevalecía cuando comencé a enseñar sus poemas en Yale en 1955, se basaba en los ensayos de Tate, Blackmur y Winters, que aborrecían a Emerson y a Whitman. Cincuenta y cinco años después, la autoridad de estos estudiosos bastante limitados ha menguado, y contamos con distinguidos estudios de Crane escritos por John Irwin, Sherman Paul y Lee Edelman, entre otros. El dogma crítico, a menudo disfrazado de mero cristianismo (eliotiano) o moralidad social (homofobia), cegaba a Tate y Blackmur. Winters, un moralizador permanente, era, al igual que Blackmur, un poeta menor. Tate, un poeta de más altura, no pudo superar la influencia conjunta de Eliot y Crane.

No hay duda de que *El puente* resulta irregular, pero contiene cantos enteros que son perfectos, y en todo él el lenguaje de Crane vive, conmueve y respira. Casi ochenta años después de su publicación, es posible leer el poema con exactitud, aun cuando te gusten mucho más Eliot, Pound o Williams, que no es mi caso. Después de haber leído a Crane a lo largo de setenta años, me siento inicialmente incapaz de ver cómo tanta gente sigue encontrándolo difícil. Su mayor fuerza, su originalidad retórica, desconcierta porque, a la hora de valorarlo, sus únicos precursores son Marlowe y Shakespeare, que consumó la relación entre la retórica clásica y la memoria ampliando la idea de Ovidio de las metamorfosis incesantes. (El brillante estudio retórico de Edelman de 1987, *Transmemberment of*

Song, resulta una inmensa ayuda a la hora de estudiar la relación de Crane con Marlowe, Shakespeare, Shelley, Whitman y Eliot). Los troncos se entrecruzan incesantemente en Marlowe y Shakespeare amplía enormemente el cambio. Ambos poetas, grandes celebradores del deseo, disuelven los elementos sincrónicos y estáticos de la retórica en un flujo a través del tiempo. «Hero y Leandro», de Marlowe (que Crane leyó y apreció), y «Venus y Adonis», de Shakespeare, actúan tropológicamente para convertirse en algo nuevo y precursor, y convierten en epígono a su antecesor Ovidio, como si fuera él quien les imitara.

La conciencia de la palabra es una embriaguez deliberada en la obra de Marlowe, algo que Shakespeare domeña para una multiplicidad de propósitos. Al contrario que Marlowe, a Shakespeare le encantaba crear nuevas palabras: unas mil ochocientas, de las cuales dos tercios todavía se utilizan. Crane también inventó palabras, al menos dos que ahora se encuentran en otros poetas y críticos: «*transmembramiento* de canción» en «Viajes» y *curvamiento* (*curveship*) en «Proemio: Al puente de Brooklyn». Una transmutación que desmembra es el destino órfico de Crane, mientras que prestarle un mito a Dios es algo propio «del curvamiento»: el salto o bóveda del puente de Brooklyn.

Shakespeare es el precursor de todo el mundo, pero sus obras favoritas difieren de un escritor a otro. Eliot elegía extrañamente *Coriolano*, mientras que Stevens quizá le debía más a *El sueño de una noche de verano*. Crane respondía con más fervor a *La tempestad*, donde las canciones de Ariel le afectaron igual que habían afectado a Shelley. Su soneto «A Shakespeare» contrasta la serenidad del Próspero y el canto de Ariel con la compleja dialéctica de lágrimas y risas de Hamlet, y en los «Viajes» se alude a la canción «Cinco brazas de profundidad» de Ariel, rivalizando con la cita de *La tierra baldía*. El transmembramiento órfico de Crane es el «cambio radical» (*sea-change*) de Shakespeare.

El puente contiene tanta vida local que su diseño puede quedar oscurecido si nos demoramos con demasiada alegría en elocuencias que probablemente irrumpen en cualquier parte. Como todos los lectores de Crane, se me hace difícil intentar explicar el tema de su épica. La respuesta más sencilla y mejor es el propio puente de Brooklyn, pero eso abre más perspectivas de las que se pueden estudiar. Crane, un gran poeta romántico, se enfrenta constante-

mente al tema central de esa tradición: el poder de la mente del poeta sobre un universo de muerte. El puente de Brooklyn manifiesta el poder de la visión de su arquitecto ingeniero John Roebling sobre las limitaciones naturales, incluida su propia condición de tullido.

Crane constantemente repensó *El puente*: eso le da dinamismo, pero en algunos momentos amenaza su coherencia. Para él fue un «Puente de Fuego», siempre en peligro de estrecharse en una «Mano de Fuego». Como corresponde a un nietzscheano, Crane parece seguir una poética del dolor memorable, afín a Yeats y Stevens. No busca solaz, no hasta la paz momentánea que cierra su poema sobre la muerte, «La torre rota». En *El puente* elige el éxtasis sobre la sabiduría. Una de las características de la Religión Americana es la identificación entre libertad y soledad, una ecuación dolorosamente torturada en «Viajes» que se pone de nuevo de relieve en la resolución de «La torre rota», una resolución que resultó efímera, tal como demostró el suicidio de Crane.

Una manera de captar el esplendor de *El puente* es concentrarse en su tropo central, la «bóveda» o «salto» fusionadas en el puente por John y Washington Roebling, padre e hijo. El ascenso longiniano a las alturas de lo sublime, a un placer tan difícil que hace que nos irriten los placeres más sencillos, crea una experiencia umbral. Angus Fletcher, el exegeta órfico de los umbrales poéticos, los localiza entre el laberinto y el templo. Como demuestra la sección titulada «El túnel», Crane es una autoridad en laberintos. Saluda al puente de Brooklyn como un templo fusionado con un umbral, pero el apóstrofe es brillantemente precario. Quizá la vista más auténtica quede comprendida en las cuatro estrofas finales del «Proemio»:

*Oh arpa y altar, de la furia fusionados,
(¡Cómo podría el mero esfuerzo alinear el coro de tus cuerdas!)
Terrorífico umbral de la promesa del profeta,
oración del paria, y grito del amante—*

*De nuevo los semáforos que rozan tu veloz
lenguaje sin fragmentar, inmaculado suspiro de estrellas,
salpicando tu camino —eternidad condensada:
y hemos visto la noche levantada en tus brazos.*

*Bajo tu sombra junto a los muelles esperé;
solo en la oscuridad es tu sombra clara.
Las parcelas encendidas de la ciudad están en ruinas,
ya la nieve sumerge un año de hierro...*

*Oh insomne mientras el río debajo de ti,
sorteando el mar, la tierra soñadora de las praderas,
hacia nosotros los más bajos se abalanza a veces, desciende
y su curvamiento le presta un mito a Dios.*

En la poesía americana hay muy pocos momentos de belleza semejante: epifanías en Whitman, Dickinson, Stevens y por todas partes en Crane. Aquí la sobrecogedora Pietà — «y hemos visto la noche levantada en tus brazos»— redime las sombras aunque no «un año de hierro». La Jerusalén de Crane, su puente a la Atlántida, es más su Nínive, la ciudad a la que fue enviado Jonás en el breve libro profético que se lee en voz alta en los templos judíos la tarde del Día de la Expiación.

El «Proemio» recapitula una tradición americana que va de William Cullen Bryant a William Carlos Williams pasando por Whitman, y también recoge perspectivas visuales derivadas del Greco y William Blake. Eliot está forzosamente ausente; incluso sus «Preludios», que obsesionaron a Crane, son dejados de lado en la invocación al puente de Brooklyn, aunque *La tierra baldía* regresará en «El túnel».

Tan perfecto es el apóstrofe inicial «Al puente de Brooklyn» — rivaliza con «Viajes II» y «La torre rota» quizá como el mejor poema de Crane— que uno es propenso a infravalorar «Ave María», un sonoro y conmovedor soliloquio de Colón a bordo de la nave que le lleva al Nuevo Mundo. Bajo la superficie del soliloquio encontramos un diálogo entre Hart y Walt basado en el «Viaje a la India» y «Una oración para Colón» de Whitman. Edelman señala astutamente la audacia de Crane, en el canto «Cabo Hatteras» de *El puente*, al atribuir al precursor el emblema fundamental de la vida y la obra del poeta posterior: «¡Nuestro Meistersinger, infundiste aliento al acero, / y fuiste tú quien sobre el más osado talón / te erguiste y arrojaste la extensión sobre las alas niveladas / de este gran Puente, nuestro Mito, al que canto!».

Este no es precisamente Crane en las alturas, cargado con una ansiedad implícita, pero el discípulo necesita tomar al Gran Origi-

nal Americano como su palabra divina. En *El puente*, la obra maestra de Roebing, Dios y Whitman son tres en uno. Ser el hijo de Whitman es de hecho ser el Hijo de Dios, pero este Dios es un laberinto vivo, tal como Crane sabía que él era. Toda la poesía de Crane, al igual que la de Whitman, es un único poema laberíntico, hojas de hierba transmembradas en un canto, un puente de fuego.

El fuego no es uno de los elementos primordiales de Whitman, en contraste con la tierra, el aire y el agua: uno piensa en el «Canto de mí mismo» como un poema prometeico, contrariamente a *El puente*, o a gran parte de Blake, Shelley, Yeats... incluso Stevens y, de manera bastante curiosa, Eliot. Milton evita mencionar a Prometeo en *El paraíso perdido*, mientras que Shakespeare reduce «el justo fuego prometeico» a lo que el brillante narcisista Berowne de *Trabajos de amor perdidos* nos dice que buscan los hombres en los ojos de las mujeres. Para Stevens, «el fuego es el símbolo: la posibilidad celestial».

El elemento de Crane fue la muerte por agua, no la llama como una dura gema de Walter Pater ni el pateriano Estado de Fuego de Yeats. La vez que conocí a Stevens, me citó la estrofa de «La bruja de Atlas» de Shelley que comienza: «Los hombres apenas saben lo hermoso que es el fuego». Shelley y Stevens, ambos proféticos de Hart Crane, se deshicieron de las luces, las definiciones, y dijeron de lo que veían en la oscuridad que era esto o lo otro, pero se negaron a utilizar nombres podridos. Los emersonianos lo rebautizan todo primero eliminando el nombre —Whitman y Dickinson—, y Crane culminó su tradición insistiendo en que la verdad no tiene nombre. Al afrontar las auroras de otoño, Stevens intentó la heroica destrucción de ofrecer lo nombrado sin nombre, pero abrió la puerta de la casa de su espíritu «en llamas». De toda la poesía americana compuesta después de él, me habría gustado que Crane hubiera sobrevivido para leer *Las auroras de otoño*. En «La torre rota» se le ve influido por el poema «Mañana de domingo» perteneciente a *Armonio*; de haber seguido viviendo, su talismán podría haber sido la comprensión por parte de Stevens de que las auroras no son un signo o un símbolo de malicia, sino más bien una inocencia de la tierra, una visión que evoca a Whitman y Keats.

El pensamiento poético es siempre un modo de memoria. Primordialmente es la memoria de poemas anteriores. Las teorías sociales y la historia de las artes por igual se fundan en la roca de memoria, puesto que un gran poema, para llevarse a cabo, debe

comenzar recordando otro poema. Si un contexto social o un suceso histórico perturban a un hombre o una mujer y lo llevan a la poesía, suele ser tratado como si ya fuera un poema. Estas verdades evidentes —que yo contribuí a exponer hace medio siglo— han quedado oscurecidas por cuarenta años de contracultura y sus descontentos. Sí, *La tempestad* es un hecho social y un suceso histórico, pero *importa* porque es un poema dramático y un drama escénico que no pasará de moda. Ni tampoco *El puente*.

¿Quién posee la autoridad para proclamar qué es o no un poema permanente? Desde Arthur Rimbaud a John Ashbery, los grandes poetas suelen despreciar a los críticos, pero sin autoridad crítica (nunca centrada en una sola conciencia) nos ahogamos en maremotos de versos malos y sinceros. El economista inglés Thomas Malthus, más que Darwin, Marx o Freud, es la figura que realmente aterrera al mundo literario. La superpoblación intimida la imaginación. ¿Qué queda por decir? ¿A cuántos puede oír cualquiera de nosotros?

Solo los talentos prodigiosos pueden reinventar la poesía. Desde Shakespeare, imperan los epígonos; nadie más va a reinventarnos. Después de Hart Crane, Gerard Manley Hopkins y Dylan Thomas, la condensada densidad de la retórica, la intensidad afectiva y métrica no podrán incrementarse sin sacrificar la coherencia. Keats y Shelley, que surgen de Shakespeare y Marlowe, fueron los antepasados directos de Hopkins y Crane. Una retórica que rompe las vasijas —un tropo gnóstico y cabalístico— es necesariamente una especie de creación mediante la catástrofe. La ruptura de las vasijas de Crane alcanza su máxima intensidad en el canto «Atlántida», que ahora concluye *El puente*, pero que de hecho fue la primera parte de la épica que compuso.

Al igual que Shelley, Crane mantenía una compleja relación con Platón que no es fácil de comprender. Para ambos, que pertenecen al Alto Romanticismo, Platón es el creador de mitos ancestral, del que Shelley se apropió directamente (pues su griego antiguo era tan soberbio como el de Swinburne), y al que Crane accedió por mediación de Emerson y Pater. Lo que el *Banquete* fue para Shelley, lo fueron el *Critias* y el *Timeo* para Crane, el primero por la leyenda de la Atlántida, el segundo por el mito de la creación demiúrgica.

Emerson, al escribir sobre Platón, le dio a Crane lo que pudo ser un punto de arranque: «Tiene razón, como tiene toda la clase filóso-

fica y poética: pero también tiene algo que ellos no tienen, esta idea de reconciliar su poesía con la aparición del mundo y construir un puente que va desde las calles de las ciudades hasta la Atlántida». Poseidón, el dios del mar, creó el reino de la Atlántida en el océano que todavía llamamos Atlántico. Atlas, el hijo de Poseidón, funda la capital de la Atlántida. Su proyecto inicial es construir un puente:

Sobre los brazos circulares del mar que rodeaban la antigua ciudad materna construyeron al comienzo puentes y abrieron así un camino hacia el exterior y hacia la morada real. Este palacio de los reyes lo habían levantado desde el comienzo en la misma morada del dios y sus antepasados. Cada soberano recibía el palacio de su antecesor y embellecía a su vez lo que este había embellecido. Procuraba siempre sobrepasarlo en la medida en que podía, hasta el punto de que quien veía el palacio quedaba sobrecogido de sorpresa ante la grandeza y belleza de la obra.

(Platón, *Critias*)

La «Atlántida» de Crane evolucionó desde febrero de 1923 hasta finales de 1926, cuando lo que se había denominado «Puente: Final» recibió por fin su platónico título. Como ocurre a menudo con Crane, que continuamente revisaba su obra, el primer fragmento del poema desaparece por completo:

Ya mitad de camino de esa estructura yo permanecería
un momento, no para zambullirme, sino con los brazos
que se abren para proyectar la elasticidad de un disco
que hace girar el sol y los planetas en su cara.

El agua no surgiría de ese disco, ni el peso
que frena su velocidad para ventaja de todas las cosas
que empañan, reptan, o menguan; y en parecida carcajada,
móvil, aunque colocado aún más allá del momento
en que las pirámides se tambaleen, se derrumben en
la arena,—

y tersa y feroz por encima de una exigencia de alas,
y figurada en ese campo radiante que circunda
el Universo: —yo haría que mantuviéramos una consonancia
cinética con esa danza suspendida e inmortal.

Y al final de algunas de las 1926 hojas de borrador, el verdadero comienzo del poema se manifiesta:

Oh Puente, sinóptica cúpula foliada:
siempre a través de cables cegadores para nuestra dicha
—de tu liberación, el éxtasis primordial y exacto.
A través de los cables entretejidos, hacia arriba
virando con la luz, el vuelo de las cuerdas,
coro cinético de alas blancas... asciende.

Esa «sinóptica cúpula foliada» recuerda a Shelley en *Adonais*, el paradigma de la «Atlántida» del mismo modo que *Alastor* marca la pauta de «Viajes». Shelley, más incluso que Whitman y Eliot, podría parecer con el tiempo el predecesor más auténtico de Crane. Ambos poetas recorren Platón al igual que hicieron Montaigne y Emerson para alcanzar una postura metafísica lucreciana, que también predomina en Whitman, Melville y Stevens. Tanto en Shelley como en Crane se da un conflicto permanente entre tal como son las cosas y el poder vanaglorioso de la visión poética: las cosas como podrían ser. Difícil de describir, la tensión entre la realidad y la elevada aspiración de invocar la trascendencia hace que sea especialmente valioso el estilo de apóstrofe en ambos poetas. *Adonais* es supuestamente una elegía pastoril, mientras que «Atlántida» concluye una breve épica americana, aunque el género desaparece cuando juntamos los dos poemas. El «puente» de Whitman y la «estrella» de Keats llevan a cabo una labor común para Crane y Shelley. Quizá podríamos considerar *El puente* una elegía extensa (en parte pastoral) para Walt Whitman, aunque a Crane no le habría agradado esta idea. Las cincuenta y cinco estrofas spenserianas de *Adonais* consiguen dejarse leer como otra variante de la novela de aventuras shelleyana fundada sobre su *Alastor*.

Shelley y Crane tienen tendencia a transfigurar todos los géneros y convertirlos en lírica. De «Atlántida» Crane observó que, en ella, el puente se convierte en un barco, un mundo, una mujer, pero sobre todo una tremenda arpa eólica. Se trata de un tropo shelleyano que aparece en *Defensa de la poesía*, en el que todos nosotros, pero los poetas en particular, forman

un instrumento que recibe
una serie de impresiones externas e internas,

como las alternancias
de un viento siempre cambiante sobre una lira eólica.

En *Adonais* ese viento, identificado con el feroz espíritu invocado en la «Oda al viento del oeste», desciende sobre el poeta en una conclusión triunfalmente suicida. «Atlántida», a pesar de su negatividad dialéctica, exalta la esperanza incluso cuando el puente-arpa queda daimonizado en un dios desconocido, lo que resulta coherente con la desesperada elocuencia del «Proemio: Al puente de Brooklyn», donde se invita al «curvamiento» a que «le preste un mito a Dios». Sherman Paul comentó en una ocasión que para Hart Crane *bride* («novia») y *bridge* («puente») son cognados. Recuerdo que Kenneth Burke me decía de manera medio maliciosa, mientras nos llevaban por el puente desde Brooklyn Heights hasta Manhattan, que el ferry de Brooklyn para Whitman y el puente de Brooklyn para Crane eran como santiguarse o como una bendición, tropos para restituir su incapacidad de amar a las mujeres.

«La canción del universo» de Whitman es citada por Paul como presencia en «Atlántida». Compuesta en 1874, en ese prolongado declive poético que fue desde 1866 hasta la muerte del poeta en 1892, posee sin embargo un considerable patetismo, pues Whitman se esfuerza por recobrar el daimón que le ha abandonado. No es esta la carga de «Atlántida», cuya fuerza daimónica parece no tener límites, aun cuando su verso final comience con un «Susurros» whitmaniano. En Whitman se trata de «susurros de muerte celestial», que recuerdan «De la cuna que se mece eternamente», donde el mar susurra y cecea «la queda y deliciosa palabra muerte». Crane decide finalizar su obra maestra con «Susurros antifonales en un balanceo de azul», sabiendo que el lector informado recordará «El mar me susurró» de Whitman. Si Whitman y Crane juntos constituyen «¡Un canto, un Puente de Fuego!», entonces los susurros antifonales de Crane también nos cecean la palabra muerte. Creo que Crane habría puesto una objeción: el Puente de Fuego es una visión del ocaso, pero también un encendimiento del amanecer.

«Atlántida» no es desde luego el mejor poema de Crane, y sin embargo es el más representativo, en visión y en impacto. Yo fui uno de los muchos lectores jóvenes que se vieron arrastrados por él en mi primera lectura, cuando tenía diez años. Ya empapado de Blake y Shelley, Whitman y Shakespeare, estaba preparado para su éxtasis,

aunque no acabé de comprender del todo cómo actuaba sobre mí su intrincada música cognitiva. Recuerdo vagamente que lo primero que percibí fue que estaba impregnado de *Moby Dick* y *La tempestad*, dos obras de las que ya me había empapado. Crane hizo que algunos chicos y chicas de entre mis amigos se hicieran poetas, pero tras asimilarle comencé tímidamente a convertirme en un exegeta, empresa que me había provocado por primera vez Blake. Con Blake, y hasta cierto punto con Whitman, asimilé comprender la poesía a mi formación en el comentario bíblico, pero Crane, al igual que Shakespeare, Shelley y Melville, me encaminó hacia la apreciación de Pater de «el aspecto más sutil de las palabras».

«Atlántida» parece ebria de palabras, aunque eso también es ilusorio; Crane revisaba con meticulosa precisión. Los borradores muestran su arte de manera maravillosa, pasando con agilidad de un fragmento inicial que concluye: «Yo haría que mantuviéramos una consonancia / cinética con esa danza suspendida e inmortal». Al mismo tiempo cúpula y danza, el puente de Brooklyn inflama a su vidente hasta una ruptura visionaria en unos versos enviados al fotógrafo Alfred Stieglitz el Día de la Independencia de 1923:

Estar, Gran Puente, envuelto en tu visión,
tan ampliamente recto y curvo, envuelto en cintas,
multicoloreado, albergado por el río y sustentado
a través del luminoso empapamiento y tejido de nuestras
venas,—
con blancas escarpaduras que se balancean a la luz,
nutridas con lágrimas, las ciudades quedan bien provistas
y justificadas, claman al unísono con los campos
que giran a través de sus cosechas en la dulce tormenta.

En sus momentos de más éxtasis, «Atlántida» es siempre un poema maravillosamente contenido. Siempre se guarda una reserva retórica, incluso cuando Crane lleva su retórica a sus límites aparentes. Whitman es a la vez el gran recurso y el problema permanente de *El puente*, extrañamente más invasivo en «Atlántida» que en «Cabo Hatteras», donde el bardo americano es el tema manifiesto. Nada es más coherente en la poesía americana postwhitmaniana que el propio Whitman. Solo un puñado de nuestros poetas centrales —Dickinson, Frost, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, James Merrill—

están libres de *Hojas de hierba*. Walt surge donde no se le quiere —en «La roca» de Stevens, *Burnt Norton* de Eliot, *Los cantos pisanos* de Pound— y asoma como el retorno de lo reprimido. En *El puente es deseado*, invocado, bienvenido, sin embargo no siempre aparece dónde y cuándo se reclama.

Whitman es y será siempre no solo el más americano de los poetas, sino la poesía americana por antonomasia, nuestro defensor apotropaico contra la cultura europea. Él advirtió que no se le podía domar ni contener, y rechazarle es rechazar toda esperanza para una cultura americana que ha aportado al mundo valores nuevos y auténticos. Pues ¿qué le hemos dado al mundo que posea una novedad y un esplendor estético supremos? Yo diría que Whitman y el jazz, y *Hojas de hierba* va más allá incluso que la alegría y la sabiduría de Louis Armstrong. Crane, que está tan en sintonía con el jazz como con Whitman, ha resultado hasta ahora demasiado difícil para unirse a esa panoplia, pero después de Dickinson y Whitman es nuestro mayor poeta. A los treinta y dos renunció a la vida desesperado, y nos privó de una cosecha final de su talento para la visión y la retórica, que sobrepasó a todos sus precursores americanos y los que han venido después en la Era de Ashbery.

«Atlántida» es un experimento retórico de un modo muy parecido a como las *Hojas de hierba* de 1855 fueron lo que Whitman denominó un experimento en el lenguaje. La retórica es el arte de la persuasión, de la defensa, del descubrimiento, pero por encima de todo de la apropiación. La retórica americana, desde su fundador, Emerson, se apropia a fin de *conocer* la Seguridad en Uno Mismo, la Religión Americana. Se trata de un conocimiento en el que el que conoce también es conocido por el dios interior. Los dos poemas centrales de esa gnosis son ahora el «Canto de mí mismo» y *El puente*, y ninguno de ellos ha sido igualado por maravillas como *Notas para una ficción suprema*, *Paterson* y más recientemente *Esfera* de Ammons, *Diagrama de flujo* de Ashbery y el «El libro de Efraín» de Merrill.

La mítica Atlántida de Platón se fusiona con «los espejos del / fuego para el que toda sed» en el Canto de Catay de Crane. El Platón de Crane fue extraído de *Platón y el platonismo* (1893), donde se pone énfasis en la armonía y el sistema de Eros:

Justo ahí, pues, reside el secreto de la íntima preocupación de Platón y su poder sobre el mundo sensible, las aprehensiones

de la facultad sensual: él es un amante, un gran amante, un poco a la manera de Dante. Para él, igual que para Dante, en el resplandor apasionado de sus ideas lo material y lo espiritual se mezclan y se fusionan. Así, en ese fuego y en ese calor, lo que es espiritual alcanza la definitiva visibilidad del cristal, y lo que es material, por otro lado, perderá su condición terrena e impura. Por tanto, es el temperamento amoroso lo que hay que considerar cuando pienses acerca de la juventud de Platón —precisamente esto, entre toda la fuerza del genio del que es un elemento tan importante—, dando rienda suelta, desarrollando, refinando las facultades sensuales, el poder de la vista y el oído, también de la fantasía capaz de reelaborar, del discurso que mejor puede responder y reproducir, sus presentimientos más vivos. Por eso, cuando Platón habla de las cosas visibles, es como si las viera.

Como virtual elegía para Whitman, «Atlántida» es un himno al amor socrático, al igual que es totalmente apropiada para el comienzo y el final de *El puente*. Recuerdo que Allen Ginsberg me comentó que a pesar de nuestros desacuerdos estéticos, coincidíamos en nuestro amor por la poesía de Hart Crane, al que Ginsberg siempre se refería como nuestro «distinguido platónico».

La composición de «Atlántida» fue una labor incesante para Crane, que se extendió desde febrero de 1923 a diciembre de 1929. Sus doce octavas fueron bruñidas por el poeta hasta alcanzar su logro retórico más formidable, atestado de alusiones y que de manera deliberada rescata y rehabilita los tropos de *Edificios blancos*. Los espíritus de Marlowe, Shelley y Melville se unen a Whitman y *La tempestad* en estos noventa y seis versos, que agresivamente abarcan un ámbito que podríamos esperar en un poema diez veces más largo. «Atlántida» es el poema más ambicioso de Crane, y también una sinécdoque de *El puente*, del mismo modo que *Adonais* participa de toda la poesía anterior de Shelley. Por desgracia, *Adonais* también profetiza el inacabado poema de Shelley dedicado a la muerte, *El triunfo de la vida*, del mismo modo que «Atlántida» prefigura «La torre rota».

Unas voces sibilinas parpadean en la octava inicial, anunciando el puente como el arpa eólica que engendra un dios desconocido, posiblemente el mito prestado a Dios por el «Proemio». Como lectores sabemos dónde se encuentra Crane, ni observando el puente

de Brooklyn ni cruzándolo, sino que forma parte de su estructura, está en su salto, en su canción de la bóveda a medianoche, iluminado y «virando con la luz, el vuelo de las cuerdas». Al igual que «En el ferry a Brooklyn» de Whitman, nos hemos fusionado con el poeta y su poema.

En la segunda octava la fusión se vuelve «sinóptica»: todas las mareas, todos los barcos del mar, todos los océanos responden a la llamada platónica: «Que tu amor sea cierto —entrelaza a aquellos cuya canción entonamos!». Y de repente— puente, poema, poeta, lector— : estamos todos juntos dentro del sueño:

Y hacia adelante, subiendo oblicuamente barras que
sustentan
nuevas octavas enlazan los monolitos gemelos
más allá de los cabos congelados que la luna lega
a los dos mundos del sueño (¡Oh las hebras enarcadas
del canto!)—
Hacia delante y subiendo la nave inundada de cristal
las redes de la tempestad blanca desfilan hacia arriba, hacia
arriba
resuenan con terrazas plateadas los mástiles que canturrean,
el desván de la visión, timón paladín de las estrellas.

El propio Shakespeare habría admirado «las redes de la tempestad blanca» como perífrasis de «velas». Crane explícitamente describe su poema —«nuevas octavas»— como parte de la estructura del puente, «arpa y altar de la furia fusionados». Al igual que «el desván de la visión, timón paladín de las estrellas», el puente, estructura y poema, ocupa el dominio de los poetas heroicos de la Antigüedad y de aquellos a quienes celebraron. Lo que clarifica esta tercera octava es cómo se extiende hacia arriba la visión imaginativa de Crane, matizada por la paradoja de toda su poesía, la perpetua mirada hacia abajo de sus ojos reales. Es como si la intensidad marlowiana de su deseo quedara temperada por su sensación de estar perdido en un mundo mundano que apenas soporta ver. La dicotomía del deseo y la vista no socava la validez de su visión, sino que refuerza el reconocimiento característico de Crane de los límites de la figuración. Tal como Stevens lo formularía una década después de la muerte de Crane, la creencia definitiva consiste en creer en una

ficción al tiempo que sabes que lo que crees no es cierto. La América de Whitman y el puente de Crane son ficciones conscientes, imágenes gigantescas del deseo no satisfecho.

Este es el preludeo a la cuarta octava, que se abre con una soberbia repetición del «Proemio»:

Puramente los ojos, como gaviotas salpicadas de escarcha—
hendidias e impulsadas por relucientes aletas de luz—

Lee Edelman señala acertadamente la negatividad poética de Crane en estos versos. En cuanto que romántico tardío, el vidente de *El puente* confiesa que simultáneamente se mueve por la vida como si fuera un sueño o una pesadilla, aunque también es capaz de leer la «escritura cifrada del tiempo», algo de lo que nosotros somos incapaces. Al descifrarla, el poeta shelleyano-craniano convierte «Los mañanas en antaño», la inversión metaléptica de lo primero y lo tardío que hace de Crane un predecesor de Shelley y Whitman, Eliot y Stevens, y no su epígono. La negatividad gobierna la admisión de ambivalencia hacia los antepasados, que deben quedar consumidos en «piras humeantes de amor y muerte».

La Palabra de Crane, su Logos poético, es algo que recoge de sus antecesores, pero al elevado costo de su propia fragmentación órfica. En las dos octavas siguientes —«Como saludos, adioses» y «De golfos que se extienden»— oigo el impulso intensificador de las últimas diecisiete estrofas del *Adonais* de Shelley, que está presente en toda la «Atlántida». Crane había leído a Shelley a los dieciséis años, y a lo largo de los veinte regresó repetidamente al lírico del Alto Romanticismo. En retrospectiva, es difícil no asociar la precoz muerte de Shelley a los veintinueve años con la de Crane a los treinta y dos. Shelley se ahogó no sabemos si de manera accidental o voluntaria. ¿Resulta totalmente descabellado encontrar en la relación entre *Alastor* y «Viajes», o *Adonais* y «Atlántida», un pacto implícito de muerte por agua?

Hay una encrucijada a la mitad de «Atlántida», desde «¡Oh amor, tu blanco y dominante Paradigma...!» hasta «Hemos dejado el cielo colgando en la noche». Después de seis octavas que saltan implacables hacia arriba aparece un movimiento lateral hacia el oeste, cruzando el Pacífico, para llegar a Catay cuatro versos antes del final del poema. «¡Salmo de Catay!», canta en tono exultante el viajero de

Crane justo antes de la invocación del blanco y dominante paradigma del Amor, el Puente de Brooklyn, como el conocimiento del Eros platónico en armonía y sistema. Con el segundo movimiento de «Atlántida» dirigiéndose hacia Occidente, Crane se dirige al puente como el que conoce y es conocido:

Oh tú, conocimiento acerado cuyo salto consigna
los ágiles límites del regreso de la alondra;
dentro de cuyo movimiento de lazo ceñida canta
en solitarias crisálidas las muchas parejas,—
de las estrellas Tú eres la puntada y el semental que brilla
y como un órgano, Tú, con el sonido de la condena—
vista, sonido y carne Tú conduces desde la esfera del tiempo
mientras el amor despeja la dirección para el timón.

Desde niño esta estrofa ha sido para mí una piedra de toque poética, y podría considerarse una de las cimas del arte de Crane. «Consigna» relaciona o ubica una promesa igual que los saltos, la bóveda construida en el puente gracias al arte de John Roebling. Shelley, en la estrofa más famosa de *Adonais*, había contrastado la Unidad Platónica con la multitud mudable que nos incluye a todos nosotros:

La Unidad permanece; lo vario cambia y pasa;
la luz del Cielo brilla eternamente;
las sombras de la tierra se evaporan;
la vida como cúpula de cristal policromo
mancha la esplendorosa blancura de lo Eterno
hasta el oscuro instante en que la muerte
la despedaza. ¡Muere, si quieres confundirte
con aquello que buscas!
¡Prosigue hasta el lugar en que todo ha huido!
El azul cielo de Roma, las flores, las estatuas,
las palabras, la música, son débiles
para decir exactamente la gloria que transmiten.

«Mancha» recoge el duelo de significados de «corrompe» y «colores» en esta espléndidamente equívoca muestra de la ambivalencia de Shelley hacia la supervivencia personal. Crane se hace eco de ello

en su verso «en solitarias crisálidas las muchas parejas». «Ceñido» significa necesariamente «con un cinturón» o «rodeado», pero Crane enriquece la palabra contraponiéndola a «los ágiles límites» que a la vez rodean y recortan en partes. La hipérbole marlowiana de «de las estrellas Tú eres la puntada y el semental que brilla» le otorga al puente un deseo masculino que invoca a Helena en las versiones de ambos poetas de la historia de Fausto y prepara para la transmutación del arpa eólica a órgano a medida que el gran puente cambia de sexo y se transforma de mujer en hombre. Lo que viene a continuación es un éxtasis difícil y permanente:

Veloz destello de luz secular, Mito intrínseco
cuya no sombra caída es la absoluta herida de la muerte,—
Oh Río de gargantas— iridiscentemente sustentado
a través del luminoso empapamiento y tejido de nuestras
venas;
con blancas escarpaduras que se balancean a la luz,
nutridas con lágrimas, las ciudades quedan bien provistas
y justificadas, claman al unísono con los campos maduros
que giran a través de sus cosechas en la dulce tormenta.

La octava evolucionó durante mucho tiempo en los borradores de Crane. En su forma final saluda al puente de Brooklyn como una espiritualidad sin patrocinadores que mantiene una relación ambigua con la muerte. «No sombra» es una creación de Crane y se opone a una maravillosa imagen del «Proemio»:

*Bajo tu sombra junto a los muelles esperé;
solo la oscuridad es tu sombra clara.*

Aquí la sombra es la forma que busca el amante místico, por lo que implica vida y valor. La «no sombra caída» es lo contrario: una caída incierta en la muerte y el caos. De manera conmovedora el puente proporciona un día con una cosecha marcada por lágrimas y tormentos, aunque dulce en la tristeza, al igual que en la «Oda al viento del oeste» de Shelley. En la siguiente octava «reluciente», «blanco», «plata» y luego «plata» de nuevo nos llevan hasta «el joven nombre de la Deidad», una resurrección dionisíaca que acaba poderosamente en «asciende».

Las octavas finales hay que tomarlas en conjunto, pues culminan no solo *El puente*, sino también el arco de la vida y la obra de Hart Crane:

Las migraciones deben vaciar la memoria,
invenciones que adoquinan el corazón,—
inexpresable Puente del Tú al Ti, Oh Amor.
Tu perdón por esta historia, Flor más blanca,
Oh respuesta a todo, —Anémona,—
ahora mientras tus pétalos gastan los soles que nos rodean,
resiste—

(Oh Tú cuyo esplendor me hereda)
Atlántida—, ¡que tu cantor flotante resista hasta tarde!
Para que a tu Siempresencia, más allá del tiempo,
como lanzas ensangrentadas de una incitante estrella
que sangra el infinito— las cuerdas órficas,
falanges siderales, salten y converjan:
—¡un Canto, un Puente de Fuego! ¿Es Catay,
ahora la compasión empapa la hierba y los arcoíris
enrosca la serpiente con el águila en las hojas...?
Susurros antifonales en un balanceo de azul.

Este es el equivalente de Crane del viaje de Shelley a la muerte y la Eternidad en la estrofa final de *Adonais*, otro vuelo sin patrocinadores del Solitario al Solitario. Walt Whitman es el Respondedor, tal como lo fue John Keats para Shelley. La flor marina, la Anémona más blanca, es aquí precursora en relación a Whitman y Blake, y asombrosamente lleva el puente hacia la idea del amor, «la esplendorosa blancura de lo eterno» de Shelley. «Umbral terrorífico» como es el puente, el templo blanco se alza más allá de él. La «Anémona» toma su nombre del griego antiguo: es la hija del viento, y como tal reemplaza el arpa eólica del puente. Estoy de acuerdo con Edelman en que Crane intenta una figuración para Whitman en esta flor marina, pero no veo que eso feminice a Walt Whitman, uno de los duros, un americano. Igual que Adán a primera hora de la mañana, Walt es el Dios-Hombre no caído, un andrógino.

Crane, al imaginar de manera maravillosa el salto final del puente de Brooklyn como una convergencia con su propio poema, *El puente*, es capaz de invocar la voz que es espléndida en nuestro inte-

rior hasta llevarla a una sublime altura: «¡Un Canto, un Puente de Fuego!». La respuesta a «¿Es Catay...?» depende de la perspectiva del lector, o quizá de los sucesos futuros, pues un moderno Catay está cada día más cerca. Whitman está sutilmente presente en los últimos versos de *El puente*:

ahora la compasión embargada hierba y los arcoíris
enrosca la serpiente con el águila en las hojas...?
Susurros antifonales en un balanceo de azul.

Perduran las hojas de hierba, al igual que el arcoíris, señal de un pacto recién establecido entre Whitman y Crane. La serpiente del tiempo y el águila del espacio son emblemas shelleyanos y nietzscheanos y repiten el final de la sección «La danza» de *El puente*. Los susurros son una característica de la voz de Whitman, ya procedan del mar o de la muerte celestial. La antífona fusiona las voces de Crane y Whitman de manera acertada, pues «Atlántida», más que «Cabo Hatteras», es la digna elegía de Crane para Whitman.

Deseo apartarme un poco de «Atlántida» para así poder apreciarlo en lo que vale, pues es improbable que vuelva a escribir acerca de Hart Crane una vez salga de este particular laberinto. Hay poemas de Crane más perfectos que «Atlántida» —«Proemio: Al puente de Brooklyn», «Viajes II», «Reposo de los ríos», «La torre rota»—, pero «Atlántida» es la quintaesencia del poeta órfico americano. Se trata de un icono: el poema, el icono y el hombre. Todos estos peligrosos talentos se juntan aquí: elevada retórica conceptual, una extraordinaria sensibilidad para el corazón de las palabras, un éxtasis diti-rámico que encuentra una inevitable sabiduría a través de la creación rítmica. «Atlántida» es su Palabra encarnada, al mismo tiempo una reunión, una división, y algo más. Llamémoslo una profecía no cumplida y que nunca se realizará, unos Estados Unidos de América que todavía serían una presencia sublime en sí mismos y para el mundo.

Si esto suena a pretensión y desesperación, entonces insisto: «¡Volvamos a Emerson!». El Modo Optativo pasó de Emerson a Whitman y luego concluyó con Crane. Dos de los amigos más inteligentes de Crane, Allen Tate y Yvor Winters, se convirtieron en sus enemigos críticos debido a que el romanticismo americano —Emerson, Whitman y su progenie— era anatema para ellos. Kenneth Bur-

ke, que tenía más talento que ambos, me contó que solo llegó a apreciar plenamente la poesía de Crane después de la muerte del poeta, aunque siempre sintió un gran y fundado amor por Emerson y Whitman.

Considerar *El puente* un fracaso, aunque sea «espléndido», me lleva a la siguiente pregunta: ¿Qué poema largo americano del siglo xx es un «éxito»? El tiempo revela que Crane —más que Frost, Stevens, Eliot, Pound, Williams, Moore— fue el legítimo heredero de Emerson, Whitman, Melville y Dickinson, la tradición imaginativa central de nuestro país. «Atlántida», y *El puente*, del cual fue el inicio y la conclusión formal, se vuelve más luminoso con el tiempo. Ochenta años después de su publicación, encuentra más plenamente una lectura profundamente receptiva. Lo que parecía demasiado difícil para los alumnos hace décadas, ahora no les supone ninguna dificultad. Ayuda que más o menos la mitad de mis estudiantes de Yale sean asiaticoamericanos, pues poseen una perspectiva nueva de las originales formulaciones del mito de América. Al igual que Whitman, Crane es un poeta totalmente americano. T. S. Eliot, que se esforzó muchísimo para convertirse en inglés, siguió siendo un poeta whitmaniano, a pesar de lo mucho que eludió a Whitman. Ausente en *East Cookery Little Gidding*, donde Yeats ocupa el lugar de Walt, la voz del bardo americano resuena con claridad en *The Dry Salvages*, y magullada pero presente en *Burnt Norton*. Enseñar en la misma clase *La tierra baldía* y «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» es asombrosamente revelador, pues los textos no dejan de fusionarse. Crane estuvo influido por Rimbaud y atormentado por su propio agón con Eliot, pero Whitman nunca le abandonó. Y Wallace Stevens y Eliot tampoco pudieron liberarse de Whitman. En su estilo, Crane no le debía nada a Whitman, lo cual es igualmente cierto de Stevens y Eliot. Pero para cualquier poeta importante americano posterior a Whitman resulta difícil eludir la postura poética de Walt, más que su forma o su estilo. *Hojas de hierba* es una atmósfera, una visión, por encima de todo una imagen de la voz y de la expresión. Quizá, más que todo eso, es lo que Whitman denominaba una vista.

Crane estuvo bienaventuradamente libre de la política —incluyendo nuestra fastidiosa política sexual de hoy en día—, al igual que estuvo libre de cualquier religión recibida o europea. Sin embargo es, al igual que Whitman, un poeta de la no formulada Religión

Americana, la fe sin fe de la Confianza en Uno Mismo emersoniana. La crítica todavía carece de los instrumentos analíticos que podrían iluminar las espiritualidades de Whitman y Crane. A pesar de la elocuencia de sus cartas, Crane nunca aventuró ninguna formulación religiosa en relación a *El puente*. Y fue coherentemente cauto a la hora de decir demasiado acerca de su propia noción del mito (y sueño) americano. *El puente* no lo expresa por él, sino que lo encarna. Las estructuras del poema de Crane y del puente de Brooklyn apenas pueden fusionarse, y sin embargo crean la ficción de Crane. En ese entrelazado metafórico, Crane nos proporciona una alegoría de las posibilidades americanas.

«La torre rota» es la despedida de Crane del arte de la poesía que fue su vida. No conozco otro poema parecido, a pesar de su condensada alusividad. Existen paralelos de igual distinción: «Un nocturno del día de Santa Lucía» de Donne, «Lycidas» de Milton, «El viajero mental» de Blake, «Oda al viento del oeste» de Shelley, «Con el reflujo del océano de la vida» de Whitman. Crane necesitaba desesperadamente reafirmar que seguía siendo un poeta, pero no acababa de creerlo. Quizá se hubiera suicidado igual aun cuando hubiera estado convencido de que su enorme talento seguía intacto. Toda su vida había ido en pos de la perdición.

Las fuentes y analogías literarias de «La torre rota» son tan numerosas que me asombra que incluso un poema tan singular pueda sugerirlas y contenerlas, y aun así se refuerzan en lugar de diluirse. La «Elegía escrita en un cementerio rural» de Thomas Gray sigue siendo quizá el poema más popular en lengua inglesa, junto con *Las rubayatas de Omar Jayam* de Edward FitzGerald en segundo y reñido lugar. Ambos poemas poseen estructuras de tópicos alusivos y sobreviven gloriosamente por ello. «La torre rota», más difícil que popular, se parece a la «Elegía» y a las *Rubayatas* solo porque usurpa poderosamente a sus predecesores. El poema de Crane alude a Spenser y Milton a través de sus descendientes, Shelley, Longfellow, Melville, Browning, Pater, Stevens, Yeats y Eliot, una herencia compartida en parte por su amigo Léonie Adams, cuya lírica «Campanario» (1929) fue otro punto de arranque:

Y esos por fin inclinarán la campana que pende,
y primero el sonido se recoge en el grueso bronce,

hasta que, menos denso que el hielo, más puro que una burbuja
de oro, llena el cielo para redoblar sobre una concha aérea.

Crane comenzó a componer «La torre rota» en Taxco, México, durante las Navidades de 1931, y completó el poema en la Semana Santa de 1932. Antes de eso se empapó de la novela corta de D. H. Lawrence *El hombre que murió*, en la que un Jesús resucitado rejuvenece tras hacer el amor con una mujer emparentada con el sol en cuanto que dios. Esta es una lectura —no necesariamente la de Crane— de su sorprendente relación amorosa con Peggy Baird Cowley, una mujer divorciada de su viejo amigo Malcolm Cowley. Interpretemos como interpretemos «La torre rota», no hay esperanzas de que su cantor «resucite».

Crane había leído más y más profundamente que lo que sus críticos reconocen. Su «lógica de la metáfora» es también implícitamente una historia de la metáfora, tal como me comentó Kenneth Burke. El tropo de una torre rota o en ruinas es endémico de la poesía inglesa, y comienza propiamente con el Saturno de Chaucer en el «Cuento del Caballero»:

Mía es la ruina de las altas salas,
la caída de las torres y los muros.

Crane quizá también había leído un evocador verso de Edmund Spenser citado por algún poeta posterior:

Las viejas ruinas de una torre rota.

En «El penseroso» de Milton aparece la famosa imagen del hermético-platónico en su torre de contemplación:

O deja que mi lámpara en la medianoche
se vea en una torre alta y solitaria,
donde pueda observar la Osa,
con el tres veces grande Hermes, o extraer
de su esfera el espíritu de Platón para desvelar
qué mundos, o qué vastas regiones contienen
la mente inmortal que ha renunciado
a su mansión en este reducto de carne.

En el fragmentario *Príncipe Atanasio* (1817), Shelley regresó al estilo de *Alastor*:

Poseía una mente amable pero ambiciosa;
justo, inocente, alimentado de saberes diversos;
y tan glorioso consuelo encuentra

en la dicha de los demás, cuando la suya está muerta:
amó, y luchó por los suyos con pesar,
y sin embargo, contrariamente a todos los demás, se dice

que en ese esfuerzo no hay un alivio,
aunque era hijo de la fortuna y el poder,
de un nombre ancestral el principal huérfano,

su alma se casó con la Sabiduría, cuya dote
es el amor y la justicia, ataviadas con los cuales permaneció
apartado de los hombres, como en una torre solitaria.

La imagen de la «torre solitaria» se la apropió Yeats, iluminado por el grabado realizado por Samuel Palmer de «Il penseroso» de Milton. Otra torre shelleyana ejercería una influencia menos conocida sobre Browning, Melville y Yeats, y a través de estos sobre Crane. En el poema de Shelley, *Julian y Maddalo*, lord Byron (el conde Maddalo) insta a Shelley (Julian) a que se enfrente a una torre oscura basada en el relato de la locura del poeta Torquato Tasso:

«Mira, Julian, hacia Occidente, y escucha y dime
si no oyes una campana gruesa y pesada.»
Miré, y vi entre nosotros el sol
un edificio en una isla; de una edad
inmemorial, para usos viles,
una mole sin ventanas, deforme y temible;
y en lo alto una torre abierta, donde colgaba
una campana, en el resplandor se mecía y balanceaba;
solo podíamos oír su lengua ronca de hierro:
el ancho sol se hundía tras ella, y repicaba
con un fuerte y negro alivio.

.....

«Y tal es» —exclamó el—, «nuestra mortalidad,
¡y este debe ser el emblema y el signo
de lo que debería ser eterno y divino!
E igual que esa negra y temible campana, el alma,
que pende de una torre iluminada por el cielo, debe repicar
nuestros pensamientos y nuestros deseos para que se reúnan
abajo
alrededor del corazón desgarrado y recen... como hacen los
locos».

Browning, obsesionado toda su vida con Shelley, regresó a esta torre
en su monólogo aventurero «A la torre llegó don Roldán»:

¿Y qué había en medio sino la torre misma?
La torreta redondeada y baja, ciega como el corazón
de un necio, de piedra marrón, sin parangón
en todo el mundo. El elfo burlón de la tormenta
le señala así al marinero el bajío invisible
con el que choca, solo al impacto de la cuaderna.

¿No lo ves? ¿Quizá porque es de noche? ¡Bueno, pues
para eso volvió el día! Antes de marcharse
el sol poniente surgió por una grieta:
las colinas, como gigantes en una cacería,
yacían con la barbilla en la mano, para ver la presa acorralada,
«Va, apuñala y acaba con esa criatura... ¡de un golpe!»

¿No lo oyes? ¡Si el ruido está por todo! Sonaba
cada vez más como una campana. Nombres en mis oídos
de todos mis compañeros de aventura perdidos,
que si aquel fue fuerte, y aquel otro audaz.
Yaquel fue afortunado, ¡y sin embargo hace mucho
que los perdí a todos! En un repique el pesar de años.

Y allí estaban, alineados en las laderas, reunidos
para ver mi final, un marco vivo
para una imagen más, y entre las llamas
los vi y los reconocí a todos. Y sin embargo

intrépido lleve la corneta a mis labios
y soplé. «A la torre llegó don Roldán.»

Las sombras de Crane también están en la torre, sus compañeros de aventura perdidos: Marlowe, Melville, Baudelaire, Rimbaud y otros. Yeats, que afirmó temer la influencia de Browning, escribió su propia versión de «Don Roldán» muchas veces, y culminó en «La torre». No sé si Crane, que leyó casi todo Pater, llegó a asimilar el ensueño pateriano de Yeats *Per amica silentia lunae*, pero en sus poemas primeros hay rastros de Yeats, y regularmente asoció al Archipoeta irlandés con Joyce, Pound y Eliot como los principales modernistas. El mejor lema para «La torre rota» sería la famosa frase de *Per Amica* que citaré por última vez: «Descubriré cómo lo oscuro se vuelve luminoso, y el vacío fructífero, cuando comprenda que no tengo nada, que los campaneros de la torre han designado un toque fúnebre para el himen del alma».

Crane, un hombre que había leído mucha poesía americana, desde William Cullen Bryant hasta William Carlos Williams, posiblemente conocía la lastimera lírica de Longfellow, «Las campanas de San Blas», pero sin duda conocía los *Piazza Tales* de Melville. Alude a «Las encantadas» en «Reposo de los ríos» y «¡Oh, isla caribeña!», pero a quien más debía era a «El campanario». En él el prometeico Bannadonna construye un campanario de cien metros de alto y diseña un monstruo mecánico, Haman, como sacristán esclavo para que haga sonar la inmensa campana: «Y así el ciego esclavo obedeció al señor que lo había cegado; pero, al obedecerlo, lo mató. Y así el creador fue asesinado por su criatura. Y así la campana fue demasiado pesada para la torre. Y así el principal punto débil de la campana fue donde la sangre del hombre la había manchado. Y así el orgullo precedió a la caída».

Crane, siempre un implacable revisor de sus textos, mejoró enormemente «La torre rota» en su versión definitiva. El borrador ayuda a clarificar la relación del poema con sus precursores:

¿No has visto ni oído esas sombras
tan oscuras de la torre, que provocan
el toque de clarín de Dios? ¿Que caen y luego
asumen ecos de una colmena antigua y universal?

¡Las campanas, digo, las campanas han roto su torre!
Y oscilan, no sé dónde... Sus lenguas graban
mi terror en medio de los cielos sin arneses que muestran;
yo soy lo que han desperdigado, y su sacristán esclavo.

Y así fue como entré en el mundo roto,
para conservar la compañía visionaria del amor, su voz
un instante en un huracán (no sé en qué dirección sopló)
¡pero nunca— no, para tomar una decisión final!

Todos los aventureros antitéticos, desde Marlowe hasta Melville, son «esas sombras / tan oscuras de la torre». Aterrorizados y *desperdigados* (contrariamente a Dios, que es *congregado* al alba por la cuerda de la campana), el último visionario del Alto Romanticismo se acerca a su conclusión. «La compañía visionaria del amor» se hace eco (o alude) al primer capítulo de *Gastón de Latour* (1896) de Pater, un relato fragmentario de un joven poeta ficticio, discípulo de Ronsard y Du Bellay.

Se puede formar un centón de momentos supremos en la poesía de Hart Crane, añadiendo a los dos que he citado anteriormente —de «Proemio: Al puente de Brooklyn» y «Atlántida»— estos cuatro:

Y así, accediendo a través de negras compuertas hinchadas
que por lo demás deben detener toda distancia,—
más allá de los pilares que giran y los ágiles frontones,
la luz luchando allí sin cesar con la luz,
estrellas besando estrellas a través de olas sobre olas
hacia tu cuerpo que se mece.

Y donde la muerte, si se derrama,
no osa la matanza, sino este único cambio,—
sobre el suelo empinado que va de alba a alba
el sedoso y experto transmembramiento de canción;

permíteme viajar, amor, hacia tus manos...

(«Viajes III»)

Hacia abajo, hacia abajo— pioneros natos desafiando el tiempo,
sucios afluentes hacia una corriente antigua—
su díscolo peligro no les granjea ninguna frontera,
sino que vagan inmóviles, como venidos de la cima del Jordán.

No lo oirás como el mar; incluso la piedra
ya no está acallada por la gravedad... Sino lenta,
como hostil a aceptar más tributos— deslizándose boca abajo
como alguien cuyos ojos se enterraron hace mucho

El Río, se ensancha, fluye —y gasta tu sueño.
¿Qué es, extraviado en este intervalo sin mareas?

(«El río»)

¿De quién es esta cabeza que cuelga de la correa hinchada?
¿De quién es este cuerpo que humea junto a los rieles mordidos,
estalla de un fardo humeante más atrás
en las bifurcaciones traseras de las simas del cerebro,—
sopla de un tocón hendido mucho más atrás
en fisuras entre los barrios de la mente...?

¿Y por qué a menudo encuentro aquí tu semblante,
tus ojos como linternas de ágata —una y otra vez
bajo los anuncios de pasta de dientes y anticaspa?
—¿Y sus ojos atravesaron tu costado,
y sus ojos como bandejas sin lavar te atravesaron?
Y la Muerte, en lo alto,— desciende gigantesca
hurgando tu cuerpo— ¡viene hacia mí, Oh para siempre!

(«El túnel»)

¡Las campanas, digo, las campanas han roto su torre!
Y oscilan, no sé dónde... Sus lenguas graban
la membrana a través del tuétano, mi partitura desperdigada
de intervalos rotos... ¡Y yo, su sacristán esclavo!

Encíclicas ovales en cañones amontonan
el *impasse* agudo del coro. ¡Voces asesinadas que se apilan!
Pagodas, campanillas de las que salta un toque de diana—
¡Oh ecos postrados en terrazas sobre la llanura!

Y así fue como entré en el mundo roto,
para rastrear la compañía visionaria del amor, su voz
un instante en el viento (no sé en qué dirección soplo)
Pero no para mantener por mucho tiempo cada elección
desesperada.

Derramé mi palabra. Pero fue cognada, compuesta
de ese tribunal monarca del aire
cuyo muslo representa en bronce a la tierra, golpea la Palabra
de cristal en heridas antaño de esperanza— ¿ahora grietas de
desesperanza?

(«La torre rota»)

Existen seis permanentes piedras de toque de la poesía romántica americana, comparables a lo más sublime escrito en el mundo, moderno y antiguo. En tales momentos, Crane es indiscutible. Él mismo consideraba «Proemio: Al puente de Brooklyn» su mejor obra. Después de toda una vida de lectura yo le concedo la palma a «La torre rota». ¿Por qué? Las campanas, el talento lírico de Crane, han sido demasiado fuertes para la torre de su conciencia, y él ha sido destruido, no por la sociedad ni por el relato familiar, sino por su propia grandeza en sus poemas más hermosos. No está diciendo, junto con su epígono admirador William Empson, que son los poemas que ha perdido, los pesares, las citas a las que no acudió, lo que hace expirar su corazón. Sus mejores poemas le *han* encontrado; son las citas a las que no ha faltado (sin haberlas concertado) y finalizan su vida y su carrera poética.

Ese tribunal monarca del aire que compuso la palabra de Crane (en todos los sentidos de la palabra *composer*) es al mismo tiempo Satán y Apolo, el ángel caído Apolión de la tradición antigua, que reaparece en el monólogo de la Torre Oscura de Browning. Lo que por lo general se lee de manera errónea en «La torre rota» son sus dos últimas estrofas:

Y construye, en su interior, una torre que no es de piedra
(no impide que pueda cubrir el cielo) —sino de
barbotina,— alas visibles de silencio plantadas
en círculos azules, ensanchándose a medida que

descienden a la matriz del corazón, bajan el ojo
que envuelve el sereno lago e hincha una torre...
el decoro amplio y espacioso de ese cielo
desprecinta la tierra, y alza el amor en su aguacero.

«Barbotina» se refiere a un material semilíquido de arcilla finamente pulverizada que se utiliza en cerámica. La torre interior de Crane no es de piedra, sino de una mezcla de fluidos sexuales masculinos y femeninos, y así regresa a la arcilla de la que fuimos creados. La imagen final del poema procede del *Paraíso*, canto 14:

*Qual si lamenta perchè qui si moia
per viver colà su, nor vide quive
lo rifigerio dell'eterna ploia.*

«Quien se lamenta porque aquí se muera / para vivir arriba, no concibe / cómo la eterna lluvia refrigera.»

Hart Crane no era cristiano, sino —al igual que Whitman, Melville, Dickinson— un poeta de la Religión Americana, nuestra extraña fusión de gnosticismo, orfismo y Seguridad en Uno Mismo. Su maravilloso tropo final se basa con nostalgia en la figura que nos ofrece Dante de la resurrección del cuerpo mediante un eterno aguacero de amor divino. Es un cierre eficaz para «La torre rota», pero no acaba de estar en consonancia con el trágico esplendor de casi todo el poema. Hay un patetismo intenso en esa resolución importada de Dante. Más que prestarle un mito a Dios, lo toma prestado.

LOS HIJOS PRÓDIGOS DE WHITMAN

Ashbery, Ammons, Merwin, Strand, Charles Wright

Durante mucho tiempo he reflexionado acerca de la relación de Walt Whitman con los poetas que son mis directos contemporáneos, varios de ellos amigos personales: John Ashbery, W. S. Merwin, A. R. Ammons, Mark Strand y Charles Wright entre otros. La influencia de Whitman sobre esa generación es todavía más amplia: Allen Ginsberg, Philip Levine, Galway Kinnell, James Wright y el difunto John Hollander son los ejemplos más claros. Pero cinco en una generación serán suficientes, ya sea por directa influencia del bardo americano o por mediación de Stevens, Eliot, Pound y William Carlos Williams.

Comenzar con Ashbery es hoy en día el procedimiento correcto, pues él ha sido el poeta de su época desde la publicación de *Algunos árboles* (1956), y lo será hasta que acabe su canto. Wallace Stevens murió en 1955, y todavía recuerdo cuando compré *Algunos árboles* en la vieja cooperativa de Yale el día que se publicó el libro. Me quedé en la librería leyendo de cabo a rabo con una creciente sensación de alegría, pues había recuperado lo que había perdido con la muerte de Stevens y de Hart Crane antes que él. Había surgido otro gran poeta que era uno de los hijos pródigos de Walt Whitman.

Los primeros años que leí a Ashbery le di demasiada importancia a la influencia de Stevens. Con el paso de las décadas me di cuenta de que Whitman es el poderoso precursor de Ashbery, mientras que Stevens transmitió ciertos matices de Whitman que Ashbery asimiló mientras estudiaba a Stevens con F. O. Matthiessen en su época de universitario en Harvard. Basándome en mis conversaciones con Matthiessen, no creo que él fuera plenamente consciente de la vena whitmaniana de Stevens. El poeta que había en Ashbery recogió ese

reconocimiento, a cierto nivel de conciencia, al leer a Whitman por sí mismo.

«Chiflado es el hijo del anciano Chiflado», le escribió Stevens a Norman Holmes Pearson de Yale. Cuando Pearson me honró regalándole los *Poemas de Samuel Greenberg* (una de las fuentes ocultas de Hart Crane), me habló de la carta de Stevens, y yo le contesté: «Si, Walt Whitman es el hijo del alcohólico carpintero cuáquero Walt Whitman padre». Hay diversos poetas que deambulan por las numerosas mansiones de Ashbery, y algunos de ellos no son para mí: ¡que los Poetas del L-E-N-G-U-A-J-E se los lleven! Sin embargo hay un Ashbery (o Ashberys) primordial, y canta sus propios cantos de sí mismo y compila sus propias hojas de hierba.

Hace unos dos meses, Ashbery y su compañero David Kermani nos visitaron a mi mujer y a mí en nuestro *loft* de Greenwich Village, donde habían estado antes. Le pedí a Ashbery que me dedicara un ejemplar de *Diagrama de flujo* y del primer volumen de sus *Poemas reunidos* de la nueva edición de la Library of America. Habíamos estado comentando a Whitman, y con cierta malicia, John, en su dedicatoria, citó *Diagrama de flujo*: «Nos interesa el lenguaje, que tú llamas respiración». En los *Poemas reunidos* escribió unas palabras procedentes de «Rapsodia finlandesa»: «Y será medio extraño, realmente solo semiextravagante». Ambos pasajes resultan claves para distinguir a Whitman-en-Ashbery:

El que corre poco, el que apenas camina con paso airoso
sabe lo corto que es el día, qué pocas las horas de luz.
Las distracciones no pueden afligirlo, las preocupaciones
forzosamente
lo arrancan del montón de cosas, la pila de esto y lo otro:
sueños tibios y casi todos sin valor; fantasías templadas, casi
ninguna provechosa.
Sin embargo es de estos que la luz, de los que están presentes
que la
luminosidad se filtra e irrumpe, amaina y se deshace.
Y será medio extraño, realmente solo semiextravagante
cuando todos los poemas del mundo, las enormes y terrenas
expresiones
poéticas invadan la calle de nuestro dialecto, penetren en la
venida de nuestra

jerga, y traigan un fresco poder y un nuevo saber, transporten una fuerza virginal y una ilustración actualizada a este lugar de honesta sed, a este aquí y ahora satisfactoriamente reseco, puesto que todas las cosas se congregan, porque todo se reúne delante de él, ante el que necesita tan solo sentarse y atarse los cordones, el que debería permanecer sentado anudándose el cordón de punta metálica para que ocurra como espera, para permitirle cobrar existencia correctamente como momentos, luego años; minutos, posteriormente eras absorben la fuerza común, absorben el poder cotidiano y posteriormente siguen viviendo, satisfechos; persisten, luego son una fuente de gratificación, pero quizá solo para uno mismo, quizá para la única identidad de uno.

(«Rapsodia finlandesa»)

Nos interesa el lenguaje, que tú llamas respiración, si la respiración es aquello que vamos a ser, y pensamos que es, dijo el zurdo. A ella le arroja a veces un hueso, a veces expresando, a veces expresando algo como una leve preocupación, el camino ha sido tan perforado por los viajeros que se ha vuelto cavernoso. Conduce a la muerte. Lo sabemos, aunque durante un tiempo limitado solo deseamos arrancar el girasol, transportarlo desde donde estaba, orgulloso, erecto, bajo un cielo azul bungaló, tratando de agarrar el sol, y llevarlo al interior, mientras todos los demás se hunden en el molde común. El día había comenzado desfavorable, pero fue mejorando, hasta que a la hora de acostarnos se vio que habíamos prosperado, yo y tú. Nuestros primeros intentos de comunicarnos en cualquier caso hacía tiempo que habían muerto. Sin embargo yo había rezado para obtener alguna cortesía del aire antes de empezar, como habían hecho mis antepasados

y no les había perjudicado. Y a propósito me abstuve de
consultar *me*

(Diagrama de flujo, canto V)

La magia de los posibles *apophrades*, los días de los muertos en los que (por desgracia) los antepasados regresan para ocupar sus anteriores domicilios, era algo que Ashbery conocía desde el principio. Ya no puedo releer, recitar o enseñar la sección 4 del «Canto de mí mismo» sin *oír* a Ashbery, que ha usurpado para siempre un estilo de expresión de Whitman:

Preguntones y ociosos me rodean,
la gente que encuentro, el efecto que mi infancia ha dejado
en mí, o el barrio o el país,
los últimos aniversarios, descubrimientos, inventos,
sociedades,
autores antiguos y modernos,
mi cena, ropa, compañeros, aspectos, cumplidos deberes,
la verdadera o imaginada indiferencia de alguien que quiero,
la enfermedad de uno de mis parientes, o de mí mismo,
la falsía o la falta o pérdida de dinero, o el abatimiento,
o la exaltación,
las batallas, el horror de la guerra fratricida, la fiebre de
noticias inciertas, los acontecimientos azarosos;
estas cosas me llegan día y noche, y después me dejan,
pero no son mi YO.

Lejos de la contienda y de sus clamores, perdura lo que soy,
interesado, complaciente, piadoso, ocioso, unitario,
me inclino, me yergo o apoyo los brazos sobre una base
impalpable y segura,
o miró con la cabeza inclinada a un lado, curioso de lo que va
a ocurrir,
espectador y jugador a la vez, mirando y asombrándome.
Miro hacia atrás y veo los días en que me ahogaba en la
neblina
entre los combatientes y los retóricos,
en mí no hay burlas y razones, miro y espero.

Aquí está el estilo positivo de «Rapsodia finlandesa» y de *Diagrama de flujo*, el «Canto de mí mismo» de Ashbery. Tras haber controlado la bola, Ashbery corre con ella, aunque corre poco, apenas camina con paso airoso. La lección, sin embargo, es más la de la «Palmera» de Valéry que la del propio Whitman. Sueños, fantasías:

Sin embargo es de estos que la luz, de los que están presentes que la luminosidad se filtra e irrumpe, amaina y se deshace.

No tan poderosa o extravagantemente, pues la honesta sed («pobreza», tal como Emerson y Stevens denominaban el honesto apetito o necesidad de poesía) se ve saciada de manera memorable por los grandes poemas del mundo, por Whitman, Stevens, Ashbery, aunque modestamente este último objeto: «Pero quizá solo para uno mismo, quizá para la única identidad / de uno».

«La única identidad» de Ashbery tienen algunos rasgos claramente definidos: es nostálgica, provisional, vacilante, imbuida de una cualidad clarividente cuyo mejor apelativo es nobleza. En su lado más gris, posee una reprimida aversión a nuestro discurso público y a la exaltación de la despreocupación. En el siglo XXI, Ashbery personalmente puede parecer un último superviviente digno de la cultura de la imaginación de finales del siglo XIX, parecido a los poetas de Harvard de esa época: Trumbull Stickney, George Cabot Lodge, el joven Wallace Stevens. Sin ningún esfuerzo, es la perpetua avanzada de la poesía americana experimental, y paradójicamente encarna los valores arcaicos.

Angus Fletcher ilumina lo que podría denominarse «la expresión Ashbery» o «la expresión Whitman», basándose en la imagen de una ola. Si esa imagen, en poesía, es un defecto, entonces el defecto es de la propia naturaleza. Aunque *Diagrama de flujo* se puede leer todo él como una inmensa elegía para la madre de Ashbery, contrariamente a Whitman, Stevens y Crane, rehúye el tropo cuádruple que reúne la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar. Escribe en olas, pero intenta vivir una libertad y no quedar sobredeterminado por una musa externa.

La consecuencia es que rompe con la tradición miltoniana-wordsworthiana que pretende afirmar el poder de la mente del poeta sobre un universo de muerte. Este gran tema todavía lo encarnan

«Con el reflujo del océano de la vida», «La idea del orden en Key West» y «Viajes», pero se evita en *Diagrama de flujoy Una ola*. Al escoger la vulnerabilidad, Ashbery se alía con Swinburne, un maestro poético que ha sido absurdamente infravalorado desde T. S. Eliot hasta la actualidad. Thomas Lovell Beddoes, un extraordinario lírico romántico, es uno de los favoritos de Ashbery y otro ejemplo de renuncia a la postura antitética contra la naturaleza que va de Blake y Shelley hasta William Butler Yeats. Nietzsche, adalid del pensamiento antitético, no está presente en Ashbery.

Al renunciar a la postura antitética en contra de la naturaleza se produce una pérdida y también una ganancia. La poesía podría relajarse demasiado y aparecer como algo demasiado fácil si te abandonas a las olas expresivas y vas sobre ellas.

Mientras recorres el último Ashbery te preguntas cómo puedes esperar comprender un flujo subterráneo de poesía que discurre continuamente dentro de él. Casi siempre consigue convertirlo en poesía, pero no siempre en poema. Mientras Whitman refluía con el océano de la vida, el lenguaje seguía fluyendo, pero la poesía se volvió difusa y los poemas poderosos infrecuentes. Ashbery, que al parecer pide menos, consigue más. Ningún lector se siente feliz con Walt y sus tediosos catálogos, sus Cantos del Respondedor, sus Alegrías, el Canto del Hacha, la Exposición, el Cedro, las Ocupaciones, la Tierra Rodante, etcétera. Hay ochocientas páginas de Whitman, y más o menos un centenar siguen siendo la mejor obra de ningún escritor americano, incluyendo a Dickinson, Melville, Emerson, Hawthorne, Henry James, Stevens, Faulkner o quien más te guste. Los *Poemas reunidos, 1956-1987*, de la edición de la Library of America tienen mil páginas, y el segundo volumen probablemente será igual de extenso. Doy gracias, sigo enamorado de su poesía, pero resulta un problema asimilar toda esa florabundancia.

Y sin embargo, hay libros enteros de Ashbery sin un terreno llano o lugar de descanso, y son demasiado numerosos como para enumerarlos. La lección de Whitman fue aprendida sabiamente por Ashbery, y por Stevens antes que él. No todos los poemas pueden ser un «Canto de mí mismo» ni *Las auroras de otoño* ni *Una ola*. Estos tres magníficos ejemplos de lo que Angus Fletcher, en *A New Theory for American Poetry* (2004) denomina el poema-ambiente, se basan en la «frase» de Whitman:

I. Whitman, conocido por haber inventado el verso libre, inventó de manera aún más radical un nuevo tipo de poema, que debemos denominar el *poema-ambiente*. Sus poemas no tratan del ambiente, ni del social ni del natural. *Son* ambientes. Este invento genérico, aunque no del todo sin precedentes, y no sin afinidades en ciertos textos sobre la naturaleza, resulta una idea extraña, más extraña de lo que podría parecer en un principio.

II. El principio del orden, la forma, la energía expresiva, y finalmente de la coherencia de esos poemas-ambiente es la *frase*, en un sentido gramatical y en un sentido gestual más amplio. El uso primordial de la frase explica el estilo de Whitman, y más importante aún, su poética, la manera en que dispone los límites y las entrañas de sus poemas.

III. La frase, el modo en que esta controla y modela los poemas-ambiente que Whitman precisa para expresar cualquier verdad acerca del mundo jacksoniano —ya sea pragmático, político, mítico, estético o de cualquier otro tipo—, adquiere su correlato físico y su función metafísica a partir del análisis obsesivo de Whitman del movimiento de las obras. Para expresarlo de una manera icónica: cuando John Ashbery desea superar su propio poema en prosa whitmaniano, «El sistema», por su tremendamente complejo *Diagrama de flujo*, simplemente escribe «Una ola».

El romanticismo americano, desde Emerson hasta Ashbery, es visto por Fletcher como un retorno a la tradición inglesa del siglo XVIII de la poesía «descriptiva» o «paisajística» más que a lo sublime del Alto Romanticismo de Wordsworth y Shelley, que alternaron las misiones trascendentes con sus propias versiones de sus precursores descriptivos y paisajísticos, sobre todo de *Las estaciones* de James Thomson.

En parte difiero de Fletcher, aunque solo sea porque desconfío del género del «poema-ambiente». ¿Por qué *El paraíso perdido* y el *Milton* de Blake no podrían ser también poemas-ambiente, o la *Comedia*, ya puestos? De manera parecida, Leopardi podría considerarse como un maestro del poema-ambiente. Lo que resulta más útil de la nueva teoría de Fletcher es su formulación de la entidad olesca de «la frase whitmaniana», tan fecunda en Stevens y Crane como en

Ashbery, y también espléndidamente aplicable a Swinburne, e incluso, en algunos momentos, a *Prometeo liberado*, el precursor heroico de Swinburne, el Shelley revolucionario. Como una ola, «la frase swinburniana» le otorga una absoluta coherencia a uno de mis fragmentos favoritos, la secuencia «Por el mar del Norte»:

Una tierra que estaba más sedienta que la ruina;
un mar más hambriento que la muerte;
colinas en las que nunca crece un árbol;
amplios arenales donde la ola contiene el aliento;
aquí todo es solaz para el espíritu
y por los siglos de los siglos podría ser
una herencia para el alma de tu hijo,
mi madre, mi mar.

Extrañamente hijo de almirante, y criado en la isla de Wight, Swinburne se consideraba como brotado de las olas, y creía que el sol pagano era su verdadero padre. En *Diagrama de flujo*, Ashbery lo toma como modelo para la extraordinaria sextina doble del canto V, el que comienza diciendo «nos interesa el lenguaje, lo que tú llamas respiración». Swinburne tomó este material del *Decamerón*, X, 7, y en noviembre de 1869 compuso «El lamento de Lisa», una exhibición de virtuosismo de su asombroso arte de la versificación, que Dante Gabriel Rossetti denominó una «dodicina». Asumiendo hermosa-mente ese reto, Ashbery supera el modelo de Swinburne en un logro virtuoso al que solo se acerca la sextina de Merrill «Samos» en *Escrituras para las festividades*.

Fletcher, el teórico literario órfico de Estados Unidos, del mismo modo que Crane es su poeta órfico, en su obra pone énfasis en tres imágenes: el laberinto, el umbral, y el templo. De manera ambivalente, el laberinto puede reflejar pánico o el deleite de vagabundear. Entre el laberinto y el templo, imagen de la centralidad, aparece un umbral, casi idéntico a la búsqueda del poeta-héroe. Hart Crane es un poeta en el que se dan los tres estados —laberinto, umbral, templo—, pero su umbral es el puente de Brooklyn más que su frágil existencia como Orfeo condenado a muerte.

Ashbery siempre está en un umbral, entre el Eros laberíntico y un Tánatos del templo. La recompensa del lector es una belleza peligrosa, sobre todo en los poemas más largos, *Una ola* y *Diagrama de flujo*.

Como en sus otros poemas, el texto precursor seminal, que rara vez se manifiesta como único, es el «Canto de mí mismo», aunque su nieto pródigo elude los delicados matices de Whitman con difusiones más sutiles, y el padre poético que actúa de intermediario es el compuesto T. S. Eliot/Wallace Stevens. Los lectores perspicaces, que siempre van por delante de los estudiosos, aprenden rápidamente a rastrear a Whitman en Eliot, que solo al final confesó su deuda con el americano. Aunque necesariamente ambivalente, Stevens dejó explícita su profunda relación con «De la cuna que se mece eternamente» y la elegía «Lilas» en particular. Cuando leemos a Ashbery, lo primero que nos viene a la mente es el «Canto de mí mismo», y luego «En el ferry a Brooklyn», donde Ashbery se une a Crane y a William Carlos Williams como legatario. *El puente y Paterson* son whitmanianos de una manera muy distinta a *La tierra baldía* y *Notas para una ficción suprema*. Ashbery, que se sabe heredero de toda esa riqueza, encuentra otro camino para salir de Whitman y Stevens en su maravilloso «Todo lo que sabemos / es que somos un poco precoces».

Un crítico que se basa en su condición de epígono no resulta muy conveniente para Ashbery, tal como saben perfectamente el poeta y «Goofus», (o «El anciano»). Sin embargo, debe de ser por eso que me enamoré de *Algunos árboles* y de los numerosos volúmenes de Ashbery desde entonces, así como de los que espero vivir para ver. Fletcher observa sabiamente: «Whitman siempre está esperando, escrutando lo que tiene delante, poniendo a prueba sus propias expectativas», y lo mismo ocurre con Ashbery. Al igual que Wordsworth, que inaugura la poesía moderna, celebra «algo que siempre está a punto de nacer». Me gusta la observación paralela que hace Fletcher:

Por esta razón Ashbery escribe prestando una minuciosa atención a las cosas. Dirás que todas las actividades serias, incluyendo la actividad interior y que rodea al poema, precisan atención. Pero de hecho, casi toda la poesía se hace deliberadamente sin mucha atención. Procede de fórmulas memorizadas (baladas); de exageraciones e hipérboles románticas («Mi amor es como una rosa roja roja»); de las grandes tradiciones generalizadas de los mitos, esos relatos que aparecen en todas partes como las *estructuras* no demasiado ordenadas de la poesía y la literatura; se hace de una manera estudiadamente indi-

recta y oblicua que es lo opuesto a una realidad atentamente observada. Los poemas parecen estar en todas partes, como saben los libreros. Inspirada, la mente del poeta vaga o vuela hacia el horizonte [...]. Incluso los poetas neoclásicos como Ben Jonson o John Betjeman están menos influidos de lo que sería de esperar por los hechos sociales; juegan con los principios sociales. Por lo que parece que una poesía estrictamente atenta no es lo habitual, y necesitará una definición adecuada. Pero de nuevo, atenta ¿en qué sentido? Si hay algo mensural y médico, y también meditativo, en el verso de Ashbery, entonces tendría que haber en él un orden subyacente, algo parecido a una búsqueda de la salud, a un examen del propio cuerpo para ver si funciona bien, quizá las primeras fases de un diagnóstico. Aquí opera una regla de orden, aunque por lo general no se puede ver.

(*A New Theory for American Poetry*)

La secuencia mensural-médica-meditativa es ashberiana, y también la frase de inflexiones montaignianas de Fletcher «descubrir la escena es descubrir el yo». *Diagrama de flujo* (8 de diciembre de 1987-28 de julio de 1988), en sus doscientas páginas no descubre ninguna de las dos cosas, aunque eso tampoco va en detrimento de este largo poema. «Canto de mí mismo» acaba disolviendo la poderosa identidad de Whitman en el aire y la tierra, mientras que *El puente*, al igual que *La tierra baldía*, entrega finalmente el yo al fuego y al agua. Ashbery, que permite que la tradición le escoja aunque rechaza ser un epígono, escribe «La autobiografía de cualquiera», según la expresión de Shoptaw en *On the Outside Looking Out* (1994). Esto parecería liberar al poeta de la evasión interior, aunque Ashbery es un estado de las evasiones intrincadas tan severamente incómodo como Whitman y Stevens.

A pesar de su famosa inclinación a la «impersonalidad» como poeta, Eliot es idiosincrásico, más como Tennyson que como Whitman, aunque menos espinoso que Browning y Pound. Ashbery todavía me dice que admira al primer Auden, que rehuyó la personalidad. Si algo echo de menos en la poesía de Ashbery es la música hechizada del yo que aparece en Shelley y en sus herederos: Beddoes, Yeats, Crane. Ashbery está impregnado de ellos, pero se mantiene apartado de las voces órficas, con las que juega maravillosamente en su poema «Siringa».

Si existe una progresión en el movimiento olesco de *Diagrama de flujo*, surge después de repetidas lecturas mediante la sensación de alcanzar una epifanía en la doble sextina del canto V. Visto en retrospectiva, el poema parece ascender gradualmente a esa iluminación y luego apagarse. Funciona de una manera bastante distinta al «Canto de mí mismo», que lo hace a través de dos crisis (sección 28 y 38) antes de su extraordinariamente hermosa resolución en las secciones 51-52. Y sin embargo *Diagrama de flujo* y la anterior *Una ola* son los poemas más whitmanianos de Ashbery, en movimiento y música cognitiva, y quizá, diría yo, en aliento.

En el extraordinariamente útil capítulo de Fletcher sobre la frase whitmaniana, comenta que esta «se modela sobre la virtualmente infinita traslación de la ola: en la naturaleza, el arte, el pensamiento y la experiencia humana». ¿Hay una frase característica de Ashbery? Sus pensamientos son invariablemente cadenciosos, al igual que los de Whitman, y la descripción que hace Fletcher de cómo piensa Whitman me evoca instantáneamente a Ashbery:

Decir que Whitman piensa de manera intransitiva, desviándose siempre hacia la voz intermedia, es afirmar que más que narrar, ve, y tomo la palabra *ver* en su sentido profético. También es afirmar que considera esta manera de ver un índice suficiente para una posible acción implícita en el gesto, un gesto napolitano, captado por la instantánea de lo que se ve. No olvidemos que cuando puso su propia fotografía grabada delante de la portada de su libro, pretendía sugerir a los lectores que leyeran el libro de una manera nueva. Además del amplio formato que permitía que sus largos versos cupieran en la página en toda su extensión, pretendía que siguiéramos esos versos igual que un fotógrafo sigue lo que quiere fotografiar. Todo es un brillante esbozo, casi una caricatura (y de nuevo su periodismo es una influencia). Se nos invita a ver atisbos de esbozos, y eso exige que no nos veamos atrapados por las ideas de la concatenación lógica o material. Para leer correctamente a Whitman tenemos que permanecer perpetuamente intransitivos, como la amplia mayoría de sus verbos de voz intermedia, sus verbos de sensaciones, percepción y cognición.

(*A New Theory for American Poetry*)

Oigo a Lucrecio en esta última frase, y Ashbery es otro poeta epicúreo o lucreciano. Soy consciente de que sigue la fe episcopaliana, pero del mismo modo que Walt era cuáquero. En procedimiento y en etos fundamental, Ashbery instruye al lector para que sea perpetuamente intransitivo. Whitman lo intenta para pertenecer también a Eros, pero aquí Ashbery se muestra astuto y evasivo.

Whitman siguió revisando su único libro, *Hojas de hierba*. Ashbery, un poeta de muchos libros, es demasiado copioso como para que podamos hablar de «el libro de John Ashbery», y prefiere editar sus volúmenes por separado, si puede. Allí donde Whitman, experimental y delicado en su estilo, buscaba sorprendentemente la totalización, Ashbery parece igualarla con la muerte. Probablemente no nos ofrecerá ningún último poema, que es la razón por la que el primer poema de *Una ola*, «En North Farm», fascina a muchos de sus lectores (yo mismo incluido).

La amplitud de *Diagrama de flujo* exige un resumen para facilitar su comprensión, y recomiendo a mis lectores que utilicen a Shoptaw para una explicación completa, o la meditación de Fletcher sobre Ashbery, que ofrece una interpretación deslumbrante y especulativa. Mi estilo es estudiar la interpretación errónea, y en este caso se trata de la lectura errónea maravillosamente creativa de Whitman que aventura *Diagrama de flujo* de una manera implícita y convincente. El Walt de Ashbery se transmuta en una precocidad distinta mediante otro doliente maternal cuya postura elegíaca aporta una nueva frescura al estilo antiguo de Bión y Mosco, Teócrito y Virgilio, Spenser y Milton, Shelley y Swinburne.

En un momento de *Una ola*, Ashbery evoca una epifanía:

Hay momentos como este
que son casi silenciosos, y así los que observan las aves
como nosotros, pueden venir y quedarse un rato, reflexionar
sobre los matices de la diferencia en actuaciones anteriores,
y seguir adelante más frescos.

Los «matices de diferencia» entre Whitman y Ashbery son más imprecisos que los que hay entre Whitman y Stevens. Aunque Stevens también es muy dado a la imagen de la ola, sus desvíos lucrecianos son abruptos, más bien a la manera de Milton que con los suaves matices compartidos por Whitman y Ashbery. Guiado por este, regreso

a la «Rapsodia finlandesa», uno de sus favoritos de su vasto canon, y los ashberianos le agradecemos que nos dé esta pista. El título del poema reconoce de manera amigable la épica nacional finlandesa, el *Kalevala*, cuya métrica llevó primero al inglés Longfellow en su «Canto de Hiawatha», que todavía es una obra extraordinariamente legible y que personalmente me resulta muy querida, porque la leí por primera vez, de muchacho, en la elocuente traducción al yidis de Yehoash (Solomon Bloomgarden). «En North Farm» es una alusión ashberiana más enigmática al *Kalevala*; «Rapsodia finlandesa» resulta hermosamente divertida hasta que alcanza la sublimidad en la estrofa final, citada anteriormente, que Whitman habría celebrado. Soberbiamente equilibrada entre el éxtasis y el pesar, esto confirma, junto con Whitman y Stevens, que las palabras del mundo son la vida del mundo: «la única identidad de uno», y que, por mucho que produzca, sigue siendo el autor de algunos de los «altos poemas del mundo», las sobresalientes y terrenas expresiones poéticas.

Tan amplio y elegante es el logro de Ashbery que lo condenso aquí como si la doble sextina de canto V de *Diagrama de flujo* pudiera representarlo por entero. Sin duda resulta injusto para alguien que —a mi juicio— ha sido nuestro poeta nacional durante más de medio siglo, pero esa doble sextina es un poema tan canónico como el que más. Al igual que en su modelo swinburniano, la intrincada elegancia formal de esta doble sextina me sobrecoge.

Fletcher considera que Ashbery utilizará esa doble sextina para escapar de los problemas de identidad. Si es así, esa estrategia, aunque espléndida, no funciona:

Sin embargo yo había rezado para obtener alguna cortesía del
aire antes de empezar, como habían hecho mis antepasados
y no les había perjudicado. Y a propósito me abstuve de
consultarme,

el *culte de moi* es algo muerto, un caos. Eso es lo que llevó a mí.
A primera de la mañana, apresurándome para ver qué ha cam-
biado durante la noche, uno se detiene para cobrar aliento.
Cuanto más antigua es la presencia, vemos ahora, más se ha
convertido en ti
con una vela a tu lado. Si yo fuera a obrar como mis
antepasados

ya podríamos estar todos buscando un lugar para huir de la
muerte, pues él se ha vuelto más viejo y más sabio. Pero si a
Dios le place dejarme vivir
hasta el día de mi santo
colocaré unos brazaletes en la frente de la mujer que sea mi
poesía, la cual exhibirá
sus dientes al sonreír, como lanzas de sol a través de la lluvia.
Dibujando con un dedo en mi cama,
me explica que todo fue necesario, que qué suerte que no
quedara destrozado de camino
a los aguaceros, y posteriormente cuando muchos habían
muerto
y se creía que vivían, el sol
salió un rato, y le dio unas palmaditas al girasol

en su cabeza entrecana. Me gusta tal como soy, pensó el girasol.
Por tanto todos deberíamos concentrarnos en ser más «yo»,
pues al igual que nadie puede pasar sin el sol, el sol
se caería de los cielos si levantáramos la mirada, aún ensimis-
mados, y no viéramos la muerte.

Decir que «el sol / se caería de los cielos si levantáramos la mirada,
aún ensimismados y no viéramos la muerte» es algo análogo (en una
clave menor) al inmenso desafío del ancestro Whitman:

Tremenda y deslumbrante, qué pronto me mataría la aurora
si yo no fuera capaz, ahora y siempre, de hacer nacer de mí la
aurora.

(«Canto de mí mismo», sección 25)

No creo que Ashbery jamás deje de eludir a Ashbery, y puesto que
esto ayuda a su poesía, ¿por qué iba a importarnos? Y aunque el yo es
una ficción, la mengua del yo también es una ficción, y por lo gene-
ral bastante tediosa (al menos para mí). Como corresponde, la do-
ble sextina de Ashbery finaliza con una dedicatoria de seis versos
que invoca a la madre del poeta:

La historia que me contó todavía late en mi interior, aunque
ya está muerta

hace ya meses, como echada en la cama. Las cosas que solíamos hacer, yo a ti, tú a mí, todavía importan, pero el sol señala el camino inexorable de la muerte, aunque sea su camino, no el nuestro. Curiosa la manera en que el sol te hace pensar en ella. Y cuando te paras para respirar, lo recuerdas, ahora que está hecho, y las semillas arden en el girasol.

El girasol es finalmente la vida, y en él arden las semillas. Esto conducirá a los versos finales del canto V, que ocupan «esa posición ventajosa, por la que / tanto luchamos, apenas ganamos». Este orgulloso y merecido fraseo no es en absoluto whitmaniano. Jamás habría admitido Walt su largo aprendizaje con Emerson y la Biblia del rey Jacobo, que condujo a su ruptura visionaria en 1854-1855. Pero tampoco es improbable que Ashbery proclame su triunfo sobre las dificultades a fin de alcanzar una posición, un tono, una voz. Siempre será el auténtico nieto de Whitman, al que el bardo americano habría dado la bienvenida.

Me resulta profundamente triste escribir de nuevo acerca de Archie Randolph Ammons (1926-2001), pues me sigo resistiendo a la idea de que esté muerto. Fuimos íntimos desde 1968 hasta su fallecimiento, un tercio de siglo después, una amistad que se niega a terminar.

Ammons a veces finge estar influido por William Carlos Williams, pero eso a mí me parece un asunto sin importancia. Se da una influencia más importante del último Stevens, pero eso también me parece periférico. Lo que oí primeramente en Ammons sigue presente hasta el final: Walt Whitman. Emerson y Dickinson, incluso Wordsworth, son poetas que tuvieron importancia sin importancia para Ammons, pero Whitman está casi siempre ahí. Walt y Archie son los dos ladinos: *parecen* fáciles, pero son elusivos y ofrecen otros placeres difíciles. Ambos celebran de manera cómica el Sublime Americano de Emerson. No se burlan de él, sino que se basan en él, tal como hizo Stevens, aunque, contrariamente a Hart Crane, la lealtad de estos es ambivalente.

De todos sus contemporáneos, a quien más valoraba Archie era a Ashbery, no el Ashbery de una elocuencia de usar y tirar,

sino el poeta de *El doble sueño de la primavera*; los dos hombres compartieron una estima por la obra de Edwin Arlington Robinson y Robert Frost. No recuerdo haber estado presente en ningún encuentro entre Ammons y Ashbery, pero tuvieron lugar algunos, e incluso dieron una lectura conjunta. Recuerdo que le expresé a Ashbery mi desdicha porque hubiera excluido de sus *Poemas seleccionados* piezas esenciales como «Velada en el campo», «Fragmento», y «Lo único que puede salvar a América», y también recuerdo que Ammons estuvo lacónicamente de acuerdo conmigo por teléfono. Pero Archie comprendía que él y Ashbery eran coherederos de Whitman, de manera más evidente que Stevens, Eliot, Pound y Williams.

Ammons nunca se alejó demasiado de las elegías de *Restos del naufragio*. En una ocasión le dije que «Restos del naufragio» sería un título admirable para la *Poesía completa de A. R. Ammons*, pero él negó con la cabeza y me respondió con una sola palabra: «Dunas».

Al igual que las orillas de Whitman, las dunas de Ammons no cesan de reformarse. En una ocasión en que mi esposa me reprendía por mi mala costumbre de decir «voy rezumando», Archie me aconsejó: «Mejor ve a la deriva, Harold». Lo menciono porque gran parte de la obra de Ammons se podría traducir como ir a la deriva por lo Sublime Americano. En el «Canto de mí mismo», sección 25, Whitman escribió:

Tremendo y deslumbrante, qué pronto me mataría la aurora
si no fuera capaz, ahora y siempre, de que de mí naciera la
aurora.

Nosotros también ascendemos, tremendos y deslumbrantes
como el sol,
formamos nuestra propia aurora, oh, mi alma, en la paz y en la
frescura del alba.

Recuerdo gritarle estas líneas en voz alta a Archie, sin duda demasiado a menudo, durante el año académico de 1968-1969 en Cornell. Su sutil respuesta al reto de Whitman llega inicialmente al final del soberbio poema «El arco por dentro y por fuera» en las páginas finales de su *Poesía completa 1951-1971*:

... ninguna de las maneras de ir es quedarse,
quedarse aquí, la manzana una manzana con su propio tono
o veta, el trago de agua, el trago

el quedarse dormido, apaciblemente siempre
el quedarse dormido, soñar, soñar, y
cada mañana sale el sol, el sol.

Ya aún resulta una respuesta más grandiosa a Whitman la conclusión
del poema tardío e inédito «Peros a lo colosal»:

... y así,
sigue brillando, sigue brillando, luna llena de otoño: las
computadoras

chasquean, y el alba más espléndida que nunca
es rosada en el cielo.

NUBLA EL NUBLADO

Yo mismo le pongo algún pero a Archie por su uso de la palabra *pero*. En la Tierra del Ocaso la utilizamos ahora para esquivar o rechazar algo, y eso sería más propio de Stevens, pero no de Ammons. Asumo entonces que Archie se refería al sentido arcaico, un juego de palabras sobre el latín *qui**, el «quién» o «qué» de los documentos legales. «Colosal» se remonta a *coloso*, una estatua enorme o algo que en importancia y proporción puede compararse a una figura tan inmensa. A lo mejor Walt Whitman, que también sabía poner espléndidos peros a todo, fue el Coloso Americano, nuestro Sublime. Con una despreocupación digna del propio Walt, Ammons deja entrar una luz fresca, y nos sigue ofreciendo a muchos de nosotros más espacio para respirar y estirarnos.

Ammons fue casi tan prolífico como Ashbery, y aquí me limitaré sobre todo a sus fáciles de conseguir *Poemas selectos* (edición ampliada, 1986) y *Esfera* (1974). Nacido en las colinas de Carolina del Norte, desde el principio Ammons se expresó con una música misterio-

* Este «pero» es en inglés *quibble*, que significa «poner objeciones, poner peros». [N. del T.]

sa, contrariamente a Whitman, aunque emparentado con uno de sus estilos de expresión indirecta:

y así miro y me reflejo, pero la jaula de cristal
del aire encierra cada cosa en su entidad:

aquí de nada sirven las filosofías:

no veo

a dios en el acebo, no oigo cantar
las matas rotas por la nieve: Hegel no es el invierno
amarillo en los pinos: la luz del sol nunca
ha oído hablar de los árboles: el yo entregado entre
formas inoportunas: forastero,
levanta tu carga, ponte en camino.

(«Carretera pedregosa»)

Este *conocimiento* es una característica de lo que he aprendido a denominar la Religión Americana, nuestra Vena Nativa o gnosis, de la que Emerson fue el teólogo y Whitman y sus hijos pródigos los videntes órficos, hasta nuestro contemporáneo Charles Wright. Ammons es más tradicional que Whitman —incluso shelleyano— a la hora de invocar un viento que le estimule:

Guía

No puedes alcanzar la unidad y seguir siendo material:
en esa percepción nadie percibe:

cuando llegas

has ido demasiado lejos:

en el Origen estás en la boca de la Muerte:

no puedes

darle la vuelta en

lo Absoluto: no hay entradas y salidas

ni precipitaciones de formas

que se puedan utilizar como tenazas contra lo informe:

no hay libertad para elegir:

para ser

has de dejar de no ser y separarte

de su *fluir* y

este es el pecado que lloras y alabas:
el origen es tu pecado original:
el regreso que anhelarás aliviará culpa
y tendrás tu anhelo:

el viento que es mi guía dijo esto:
debería saberlo después de
haber renunciado a todo lo que conduce al ser eterno
menos
la dirección:

cómo puedo decir que estoy alegre y triste: pero un hombre
pasa de un día a otro:
sabiduría sabiduría:
estar alegre y triste a la vez es también unidad
y muerte:
sabiduría sabiduría: una flor de melocotonero florece un
día
concreto en un árbol concreto:
la unidad no puede hacer nada en concreto:

son estos los pensamientos que quieres que tenga dije pero
el viento desapareció y ya no hubo más conocimiento.

La totalidad de esta entrega del yo sigue siendo asombrosa: el único
paralelo en Whitman aparece en la última sección del «Canto de mí
mismo»:

Me alejo como el aire, agito mis blancos rizos hacia el sol
fugitivo,
vierto mi carne en remolinos y la disperso en jirones de
espuma.

Walt se desintegra, al igual que Rocketman en *El arcoíris de la gravedad*. Ammons ya no oye nada más del viento después de su palabra «anhelo». Años después, en los versos de dedicatoria de su extenso poema whitmaniano *Esfera: La forma de un movimiento*, el viento y Ammons se han distanciado:

Fui a la cima y me quedé en la alta desnudez:
el viento ululaba por aquí
y por allá en confusión y su palabra
no me llegaba ni podía yo hablarle:
sin embargo dice como si me dirigiera al desconocido que hay
en mí
ahora no le hablo al viento:
pues habiendo sido traído hasta aquí por la naturaleza me han
sacado de la naturaleza
y aquí nada me muestra la imagen de mí mismo:
para la palabra *árbol* me han enseñado un árbol
y para la palabra *roca* me han enseñado una roca,
para el arroyo, para la nube, para la estrella
ese lugar ha proporcionado firme implicación y respuesta
pero dónde está la imagen del *anhelo*:
así que toqué las rocas, su interesante costra:
arranqué la corteza de un abeto atrofiado:
contemplé el espacio y el sol
y nada respondió a mi palabra *anhelo*:
adiós, dije, adiós, naturaleza tan espléndida
y reticente, tus lenguas se han curado en su propio
elemento
y al igual que te has callado me has expulsado: soy
aquí un extranjero como si hubiera aterrizado, un visitante:
así que regresé y recogí barro
y con mis manos creé una imagen del *anhelo*:
llevé la imagen a la cima: primero
la deposité aquí, en la roca de lo alto, pero no completó
nada: luego lo coloqué allí entre los diminutos abetos
pero no encajaba:
de manera que regresé a la ciudad y construí una casa para
colocar
la imagen en ella
y los hombres venían a mi casa y decían
esta es una imagen del *anhelo*
y ya nada volverá a ser lo mismo

Esa era la summa de Ammons. Siguió escribiendo otros veintiocho años en los que prolongó su capacidad inventiva, pero no pudo so-

brepasar esto, ni falta que le hacía, pues ni siquiera Ashbery posee nada tan exaltado.

¿Es «Fui a la cima y me quedé en la alta desnudez» una palinodia de la «Guía» o esencialmente una clarificación? «Anheló» refluye a una imagen del «*anhelo*»; en Whitman, lo «aglutinante» refluye con el océano de la vida, y el amor de los camaradas se generaliza aún más en el canto fúnebre que el enfermero dedica a todos los veteranos. La imagen del anhelo de Ammons es realmente parecida a la imagen de la voz en Whitman, la tarja. En una ocasión se lo comenté, y él asintió en silencio, aunque por entonces ya llevábamos algunos años analizando el tropo de la tarja de Whitman. Él había leído a Whitman desde muy joven y sin parar; y aunque coincidíamos en cuáles eran los mejores poemas, Ammons sentía íntimo apego por «Los durmientes» por encima incluso del «Canto de mí mismo» y las principales elegidas.

De todos los poemas ambiciosos de Whitman, «Los durmientes» me parece el más difícil, y entre su progenie se cuenta no solo gran parte de Ammons, sino también «El búho en el sarcófago» de Wallace Stevens, una elegía para el amigo del poeta Henry Church, y quizá una obra más exigente que todo lo que escribió Stevens. Cuando le dije en una ocasión a Ammons que el surrealista poema «Los durmientes» no me parecía su estilo, me recitó la sección 43 de *Esfera*:

de noche en casa y me voy a la cama como un espectáculo que
fracasa: es
estupendo volver al agua y sentir las boyas del tiempo,
los salientes del flujo que me mecen, me reaceptan y me
acunan;

entonces, en la nada, me hundo y me levanto con todos no
tarde: la plenitud: es porque no quiero algo
que busco siempre: todo el mundo dormido conmigo

en el sueño, derretido, despreocupadamente intercambiable,
descansando con una enormidad de ballenas que dormitan:
los sueños
nos empujan a las zinnias, los lirios tigrados, las pesadas rosas,
jardines marinos

de histeria, tan confiados en el sol como si fuésemos pintados por él, para él: saquemos de la cama la rústica alba
desenmarañada,
separémonos y juntémonos uno a uno

El parecido es claro, aunque la intención es distinta. Hace unas décadas el crítico y poeta Richard Howard afirmó que el gran tema de Ammons era «quitarse la carne y vestirse con el universo». La segunda parte de esta fórmula es de Whitman, la primera no, excepto los momentos en los que Walt refluía desesperado. Ammons, al igual que cualquier poeta que expresa lo plenamente humano, posee su oscuridad americana y universal, y sobrellevó sus primeros (y un tanto impresionantes y amedrentadores) impulsos y deseos trascendentales, su *anhelo*.

Sin embargo casi todos sus lectores más devotos lo consideran un poeta de esplendores, algunos en un estilo epifánico whitmaniano, pero algunos de un modo sorprendentemente constante. Un poema posterior más largo, «Sentimiento religioso» (no incluido en su volumen final, *Dislate y disparate*), es vacilante, incluso para Ammons, aunque parece proceder del admirable «Mañana de Pascua», un poema importante añadido a la edición ampliada de *Poemas selectos*.

«Mañana de Pascua» es varios poemas en uno, aunque en su centro aparece un lamento por el hermano pequeño del poeta, que murió joven. Mientras recorre sus nativas colinas de Carolina del Norte, ya al final de la mediana edad, lamentando la muerte de su pariente, a Ammons se le concede una visión:

Aunque las incompleciones
(y compleciones) ardieron hasta consumirse
en medio de la repentina y llameante
estructura momentánea de ceniza, todavía es
un libro de fotos, letra perfecta
mañana de Pascua: he ido a dar
un paseo: el viento es tranquilo: el arroyo
discurre sin destellos en una abundante
tranquilidad: los pájaros dejan oír
su voz: vi algo que nunca
había visto: dos grandes pájaros,

quizá águilas, de alas negras, cuello y cabeza
blancos, vinieron desde el sur
batiendo sus grandes alas; pasaron
justo por encima de mí, muy altas, y siguieron
hacia el norte; pero entonces un pájaro,
el que iba detrás, viró un poco
a la izquierda y el otro pájaro siguió
un minuto como si no se hubiera dado
cuenta: el primero comenzó a trazar círculos
como si buscara algo, deslizándose, reposando las alas
en el descenso de algunos círculos:
el otro pájaro regresó y los dos siguieron
con sus círculos, quizá buscando una corriente de aire;
dieron unas vueltas más, posiblemente
ascendiendo —al menos, claramente descansando—
y luego siguieron descendiendo a lo lejos hasta
que se perdieron tras los árboles
y los arbustos: una visión de abundante
majestad e integridad: tenían sus pautas
y sus rutas, y se apartaron de ellas
para explorar otras pautas
o rutas mejores, y luego el
regreso: una danza sagrada como la savia
en los árboles, permanente en sus descripciones
como las ondas que rodean la piedra
del arroyo: fresca al igual que este
calor que ahora nos inunda enviado
por el sol.

No me habría sorprendido encontrar estos versos en alguno de los últimos poemas de Robert Penn Warren (que admiraba inmensamente a Ammons) ni en Whitman, pero me sorprendió encontrarlos cuando Ammons me mandó una versión mecanografiada de «Mañana de Pascua». Helen Vendler ve un consuelo wordsworthiano en el poema, pero no estoy convencido del todo. A medida que envejezco, regreso una y otra vez a Lucrecio; y recuerdo las conversaciones acerca de Lucrecio que mantuve con Archie mientras disfrutábamos buscando huellas del poeta epicúreo en Shelley, Whitman, Stevens y él mismo. En esta labor me precedieron Donald

Reiman y otros, y me alegra ver que se reconoce ese aspecto de Ammons.

Lucrecio atempera y creo que finalmente anula cualquier anhelo religioso, como poeta o como persona, que Ammons poseyera. En nuestra época posfreudiana, una difusa versión del psicoanálisis prosigue la vena lucreciana. En la poesía de Ammons se atisba un cierto rechazo al padre, que no se dignó a mencionar al evocar su infancia.

Por muy esperanzador que el lector juzgue «Mañana de Pascua», el propio Ammons inicia «Sentimiento religioso» invocando su preocupación por la jerarquía. Rápidamente esto se modula hasta una Unidad curiosamente no platónica, que no perdura, pues pronto prevalece la ambivalencia, aunque Ammons es ambivalente acerca de la ambivalencia. El mejor poema de su último volumen es «En vista del hecho», una directa confrontación con la reciente pérdida de sus amigos fallecidos. A mis ochenta años lo leo con resignación y reconocimiento:

ahora, es este y el otro y aún
otro que se ido o está a punto: bueno, nunca

creímos que viviríamos para siempre (aunque lo creyéramos)
y ahora parece que no será así: algunos

estamos perdiendo una pierna por la diabetes, otros
no saben qué han bajado a buscar, algunos saben

que por su casa ronda una persona contratada, a otros
les gusta tocar la contera del bastón y sentir su estabilidad,

hay que ver: ya hemos perdido a tantos,
que hemos rechazado nuestra propia pérdida

Cuando leo al difunto Ammons echo de menos sin pesar algo parecido a la «mitología de la muerte moderna» whitmaniana de Stevens. En ese aspecto, Stevens está más cerca de Whitman que Ammons. Si le decías a Archie que sus primeras experiencias trascendentes le habían fallado, solía quedarse en silencio, aunque al menos una vez me dijo: «No, Harold, yo les he fallado a ellas».

Esfera no es un libro tan leído como debería, ni siquiera por los entusiastas de Ammons. Quizá volverá a serlo, dentro de dos o tres años, cuando finalmente se publique un grueso volumen de *Poemas completos*. En la actualidad el poema divide a sus críticos, a excepción de la dedicatoria, que muchos consideran su mejor poema breve. *Esfera* es demasiado ambicioso, dicen algunos, y desde luego es una obra manifiestamente agonística, que lucha con el Stevens meditativo en un terreno que Ammons no consigue usurpar. Y sin embargo sus esplendores siguen rompiendo las vasijas que él espera que los contengan:

en absoluto soy un maníaco
de vagar por la tierra, surcar los mares, volar al sur y al norte
con migraciones de casquetes polares, abarcar un huracán con

146

un solo ojo: las cosas se agrandan, sueño con una choza de
madera
limpia, un tronco de pino soleado, un estanque, mi propia
renta:
si la luz calienta una colina de pinos, no hace nada mejor

en la extensión más recóndita del espacio conocido: lo grande
también da miedo, fíjate en el rutilante residuo: cosas que hacer
al viajar: entre la entrada y la salida nuestras ruedas

contactan con la cinta de cemento abstracto: curvas adaptadas a la
velocidad destruyen las colinas: nos movemos y vemos pero
vemos casi siempre
la ondulación del movimiento: la distancia es un tiempo que
perdura: aquí, dentro,

lo que hemos traído: entre despegue y aterrizaje, la casa y la
oficina, entre un suceso de cierta importancia y otro
proceso de cierta importancia, cómo vamos a pasar el tiempo

147

y el espacio: podemos crear un hogar de movimiento

Para Ammons la forma de un movimiento casi siempre conduce a tropos de exilio, tal como uno podría esperar de un laico empapado en la Biblia. Recuerdo haberle dicho que la orden crucial de Yahvé, ya fuera a Abraham, Moisés, o a los israelitas en Egipto, era *yetziat*, «levántate y anda», algo que invierte el exilio. En sus momentos más característicos, Ammons le habla al lugar que el dios ha vaciado, lo que los gnósticos denominaban el kenoma.

Reaccionaba a las expresiones whitmanianas no de la amplitud del ser, sino de su vacuidad:

Del estanque turbio que lleva al bosque otoñal,
de la luna que se pierde en el precipicio del doliente crepúsculo,
caed, chispas del día y de la tarde —caed sobre los negros ta-
llos que se pudren en el barro,
caed sobre el confuso lamento de las ramas secas.

(«Canto de mí mismo», sección 49)

De los durmientes citaba la sección 3 como su preferida, donde un valeroso narrador lucha denodadamente con el mar, y extrañamente mencionaba su breve lírica «Corriente» como de temática comparable:

Perdiendo información él
se levantó y ganó
visión
hasta que en la pérdida
total la ganancia fue
extrema:
extrema e invisible:
el ojo
al no ver nada
perdió su
separación:
el canto al yo
(esto es mero movimiento)
se desplegó
en remolinos insuficientes
frenó y
se convirtió en un continuo.

En una ocasión pensé que había leído tantos libros porque no conocía a suficientes personas, pero me quedé pensando en si el hecho de conocer a tantos poetas me había hecho necesitar o querer leer más poemas o menos. La última vez que vi a Anthony Hecht, que murió en 2004, fue justo antes de que diera una lectura en Yale (no recuerdo el año). Subí a verle antes de que bajara para la lectura, le abracé y le susurré al oído «Magister Ludi». Él y Ammons no poseían ninguna afinidad, aunque esta mañana me he encontrado leyendo y cotejando el «último poema» de cada uno; «En vista del hecho» de Ammons (citado anteriormente) y el poema final del último libro de Hecht, *La oscuridad y la luz*, cuya última estrofa resuena en mi receptivo espíritu:

Como el anciano y frágil
que ha conseguido pasar la noche,
frente fría y labios silenciosos,
para quien la luz que amanece
conlleva su propio eclipse,
iluminándose mientras se debilita.

Paso ahora a un poeta vivo y amigo, William Stanley Merwin. El Proteo de la poesía americana, Merwin ha pasado por una docena de fases más o menos, comenzando en 1952 con *Una máscara para Jano* y siguiendo con *La sombra de Sirius* (2008). Comencé a leerlo en 1952, y he sido un admirador constante hasta este momento, cuando me parece que está en su mejor momento. He aquí su reciente versión de «Animula», atribuido al emperador Adriano, que destruyó a la mejor parte del judaísmo al aplastar la insurrección de Bar Kojba y el gran rabino Akiba, fundador del judaísmo normativo:

Pequeña alma, pequeña errancia
pequeña vagabunda
dónde te quedarás ahora
toda pálida y toda solitaria
después de cómo
solías burlarte de las cosas

Quienquiera que describiera, y fuera cual fuera el alma a la que se dedica el poema, es mucho mejor la versión de Merwin que el original.

Pero entonces pienso en William Merwin como resucitador de originales perdidos, como creador de «originales destruidos», el título de una de sus obras en prosa (1982). Perpetuo traductor, Merwin ha evitado la universidad excepto como juglar de su propia poesía. A principios de los años sesenta (¿quizá era 1961?), recuerdo que presenté una lectura en Yale donde recitó de manera exquisita «Novia de la partida»:

La soledad saltaba en los espejos, pero toda la semana
los tuve tapados como jaulas. Entonces se me ocurrió
algo mejor.

Y aunque era ya tarde por la noche en la ciudad
ahí estaba yo de camino
a mi bote, contento de ir, abrazando
esa gran corona de flores con las palabras como plata
auténtica: *Bon Voyage*.

La noche

era mía pero de todos, como un cumpleaños.
Su pelo tocaba mi cara al pasar. Bajaba
hasta mi bote, mi bote,
para verlo zarpar, y alegre al pensarlo.
Algunas hojas de la corona abrazaban mis manos
/ y el resto me decía adiós al caminar, como si
estuvieran vivas.

Y todo fue bien hasta que llegué al muelle, y nadie.

Digo nadie, pero quiero decir
que estaba ese joven, quizá
de la marina mercante,
de uniforme, y yo sabía quién era; y también
cuando me dijo dónde va,
me alegró decírselo.
Pero él me dijo, ese no es su bote,
usted no tiene. Yo dije, es mío, puedo probarlo:
mira esta corona que llevo,
pone *Bon Voyage*. Él dijo, esto es el muelle de piedra, señora,
usted aquí no tiene nada.

Y mientras yo
me daba la vuelta, la injusticia de aquello
iluminó los edificios, y ahí estaba yo
en la otra y odiada ciudad
donde nació, donde nada está amarrado, donde
las luces se arrastran sobre la piedra como moscas,
deletreando ahora, ahora, son tantas las posibilidades
que ponen los ojos en blanco; y una vez más caminé
a través de un aro de lágrimas y seguí andando, con esa
boya de flores delante de mi belleza,
deseándome buen viaje.

Este poema se publicó en el volumen *El blanco móvil* (1963): es original, quejumbroso y no se parece a los otros poemas de Merwin. Poseer un poema de memoria a lo largo de casi medio siglo le gasta más de una jugarreta a tu mente: ¿de quién es novia, de todos modos? Una mujer a la que una vez abandonaron y que se identifica con el texto de Merwin (no le ha conocido) me dijo hace años que leyó el título como si «Partida» fuera uno entre una serie de amantes que desaparecen. No es mi lectura, pero me parece lo bastante válida, sobre todo porque me siento felizmente desconcertado por la pléthora de interpretaciones que «Novia de la partida» parece aceptar.

Cada vez que leo algo más de Merwin, este poema cambia para mí. Hace poco leí la hermosa meditación en prosa *Los mayos de Ventadorn* (2002), que se me había pasado por alto hasta que el poeta me la mandó amablemente. Un lector de sus primeros volúmenes —*Una máscara para Jano*, *Los osos bailarines* (1954), *Verde con animales* (1956), de los que algunos poemas están recogidos en *Migración* (2005)— tenía que oír en ellos los acentos de T. S. Eliot y Ezra Pound:

Una fronda que cae puede parecer todos los árboles. Si es así conocemos el tono de la caída. Encontraremos dicciones para cuando se levante, palabras de despedida; y el tiempo será suficiente antes de que eso disfrute enseñando una orden y ensayando los días hasta que los días se cumplan: ahora la paloma concierta citas con el olivo,

difama con su voz los gestos del tiempo:
el día que se hunde, el sol que cae
pesadamente, el viento un leve presagio de lluvia.

(«Máxima: Para una máscara del diluvio»)

No es por nada que una troupe de días
rebusca repetida y perpetuamente
en la espléndida sacristía; ¿o deberían el sol y la luna,
al encontrar la mortalidad demasiado misteriosa,
desnuda y sin más atavío que el suyo
—a no ser que se presente uno de inmortal gesto
y con una máscara la haga probable—,
creer a un hombre, pero no creer su historia?
Digamos que el año es el año del fénix.
Ahora, incluso ahora, sobre la colina de piedra
la luna luminosa y tropical, transformando
sus atavíos mortales ante el ojo del hombre,
crea la imagen en la que el mundo existe.

(«Este del sol y oeste de la luna» 25)

Lo que recuerdas te salva. Recordar
no es ensayar, sino oír lo que nunca
ha caído en el silencio. De manera que lo que aprendes es,
de los muertos, orden, y lo que de ti mismo
es memorable, la pasión que puede oírse
cuando ya no tienes nada que decir.

(«Aprender una lengua muerta» 41)

Cuando regreso al último y más espléndido volumen de Merwin, *La sombra de Sirius*, apenas soy capaz de relacionar lo que me encuentro con el aprendiz de bardo:

El tordo que ríe

Oh alegría sin nombre de la mañana

que sales nota a nota de la noche
y el silencio del oscuro valle
y de todo lo que no ha estado allí

canción sin preguntas ni límites
sin embargo este es el lugar y el momento
en la totalidad de antes y después
al que toda la memoria despierta

los perdidos semblantes que asoman
en torno al borde del sueño
constante y claro
y las palabras que últimamente han caído en el silencio
para aflorar entre las frases de algún futuro
si hay futuro

aquí es donde todos cantan la primera luz del alba
haya alguien escuchando o no

Esto no es tanto la tradición de Eliot-Pound sino que Merwin, quizá no de una manera consciente, ha regresado al origen poético americano de ambos poetas: Whitman, celebrador del pájaro ermitaño en lo que sigo considerando el poema americano esencial, la elegía «Lilas» dedicada a Lincoln, aunque a Whitman no le gustaría esta valoración, pues consideraba el volumen completo de *Hojas de hierba*, desde el «Canto de mí mismo» hasta su despedida, como un vasto poema de «esos Estados». Si ahora considero a Merwin también como uno de los hijos pródigos de Whitman, es porque, por mediación de Eliot y Pound, hijos renegados de Walt, ha encontrado su camino de vuelta a los orígenes. Y eso, aplicado a «Novia de la partida», es el camino que ahora sigo para llegar a mi poema preferido de Merwin y sus vistas.

En *Los mayos de Ventadorn*, Merwin relata de manera conmovedora su peregrinaje, siendo estudiante universitario, para visitar a Pound en el hospital de St. Elizabeths, en Washington, D. C., después del cual recibió algunas postales del poeta, en una de las cuales se leía: «Lee semillas, no ramas E. P.». La imagen del joven Merwin me conmueve, aunque Pound no es exactamente uno de mis iconos.

«Novia de la partida» es un monólogo dramático que en última instancia surge de cómo Eliot-Pound transforman a Tennyson y Browning, y parece disolver parte de la distancia entre el poeta y la voz poética. No confundimos a Browning con Roldán ni a Tennyson con su Ulises, pero nadie puede separar a Eliot de Prufrock o

Gerontion. Merwin apenas es la novia de la partida, aunque en un nivel superior ella habla en nombre de él, o más bien en nombre de su vocación como poeta.

Definir ese «nivel superior» es captar el trascendentalismo de Merwin, su versión de la Vena Nativa que emana de Emerson, florece en Whitman y es rechazada por Eliot y sus acólitos. Merwin, que era hijo de un pastor presbiteriano, en su poesía define los dioses como «aquello que no ha conseguido convertirse en nosotros». Esto no se parece demasiado a la altanera afirmación de Emerson de que los poetas son dioses liberadores. Siempre justo al otro lado de una perspectiva visionaria, Merwin es un poeta puro que se nutre de sí mismo en una época que desea que todos los poetas se conviertan en profetas. Su estilo característico es la escritura sapiencial, no la profecía, y regresó a «Novia de la partida» para espigar una sabiduría que ya había manifestado antes de alcanzar la mitad del viaje.

Amar la partida más que la llegada: ¿es eso una ausencia de sabiduría típicamente americana? La soledad, la leona del descontento, se esconde de su imagen en el espejo y sale en la oscuridad de la ciudad «donde nada está amarrado». Y sin embargo es su lugar de nacimiento, aun cuando ella se niegue a saber que es su ciudad y a reconocer que el bote no es suyo:

y una vez más caminé
a través de un aro de lágrimas y seguí andando, con esa
boya de flores delante de mi belleza,
deseándome buen viaje.

«Boya» y «belleza» se oponen mutuamente, y las «hojas de la corona» constituirán «un aro de lágrimas» a medida que ella sigue caminando. Y sin embargo está entre los victoriosos, no entre los derrotados, una especie de Brunetto Latini para el Dante de Merwin. Si Merwin es Proteo, ella es una corona de flores para armar, que ha perdido algunas hojas, pero no todas.

El poema es una fantasmagoría, más irrealista que surrealista. Las ensoñaciones de Eliot muestran vestigios reprimidos de «Los durmientes» de Whitman, y, posiblemente a través de Eliot, Walt es una presencia viva en «Novia de la partida». ¿Quién si no Whitman insiste tanto en desearse un buen viaje? Si cualquier poeta americano—dejando aparte a Dickinson— va a alcanzar la universalidad, no

puede ir por un camino en el que no haya conocimiento, y debe conocer a Whitman. Es posible que Merwin nunca haya escrito un poema teniendo a Whitman en mente, pero sin embargo Walt está ahí:

El río de abejas

En un sueño regresé al río de abejas
cinco naranjos junto al puente y
junto a dos molinos mi casa
en cuyo patio un ciego se adentró siguiendo
las cabras y se puso a cantar
de lo que era más antiguo

Pronto hará quince años

Era viejo habrá caído en sus ojos

Yo llevé mis ojos
largo trecho hasta los calendarios
habitación tras habitación preguntando cómo viviré

Uno de los extremos está hecho de calles
un hombre lo atraviesa en procesión y lleva
botellas vacías su
imagen de la esperanza
que me ofreció por el nombre

Una vez una vez y una vez
en la misma ciudad nací
preguntando qué diré

El viejo habrá caído en su boca
los hombres se consideran mejores que la hierba

Regresaré a su voz que se alza como un puñado de heno

Era viejo no es real nada es real
ni el ruido de la muerte extrayendo agua

Somos el eco del futuro

Sobre la puerta dice qué hacer para sobrevivir
pero no hemos nacido para sobrevivir
solo para vivir

Este es uno de la decena de poemas de Merwin que todos mis alumnos han acabado poseyendo: «El río de abejas», del volumen *Los piojos* (1967). Lo llevo en mi cabeza desde 1967, y nunca deja de cambiar. Lo que no cambia son los acentos de la elegía americana, que Whitman captó para siempre.

Merwin siempre regresa a un sueño anterior, que acaba con el ciego Homero cantando y salmodiando las cosas que han acabado formando parte de los puentes americanos después de Whitman, «la muerte y el día» (Stevens). De la hierba, el bardo americano canta homéricamente: «Y ahora se me figura que es la cabellera suelta y hermosa de las / tumbas». El bíblico «La carne es hierba» regresa también con Merwin: «los hombres se consideran mejores que la hierba». El tono y el sentimiento no son whitmanianos, pero el contexto elegíaco evoca necesariamente *Hojas de hierba*. El sublime Walt, todo menos minimalista, comparte con Merwin una preocupación de naturalista por la ecología, y los dos escriben diferentes formas del poema-ambiente descrito por Angus Fletcher. *La sombra de Sirius*, maravilloso de principio a fin, nos ofrece lo que Merwin denomina «Un credo momentáneo»:

Creo en el día vulgar
que está aquí en este momento y soy yo

no lo veo siguiendo su camino
pero nunca vi cómo llegó a mí

se extiende más allá de todo lo que yo pueda
pensar que sé y todo eso me resulta real

es el presente que sigue su camino
cuando se ha apartado de mí

no conozco ningún lugar fuera del hoy
excepto para los desconocidos que me rodean

la única presencia que parece permanecer
todo lo que llamo mío me lo ha prestado

incluso la manera en que creo en el día
mientras aquí permanece y soy yo

Este es el credo de Whitman, solo que para él era perpetuo.

Conozco a Mark Strand desde hace medio siglo, y llevo leyendo su poesía más o menos cuarenta y cinco años. Al igual que sus precursores importantes, Walt Whitman y Wallace Stevens, Strand es un permanente creador de elegías del yo, no tanto para sí mismo como persona como para sí mismo como poeta, que es el estilo de «siempre vivir, siempre morir» que ha aprendido de Whitman y Stevens.

Si tuviera que nombrar los poemas más representativos de Strand, podrían ser «La historia de nuestras vidas», «Tal como es», «Elegía a mi padre», y el largo poema de secuencia stevensiana *Puerto oscuro*. Solía bromear con Mark diciéndole que su verso arquetípico era «El espejo no era nada sin ti», pero ahora que he envejecido prefiero un momento espléndido del canto final de *Puerto oscuro*, donde alguien se refiere a los poetas que van por ahí deseando volver a vivir y afirma: «Están dispuestos a decir las palabras que eran incapaces de decir».

Incluso hace cuatro décadas, siempre leía cada nuevo poema y volumen de Mark Strand con la feliz esperanza de que estaría dispuesto a decir las palabras que había sido incapaz de decir. Después de varias décadas, sigue sorprendiéndome que realmente no haya ninguna palabra que sea incapaz de decir. Aunque de una producción mucho más escasa que Whitman, Stevens y Ashbery, Strand ha desarrollado una versatilidad que puede rivalizar con la de estos.

La elegía al yo podría ser uno de los géneros poéticos más americanos, pues nuestros dos más grandes creadores serán siempre Walt Whitman y Emily Dickinson, y siempre se sentirán cómodos con ese estilo. Al igual que Ashbery, Strand es un legítimo descendiente del abuelo Whitman y del padre Stevens. ¿Quizá es un descendiente demasiado legítimo? A veces creo que es demasiado buen hijo y desearía que fuera más whitmaniano.

Strand va siempre por delante de tales deseos y publicó *Puerto oscuro* en 1993, justo antes de cumplir los sesenta años, como su soberbia respuesta a la maduración de un agón creativo. *Puerto oscuro* es un largo poema de cincuenta y ocho páginas dividido en cuarenta y cinco secciones, y constituye su definitiva elegía al yo, al estilo de Whitman, y su encantadora respuesta a través de la incorporación al Stevens de *Las auroras de otoño* y «La roca».

Comienzo mucho más atrás con la casi crestomatía de Strand *El monumento* (1978), cuyas cincuenta y dos secciones insinúan que se trata de su propio «Canto de mí mismo». Combinando a Octavio Paz, Miguel de Unamuno, Shakespeare, sir Thomas Browne, Chejov, Nietzsche, Robert Penn Warren, Whitman, Stevens, Juan Ramón Jiménez, Borges, Wordsworth y otros, parecería aceptable solo como cuaderno del poeta, aunque Strand lo convierte en monumento al estilo espléndidamente extravagante del poema de Elizabeth Bishop «El monumento». Dirigiéndose a «ti», su traductor no nacido, Strand apuesta su prosa-poema al futuro. La sección 35 lleva osadamente el título de «Canto de mí mismo»:

Primero silencio, luego un canturreo,
luego más silencio, luego nada,
luego más nada, luego silencio,
luego más silencio, luego nada.

Canto de Mi Otro Yo: No hay otro yo.

La Canción del Viento: Apártate de mi camino.

La Canción del Cielo: Eres menos que una nube.

La Canción del Árbol: Eres menos que una hoja.

La Canción del Mar: Eres una ola, menos que una ola.

La Canción del Sol: Eres el hijo de la luna.

La Canción de la Luna: No eres hijo mío.

Whitman se salvó para la poesía escindiendo el yo: Walt Whitman, uno de los duros, un americano, y el verdadero yo o mí mismo. No existe (en 1978) un auténtico Mark, el viento no le inspira, y la nube, la hoja, la ola de la «Oda al viento del oeste» de Shelley, todos menosprecian al poeta epígono, repudiado por el Sol, su padre, y la Luna, su madre. Escrito en su año cristológico, a la edad de treinta y tres años, en la sección 30 cita el Evangelio de Marcos: «Lo que a vosotros os digo, a todos lo digo: ¡Velad!». También se hace eco de Elizabeth Bishop, dentro de su poema «El monumento», cuando repite una y otra vez: *Vigilad atentamente*.

Hay monumentos y monumentos, poetas y poetas, el «infinito monumento» de Shakespeare y «los rotos monumentos de mis grandes deseos» de sir Walter Raleigh. Lo que tiene que ser monumento del monumento es su última sección, y esta es de Walt Whitman:

... ¡Oh, cómo soporto seguir viviendo! ¡Y cómo podría soportar morir ahora!

¡Oh vivir siempre, siempre morir!

Oh los entierros de mí pasados y presentes,

Oh yo mientras avanzo, material, visible, imperioso como siempre;

Oh yo, que existí durante años, ahora muerto, (no me lamento, estoy contento);

Oh desembarazarme de estos cadáveres de mí, y me vuelvo y miro dónde arrojarlos,

seguir caminando, (¡Oh vivir! ¡Siempre vivir!) Y dejar atrás los cadáveres.

(*El monumento*, sección 52)

Pero no todo es Whitman; el grito que lo precedía era de Strand.

Puerto oscuro, quince años después, es la hábil figuración que, al igual que Whitman, separa de los entierros de sus yos muertos:

De este amo con qué belleza se hace eco
dentro de la lánguida longitud de sus frases,
formando una agradable conmoción sin sentido;

de otro las figuras que se empujan mutuamente
para apartarse, el pensamiento elaborado
y sobrecargado amenaza siempre con escapar;

de otro el tono elevado y pausado,
la dicción que tiende hacia la falsedad
pero siempre se queda perfectamente corta;

de otro el ímpetu y el vigor de la observación,
la velocidad de la revelación, la inteligencia despierta
ejercitándose, elevando el poema a la profecía;

de este el humor, el esfuerzo por encontrar arte elevado
donde sea menos donde se espera, y para dorar lo mundano
con la fuerza de lo demoníaco o lo angélico;

y de otro la precisión, la búsqueda de la exactitud,
el equilibrio, un decoro inefable, el acecho medido
y tortuoso del tema, convirtiendo la sorpresa en revelación;

lo que nos deja a este en la ladera de su montaña,
encorvado sobre la página, dando gracias a sus amores
por venir y hacerle compañía todo este tiempo.

(*Puerto oscuro*, canto XXVII)

Sin consultar a Strand leo los siete tercetos como encarnaciones de, por este orden: Whitman, Stevens, Crane, Bishop, Marianne Moore, Eliot y un reconciliado Strand. En cuanto que crítico literario, soy una especie de superviviente arcaico, un dinosaurio, y me gustan especialmente los brontosaurios, un monstruo bastante amistoso. No creo que la poesía tenga nada que ver con la política cultural. A un poema le pido tres cosas: esplendor estético, poder cognitivo y sabiduría. Encuentro las tres cosas en la obra de Mark Strand.

Uno de los logros singulares de Strand es elevar la dolorosa confrontación del yo con la muerte a una dignidad estética que me asombra. Su volumen anterior, *Más oscuro* (1970), se mueve sobre las alturas de sus últimos poemas, «No morir», y el más extenso «Tal como es», la primera obra en la que Strand se aventura a salir del primer círculo de su ojo hacia un arte más amplio. «No morir» se abre con una desesperación narcisista, y no llega a ninguna conclusión, pero su pasión por la supervivencia es prodigiosamente convincente. «Me impulsa la inocencia», protesta el poeta, mientras, como una criatura de Beckett, reptaba de la cama a la silla y vuelve a la

cama, hasta que encuentra la obstinación para proclamar una grotesca versión de lo sobrenatural natural:

No moriré.
La tumba resultado
y prueba de mi nacimiento, mi cuerpo
la recuerda y se aferra a ella.

«Tal como es» extrae su tono de Stevens en sus momentos más sombríos («El mundo es feo / y la gente es triste») y discretamente extrae una fantasmagoría privada hasta que la fusiona con la fantasmagoría pública que todos nosotros habitamos ahora. La consecuencia es un poema más sorprendente y profundo que el justamente celebrado «Por los muertos de la Unión» de Robert Lowell, una yuxtaposición que se hace inevitable por la audacia de Strand al apropiarse de la misma zona visionaria:

Me veo en el parque
a caballo, rodeado de oscuridad,
liderando los ejércitos de la paz.
Las piernas de hierro del caballo no se doblan.

Dejo las riendas. ¿Dónde acabará esta agitación?
Flotas de taxis detenidas
en la niebla, los pasajeros se quedan
dormidos. Sale gas

de una chimenea tricolor.
Tras cerrar sus puertas con llave,
los oficinistas se apiñan
y cuentan una y otra vez la misma historia.

Todo el que se ha vendido quiere volver a comprarse.
Nada está hecho. La noche
corroe sus extremidades
como una erupción.

Todo palidece.
El futuro ya no es lo que era.

Las tumbas están a punto. Los muertos
heredarán a los muertos.

El talento de Strand, más que escaso, es contenido.

Puerto oscuro, al igual que algunos de los primeros poemas de Strand, es un abierto homenaje a Wallace Stevens. Es como si al apartar las ansiedades de la influencia, Strand deseara una reconciliación con su precursor principal. El «Proemio» arranca vigorosamente: «*La ardiente / Voluntad del clima, soplando sobre su cabeza, sería su musa*». Pero, en el canto IV, todos sabemos que nos hallamos en el mundo de Stevens:

Hay una cierta trivialidad en vivir aquí,
una ligereza, una monotonía cómica que uno intenta
socavar con exhibiciones de energía, una devoción

a los caprichos del deseo, mientras que por ahí
hay una seriedad, una melancolía rígida e inflexible
que envuelve el alma en su desaparición, un peso

que avergüenza nuestra ligereza. No tenéis más que mirar
al otro lado del río y descubriréis
lo indignos que sois mientras describís lo que veis,

que está confinado por lo que está a nuestro alcance.
Por otro lado, nadie mira hacia aquí.
Están entregados a los obstáculos,

a las texturas y niveles de la oscuridad,
a la tediosa representación de la duración.
Y no trabajan ni por pan ni por amor

sino para perpetuar el equilibrio entre el pasado
y el futuro. Son el futuro a medida que este
se extiende, al igual que son el pasado

reconciliándose consigo mismo. Y por eso
las servilletas están planchadas, y las galletas han llegado
a tiempo, y por eso el vaso de leche, que parece tan chic

en su blancura, nos implora un sorbo. Nada de esto ocurre por allí. El alivio de cualquier cosa se ve como tímido, signo de superficialidad o algo peor.

Esta es la voz del maestro, sobre todo en «Una tarde cualquiera en New Haven». Strand astutamente anula a Stevens con el vaso de leche, dejando de lado cualquier otra preocupación metafísica. Durante quince cantos se hace un esfuerzo para domesticar a Stevens, pero la gran voz, la de Stevens y Strand fusionados, regresa en el canto XVI:

Es cierto, como alguien ha dicho, que en un mundo sin cielo todo es despedida.
Agites la mano o no,

es despedida, y si no te salen las lágrimas sigue siendo despedida, y si finges no darte cuenta, detestar lo que ocurre, sigue siendo despedida.

Despedida pase lo que pase. Y las palmeras cuando se inclinan sobre la laguna verde y radiante, y los pelícanos al zambullirse, y los cuerpos relucientes de los bañistas mientras descansan,

son fases de una quietud definitiva, y el movimiento de la arena, y del viento, y los secretos movimientos del cuerpo son parte de lo mismo, una simplicidad que convierte al ser

en una ocasión para el duelo, o en una ocasión digna de celebrarse, ¿pues qué otra cosa hacemos, sintiendo el peso de las alas de los pelícanos,

la densidad de las sombras de las palmeras, las células que oscurecen la espalda de los bañistas? Están más allá de las distorsiones del azar, de las evasiones de la música. El final

se representa una y otra vez. Y lo sentimos cuando nos tienta el sueño, cuando madura la luna, en el vino que aguarda en el vaso.

Es Stevens quien nos dice que sin cielo todas las despedidas son definitivas. Lo que me cautiva de estos versos son las variaciones strandianas sobre la despedida. Olas y lágrimas ceden a las palmeras stevensianas, a los pelícanos de Florida, a la tierra venérea. Una meditación aún más espléndida, adecuada tanto a Strand como a Stevens en su papel de videntes del tiempo atmosférico, llega en el canto XXIV:

Y ahora piensa en el tiempo que hace y en que casi nunca es el mismo para las personas, en que cuando es reducido, hace falta
precisión para decir cuándo realmente es un aura, un olor o incluso un aire

de certeza, o cómo, a medida que pasan las horas, se podría considerar grande por el número de personas que toca. Su fuerza reside en otra parte: los tornados son pequeños

pero fuertes y los días de verano sin nubes parecen infinitos pero suelen ser débiles porque no nos importa estar al aire libre en ellos.

Perdone, pero ¿esta es la historia de otro día emocionante,

eso que acompaña a los preparativos de la cena?
Entonces qué dice que hablamos de lo inaudible: la forma que asume
y de las implicaciones sociales que contiene,

o de las sombrías florituras del otoño, el brillo de las hojas con hongos que caen, el chasquido de ramas frías, el nuevo color del cielo, azul azaroso.

Este último terceto, ¿es de Strand o de Stevens? A medida que la secuencia se refuerza, Strand evoca ecos deliberados de Ashbery, Paz y Wordsworth, hasta que alcanzan una magnífica apoteosis en su canto final.

Estoy seguro de que esto te parecería neblinoso, con muchas casitas de piedra muy necesitadas de reforma. Grupos de almas, envueltas en capas, se sientan en los campos

o pasean por los sinuosos caminos sin asfaltar. Son educados, y no les preocupa su cuerpo, que el viento atraviesa, con un chitón. No hace mucho,

me paré a descansar en un lugar donde una niebla especialmente espesa subía del río. Alguien, que afirmaba haberme conocido años atrás,

se me acercó, y dijo que había muchos poetas vagando por ahí que deseaban volver a vivir. Estaban dispuestos a decir las palabras que habían sido incapaces de decir,

palabras cuya ausencia había sido el silencio del amor, del dolor, e incluso del placer. Luego se juntó con un grupito congregado junto al fuego. Creo que reconocí

algunas caras, pero al acercarme escondieron la cabeza bajo el agua. Aparté la mirada hacia las colinas que había sobre el río, donde las luces doradas del ocaso

y el amanecer son una y la misma, y vi algo que volaba de un lado a otro, batiendo las alas. Se quedó flotando. Era un ángel, uno de los buenos, a punto de cantar.

El aura es de Dante, y nos hallamos en un lugar fantasmagórico, el paraíso o el purgatorio de los poetas. Si hay un verso de *Puerto oscuro* que reverbera en mi interior por encima de todos los demás, sigue siendo «Estaban dispuestos a decir las palabras que habían sido incapaces de decir». El acento me recuerda al último Stevens, pero con una característica propia de Mark Strand, y una trascendencia incluso más negativa.

La trascendencia negativa que caracteriza a Charles Wright americana el antiguo gnosticismo de una manera más profunda de lo que podía haber imaginado. Hay dos versos del poema «Disjecta membra» que compendian la gnosis valentiniana.

La restitución de la naturaleza a los que son buenos tiene lugar en un tiempo que no conoció comienzo.

negando con la cabeza, negando con la cabeza,
incapaz, todavía,
de hablar o comer o beber.
Entonces levanta la mano derecha y señala las lilas,
sonríe, y de nuevo es la luz del sol.
(«Búfalo Yoga Coda II»)

Al igual que la visión de Hart Crane, la aparición de Kafka es al mismo tiempo natural y sobrenatural, vulgar y extravagante. Las lilas, de una manera apropiadamente whitmaniana, insinúan tanto el retorno de la primavera como la perpetua inminencia del duelo, todo ello expresado en la música country de los versos informalmente bruscos y breves de Wright, mezclados con la rica textura de sus versos más largos de trece sílabas. Eso resulta exquisitamente idóneo para Kafka, cuyo mejor estilo fueron las parábolas y los fragmentos, como el extraordinario cuento «El cazador Gracchus», que nunca deja de obsesionar a Wright.

No es accidental que Wright se sienta atraído por los grandes poetas modernos de la desesperanza y el anhelo trágico: el órfico Dino Campana, John Clare y Georg Trakl, que acabaron locos, y Paul Celan, que se suicidó, en última instancia víctima del Holocausto. Existe un patetismo heroico en la poesía de Wright que es único y al mismo tiempo le convierte en miembro de la compañía visionaria que Crane celebró y con quien se fue reunir a través de la muerte por agua.

De los más grandes poetas americanos de la generación anterior a Charles Wright, solo John Ashbery sigue con vida; James Merrill y A. R. Ammons han muerto. Hay un sereno brillo en la poesía de Wright que prevalecerá, una falta de aceptación que cura la violencia de la mente de sí misma. Wallace Stevens dijo que la poesía era una manera de ampliar la vida. Charles Wright merece esa consideración, pero también algo más. Todos acarreamos las historias, más breves o más largas, de nuestras sombras. La poesía no es ni puede ser una terapia, pero en un momento en que toda espiritualidad está manchada de explotación política, o de la depravada política cultural del mundo académico y los medios de comunicación, pocos poetas nos recuerdan la posibilidad de una espiritualidad más auténtica. Charles Wright ocupa un lugar preeminente entre estos poetas.

CODA

Al revisar estos capítulos me acuerdo de mis primeras experiencias lectoras hace ya tres cuartos de siglo. Un chico torpe, e incluso entonces con un precario sentido del equilibrio, flotaba sobre los *Poemas completos* de Hart Crane en la Biblioteca Melrose, una sucursal de la Biblioteca Pública del Bronx. Había abierto por azar el canto «Atlántida» de *El puente*, y me quedé asombrado ante el sonido y movimiento del lenguaje. Cuando poco después leí *La tierra baldía*, el tono ensalmador me volvió a atrapar, aunque medio comprendí que Crane estaba rechazando lo mejor que podía el hechizo de la música de Eliot.

En enero de 1973 recibí una postal de Robert Penn Warren, en la que amablemente expresaba su interés por mi libro *La ansiedad de la influencia*, que se acababa de publicar, y me invitaba a almorzar. Habíamos sido colegas durante muchos años, pero nuestras conversaciones anteriores habían sido difíciles, y sus amigos eran mis enemigos. Después de eso, nos hicimos amigos y seguimos siéndolo hasta que murió. Comíamos cada semana, hablábamos a menudo por teléfono, y nos escribíamos, sobre todo para hablar de su poesía, que tardíamente había abandonado a Eliot para asumir una voz que era sin duda la del propio Warren. Inevitablemente comentábamos su relación con Eliot, que había cambiado solo con *Encarnaciones* y el extenso poema *Audubon: Una visión* (1969).

Warren comentaba que mi expresión «la ansiedad de la influencia» era una metáfora de la propia poesía, que es mi punto de arranque para esta breve coda. La influencia de Shakespeare sobre sí mismo no le hace único, y sin embargo importa más que el efecto

combinado de Marlowe, Ovidio, Chaucer y la Biblia inglesa. Milton, Whitman y Yeats no se leyeron errónea y creativamente a sí mismos tanto como Milton leyó erróneamente a Shakespeare, Whitman a Emerson, y Yeats a Shelley. La influencia de Whitman sobre la poesía mundial sigue siendo inmensa, mientras que su influencia sobre la creación americana es prácticamente infinita. Solo unos pocos poetas poderosos —Robert Frost, Elizabeth Bishop, James Merrill— permanecieron ajenos a él. Wallace Stevens, T. S. Eliot y Hart Crane pertenecen a una tradición concreta en la que la forma no tiene prácticamente nada que ver con Whitman, pero los movimientos interiores de su postura poética, sus tropos y la conciencia de sí mismos revelan cada vez más que son hijos del Homero americano.

La poesía occidental, quizá al contrario que la oriental, es incurablemente agonística. Homero se enfrenta a la poesía del pasado, pero después de Homero, todos se enfrentan a él: Hesíodo, Platón, Píndaro, los trágicos atenienses y sus epígonos latinos. La poesía hebrea de la Biblia es más sutilmente agonista, aunque siempre prevalece la lucha entre la autoridad y la inspiración. Dante subsumió de manera triunfal a Virgilio y la Edad Media latina, y le dio a Occidente el único rival posible para Shakespeare.

Cuando comencé a formular la imagen de la ansiedad de la influencia, desde el principio me basé en Lucrecio, cuyo clinamen, «desvío», se convirtió en el modelo para la relación retórica entre poetas anteriores y posteriores. Por eso una parte tan extensa de este libro está dedicada a los poetas lucrecianos: Shelley, Leopardi, Whitman, Stevens y otros. Se podría haber añadido a Robert Frost, quizá el más lucreciano de nuestros poetas.

Paul Valéry dijo sabiamente que los poemas no se acaban, simplemente se abandonan. No hay manera de salir del laberinto de la influencia literaria una vez alcanzas el punto en el que este comienza a leerte de una manera más perfecta de lo que pueden abarcar otras imaginaciones. El laberinto es la vida misma. No puedo acabar este libro, porque espero seguir leyendo y buscando la bendición de más vida.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a mis agentes literarios Glen Hartley y Lynn Chu, que me han apoyado desde 1988. En Yale University Press, mi editora Alison MacKeen me ayudó inmensamente a darle forma a este libro. La editora de mi manuscrito, Susan Laity, completó de un modo más que competente lo que Alison había empezado. Durante muchos años he contado con la ayuda de mi amigo y ayudante de investigación Brad Woodworth, sin el cual este libro no se habría completado.

CRÉDITOS

- A. R. Ammons, «El arco por dentro y por fuera» («The Arc Inside and Out»), «Guía» («Guide»), y «Offset», de *Collected Poems: 1951-1971*, de A. R. Ammons, copyright © 1972 de A. R. Ammons.
- , «Mañana de Pascua» («Easter Morning»), de *The North Carolina Poems*, de A. R. Ammons, copyright © 1986 de A. R. Ammons.
- , «A Harold Bloom», de *The Selected Poems: Expanded Edition*, de A. R. Ammons, copyright © 1987 de A. R. Ammons.
- , «Carretera pedregosa» («Gravelly Road»), de *Selected Poems*, de A. R. Ammons, copyright © 1968 de A. R. Ammons.
- , «Esfera, sección 43», de *Sphere: The Form of a Motion*, de A. R. Ammons, copyright © 1974 de A. R. Ammons.
- John Ashbery, «Rapsodia finlandesa», de *April Galleons*, de John Ashbery, copyright © 1984, 1987 de John Ashbery.
- , «Diagrama de flujo» («Flow Chart»), de *Flow Chart*, de John Ashbery, copyright © John Ashbery.
- , «Una ola» («A Wave»), de *A Wave*, de John Ashbery, copyright © 1981, 1982, 1983, 1984 de John Ashbery.
- Amy Clampitt, «Cristal de playa» («Beach Glass»), de *Collected Poems of Amy Clampitt*, de Amy Clampitt, copyright © 1997 de Herederos de Amy Clampitt.
- Hart Crane, «Atlántida» («Atlantis»), «Cabo Hatteras» («Cape Hatteras») y «Lachrymae Christi», de *Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*, de Hart Crane, copyright © 1924, 1930 de Hart Crane.
- , «El puente» («The Bridge [to Alfred Stieglitz]»), de *The Bridge: A Poem*, de Hart Crane, copyright © 1930 de Hart Crane.
- , «La torre rota» («The Broken Tower»), de *Complete Poems*, de Hart Crane, copyright © 1932 de Hart Crane.

- , «Proemio: Al puente de Brooklyn» («Proem: To Brooklyn Bridge», de *Complete Poems of Hart Crane*, de Hart Crane, editado por Marc Simon, copyright © 1933, 1958, 1966 de Liveright Publishing Corporation.
- , «Viajes III y IV» («Voyages III and IV»), de *Voyages*, de Hart Crane, copyright © 1926 de Hart Crane.
- Anthony Hecht, («La oscuridad y la luz son ambas iguales a ti», de *The Darkness and the Light: Poems*, de Anthony Hecht, copyright © 2001 de Anthony Hecht.
- D. H. Lawrence, «Canción de un hombre que lo ha conseguido» («Song of a Man Who Has Come Through», de *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, de D. H. Lawrence, editado por V. De Sola Pinto y F. W. Roberts, copyright © 1964, 1971, de Angelo Ravagli y C. M. Weekley, albaceas de la herencia de Frieda Lawrence Ravagli.
- James Merrill, «Santorini: Parando la fuga» («Santorini: Stopping the Leak»), de *Collected Poems*, de James Merrill, editado por J. D. McClatchy y Stephen Yenser, copyright © 2001 de los herederos literarios de James Merrill en la Universidad de Washington.
- W. S. Merwin, «Animula», de *The Carrie of Ladders*, de W. S. Merwin, copyright © 1967 de W. S. Merwin.
- , «Novia de la partida», «Departure's Girl-Friend» de *The Moving Target*, de W. S. Merwin, copyright © 1963 de W. S. Merwin.
- , «Este del sol y oeste de la luna» («East of the Sun and West of the Moon»), «Aprender una lengua muerta» («Learning a Dead Language») y «Dictum: For a Masque of Deluge», de *Migration: New and Selected Poems*, de W. S. Merwin, copyright © de W. S. Merwin.
- , «El tordo que ríe» («The Laughing Thrush») y «Un credo momentáneo» («A Momentary Creed»), de *The Shadow of Sirius*, de W. S. Merwin (Bloodaxe Books, 2009) (Copper Canyon Press, 2009), copyright © 2008 de W. S. Merwin.
- , «El río de abejas» («The River of Bees»), de *The Lice*, de W. S. Merwin, copyright © 1969 de W. S. Merwin.
- Mark Strand, «Leopardi», de *Selected Poems*, de Mark Strand, copyright © 1979, 1980 de Mark Strand.
- , «El Monumento», («Monument»), de *The Monument*, de Mark Strand, copyright © 1978.
- , «Tal como es» («The Way It Is»), de *Reasons for Moving; Darker; and The Sargentville Notebooks: Poems*, de Mark Strand, copyright © 1973 de Mark Strand. Utilizado con permiso de Alfred A. Knopf, una división de Random House, Inc.

Charles Wright, «Búfalo Yoga» («Buffalo Yoga»), de *Snake Eyes*, de Charles Wright, copyright © 2004 de Charles Wright.

Charles Wright, «Retrato del artista con Hart Crane» («Portrait of the Artist with Hart Crane»), de *The Southern Cross*, de Charles Wright, copyright © 1981 de Charles Wright.

James Wright, «El poema de Minneapolis» («The Minneapolis Poem»), de *Selected Poems*, de James Wright, copyright © 1968 de James Wright.

TRADUCCIONES ESPAÑOLAS UTILIZADAS

Dante Alighieri, *Divina comedia*, trad. de Ángel Crespo, Barcelona: Círculo de Lectores, 1981.

Giacomo Leopardi, *Poesía y prosa*, trad. de Antonio Colinas, Madrid: Alfaguara, 1979.

Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, trad. de José Marchena, Madrid: Espasa-Calpe, 1969 (1946).

Herman Melville, *Moby Dick*, trad. de José María Valverde, Barcelona: Planeta, 1987.

John Milton, *El paraíso perdido*, trad. de Esteban Pujals, Madrid: Cátedra, 1986.

Walter Pater, *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*, trad. de Marta Selís, Barcelona: Alba, 1999.

Platón, *Obras completas*, trad. del fragmento citado de Francisco de P. Samaranch, Madrid: Aguilar, 1974.

William Shakespeare, *Medida por medida*, en *Teatro selecto*, trad. de Ángel-Luis Pujante, Madrid: Espasa-Calpe, 2008.

—, *Hamlet*, trad. de Leandro Fernández de Moratín, Madrid: Edaf, 1981.

—, *La vida y la muerte del rey Juan*, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (1923).

—, *Noche de epifanía*, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid: Espasa-Calpe, 1971 (1924).

—, *Sonetos de amor*, trad. de Agustín García-Calvo, Barcelona: Anagrama, 2007.

—, *El rey Lear*, trad. de Ángel-Luis Pujante, Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

—, *La tempestad*, trad. de José María Valverde, Barcelona: Planeta, 1984.

Percy Bysshe Shelley, *Prometeo liberado*, trad. de Alejandro Valero, Madrid: Hiperión, 1998.

—, *Adonais y otros poemas*, trad. de Lorenzo Peraile, Madrid: Editora Nacional, 1978.

- , *Defensa de la poesía*, trad. de José Vicente Selma, Barcelona: Península/62, 1986.
- Wallace Stevens, *Notas para una ficción suprema*, trad. de Javier Marías, Valencia: Pre-Textos, 1996.
- , *La roca*, trad. de Daniel Aguirre, Barcelona: Lumen, 2008.
- Walt Whitman, *Hojas de hierba*, trad. de Jorge Luis Borges, Barcelona: Lumen, 1991. (págs: 198-200, 286-287, 327, 372, 384, 387, 394)
- , *Hojas de hierba*, trad. de Francisco Alexander, Madrid: Visor, 2006. (págs: 201-203, 295, 306-307, 320)

ÍNDICE ANALÍTICO

- Abrams, M. H., 302, 310
Adams, Léonie: «Campanario», 359
Adorno, Theodor, 230, 314
Agatón, 64
agón: y relaciones literarias, 21, 22, 37, 118
Aiken, Conrad, 200
alegres comadres de Windsor, Las, 95, 212
Alexander, Peter, 119
Alleyn, Edward, 163
Alto Romanticismo, 23: y Leopardi, 214-218; y Stevens, 319
alusión: en Crane, 335-363; en Milton, 157-160
ambivalencia, 36
Ammons, A. R., 24, 35, 248, 253, 293, 300: y Ashbery, 383, 384; aspectos, 391, 392; lucrecianos de, 391, 392; Stevens como influencia en, 258, 383-395; Whitman como influencia en, 258, 383-395. Obras: «Anhelos», 389; «Carretera pedregosa», 386; «Corriente», 394; «El arco por dentro y por fuera», 384; «En vista del hecho», 392, 395; Esfera, 350, 385, 387, 389, 393; «Guía», 386, 389; «La ensenada de Corson», 302; «Mañana de Pascua», 390-392; «Peros a lo colosal», 385; Poemas escogidos, 254; Restos del naufragio, 384; «Sentimiento religioso», 390, 392
Anatomía de la influencia [Bloom]: como autorretrato crítico, 50; influencia de Valéry en, 49; y Whitman, 309
ansiedad de la influencia, 20-26, 30, 31, 50, 248, 254, 415, 416: como problema para la crítica, 40-42; la extrañeza como aspecto de la, 37, 38
ansiedad de la influencia, La [Bloom], 17-19, 50, 253, 415: como defensa de la poesía, 19; escritura de, 19, 19; y grupos marginados, 22
Antonio y Cleopatra, 48, 49, 70, 96, 105: Antonio, 63, 98, 105; Cleopatra, 48, 57-59, 70, 93, 105
Arendt, Hannah, 101
Aretino, Pietro, 221

- Ariosto, Ludovico, 218
- Aristófanes, 64, 116
- Aristóteles, 123, 151, 184
- Armin, Robert, 70, 85, 86, 101
- Arnold, Matthew, 197, 222
- Ashbery, John, 24, 35, 182, 248, 253, 293, 300: diversidad dentro de la obra de, 370; Stevens como influencia en, 369-384. Obras: Algunos árboles, 369, 377; Diagrama de flujo, 350, 370, 372-376, 378-381; El doble sueño de la primavera, 384; «En North Farm», 380, 381; «La autobiografía de cualquiera», 378; «Rapsodia finlandesa», 370, 371, 373, 381; «Siringa», 378; Una ola, 374, 376, 379, 380
- ataraxia, 186
- Auden, W. H.: como influencia en Merrill, 248; evocaciones de, 175, 176; sobre Shelley, Whitman y Stevens, 176. Obras: El mar y el espejo, 98, 103; «Elogio de la piedra caliza», 176, 253; «En memoria de W. B. Yeats», 259
- Austen, Jane, 56, 305
- Austin, J. L., 61
- Austin, Norman, 21, 75
- autoría: cuestionamiento de la, 169; ilusión de, 35, 36
- Bacon, Francis, 116
- Balzac, Honoré de, 56, 305
- Banville, John, 305
- Barber, C. L., 76, 92, 111
- Barfield, Owen, 38, 109
- Barnes, Djuna, 164
- Baudelaire, Charles, 40, 46, 47, 205, 214, 329, 363
- Bauer, Mark, 248, 250, 251, 253, 258, 261
- Beardsley, Monroe, 34
- Beaumont, Francis, 67
- Beckett, Samuel, 64, 69, 104, 150, 151, 153, 155, 164, 165: Joyce como influencia en, 157; Shelley como influencia en, 189. Obras: Esperando a Godot, 164; Fin de partida, 164; Molloy, 164
- Beddoes, Thomas Lovell, 189, 374, 378
- Benjamin, Walter, 314
- Bentham, Jeremy, 198
- Biblia, 120: como influencia sobre Milton, 89, 128, 136, 142; como influencia sobre Shakespeare, 74, 84, 59; como influencia sobre Whitman la del rey Jacobo, 293, 383; Eclesiastés, 84; Evangelio de Marcos, 60, 117, 122, 405; Génesis, 136; de Ginebra, 74, 89; inglesa, 89, 91, 117, 128; de los Obispos, 89; Salmo Veintitrés, 97
- Bien está lo que bien acaba, 56, 69
- biografía literaria, 19, 167
- Bishop, Elizabeth, 258, 300-302, 317: «El monumento», 404, 405
- Blackmur, R. P., 308, 333, 335, 340
- Blake, Catherine, 216
- Blake, William, 17, 43, 84, 89, 92, 154, 155, 216, 234, 247, 259: como influencia sobre Crane, 25, 29, 30, 337, 338; como influencia sobre Joyce, 156; y Dante, 245, 246; «El viajero mental», 359; Milton como influencia sobre, 127, 128, 136, 159; Yeats sobre, 221, 224
- Bloom, Harold: acerca de su nombre, 314; el canon occidental como in-

- fluencia sobre, 38, 51; críticos admirados por, 17, 18, 40-43; Emerson como influencia sobre, 270; influencia como crítico literario sobre, 17, 18, 39-43, 248, 348, 349; la influencia definida por, 23; sobre la influencia literaria, 19-26; Johnson como predecesor crítico de, 38, 39, 41; tradiciones judías como influencia sobre, 50, 51
- Boccaccio, Giovanni, 74
- Boileau, Nicolas, 36
- Booth, Stephen, 111
- Borges, Jorge Luis, 24, 45, 165, 332: «Kafka y sus precursores», 37, 45; sobre la influencia literaria, 45; sobre Shakespeare, 58
- Bourdieu, Pierre, 22, 34
- Bowers, Edgar, 225, 300
- Bradley, A. C., 56, 70, 80, 97, 107, 225
- Brawne, Fanny, 311
- Brisman, Leslie, 160
- Bromwich, David, 200, 267, 268
- Brooks, Cleanth, 335
- Browne, Thomas, 168, 273, 404
- Browning, Elizabeth Barrett, 321
- Browning, Robert, 37, 98, 221: diversidad de opiniones sobre, 224, 225, 321; el monólogo dramático desarrollado por, 192, 193; el personaje de, 225, 226; Shelley como influencia en, 189, 193, 223-225, 228, 229; y Yeats, 221-225. Obras: «A la torre llegó don Roldán», 222, 224, 226, 228, 229, 362, 363; «Abt Vogler», 222; «Andrea del Sarto», 224; «Calibán en Setebos», 104; «Fra Lippo Lippi», 224; «La marcha de Thauris», 226; «Pauline», 222-224
- Bruno, Giordano, 149, 150, 158
- Buck, Pearl S., 165
- Budgen, Frank, 149
- buen pastor, El (película), 50
- Burack, Charles, 329
- Burbage, Richard, 58, 70, 85, 86, 163
- Burckhardt, Jakob, 21
- Burgess, Anthony, 81, 110, 118, 148, 155
- Burke, Edmund, 36, 37
- Burke, Kenneth, 17, 50, 56, 65, 118, 307, 348: sobre Crane, 357, 358, 360; sobre la imaginería de la muerte en Whitman, 201; sobre los tropos de Whitman, 277-281
- Burton, Robert, 273: Anatomía de la melancolía, 13, 14
- Bush, George W., 19
- Byron, George Gordon, lord; Don Juan, 256, 259; Shelley como influencia sobre, 189
- Campana, Dino, 412, 413
- Campbell, Gordon, 136, 137
- Campbell, Joseph, 148
- capacidad negativa: concepto de Keats de, 278
- Carlyle, Thomas: Goethe como influencia sobre, 318; y Joyce, 150. Obras: La cuestión de los negros, 326; Sartor Resartus, 150, 151, 326
- Carne-Ross, Donald, 216
- Carroll, Lewis, 148, 154, 161
- Cavalcanti, Guido, 72, 218
- Celan, Paul, 412, 413
- Cernuda, Luis, 165
- Cervantes, Miguel de, 37, 46, 52, 73, 96, 113, 165: Don Quijote, 42, 60, 62, 123, 154
- Chapman, George, 78, 113

- Chaucer, Geoffrey, 135, 157: como influencia sobre Shakespeare, 74, 90, 92; inclinaciones religiosas de, 184, 185
- Chejov, Anton, 64, 66, 69, 164
- Cheng, Vincent John, 153
- Chesterton, G. K., 119, 135, 164, 197
- Church, Henry, 389
- Cimbelino, 48, 102, 104
- Circe, 130
- Clampitt, Amy, 24, 300, 301, 317: «Cristal de playa», 302-305
- Clare, John, 216, 413
- Cole, Henri, 35, 213, 221
- Coleridge, Samuel Taylor, 42, 56, 60, 103, 172, 215, 272: «Kubla Khan», 27, 241; sobre Lucrecio, 216
- Colie, Rosalie, 116
- Collins, William, 27
- comedia de los errores, La, 80, 103
- Como gustéis: y la presencia de Marlowe en, 78, 102
- conciencia: efecto de Shakespeare sobre, 38, 67; de los personajes de Shakespeare, 57, 64, 65
- Conrad, Joseph, 151: como influencia sobre Faulkner, Fitzgerald y Hemingway, 313; el yo en la narrativa de, 313, 314
- Cook, Eleanor, 157
- Cooper, James Fenimore, 321
- Coriolano, 48, 49, 96
- Corns, Thomas N., 137
- Coverdale, Miles, 293
- Cowley, Malcolm, 360
- Cowley, Peggy Bird, 360
- Crane, Grace Hart, 337
- Crane, Hart, 17, 24, 25, 111, 165, 376: ambivalencia de hacia los ancestros poéticos, 352, 353; Blackmur, 308; Blake como influencia en, 25, 29, 30, 337, 338; Charles Wright y su poema acerca de, 412-413; como Alto Romanticismo, 336; como Ariel, 104; como poeta americano, 357-359; como poeta difícil, 335; y Eliot, 255; y la influencia en sí mismo, 47, 48; Lawrence como influencia en, 336; y Merrill, 254, 255; y la metáfora, 62; modismos formales de, 293; momentos supremos en, 364, 366; y Nietzsche, 338, 339; y Platón, 345-347; Shelley como influencia en, 189, 225, 345, 347, 353, 354, 356; Stevens como influencia en, 344; valoraciones críticas de, 335, 336; y W. C. Williams, 339, 340; Whitman como influencia en, 177, 200, 280, 281, 285-296, 299, 300, 343, 344, 348-350, 356, 357; Yeats como influencia en, 338, 339. Obras: «A Shakespeare», 341; «Atlántida», 290, 340, 343, 345-351, 353, 354, 357, 358, 364, 415; «Ave María», 343; «Cabo Hatteras», 292, 343, 349, 357; El puente, 29, 30, 254, 259, 280, 286, 291-293, 335, 336, 339-345, 347, 349-351, 353, 356-359, 377, 378, 415; «El río», 363, 365; «El túnel», 342, 343, 365; «La torre rota», 289, 293, 337, 340, 342-344, 351, 357, 359, 360, 363, 366, 367; «Lachrymae Christi», 338, 339; «Proemio: Al puente de Brooklyn», 289, 291, 340-343, 348, 351, 353, 355, 357, 364, 366, 408, «Viajes», 27, 221, 239, 241, 286-

- 289, 301, 341, 342, 347, 353, 357, 364, 374
- crítica literaria: como literatura sapiencial, 18; enfoque de Bloom de la, 17, 18, 29, 42, 43; función de la, 43; y Platón, 123; «proporciones revisionistas» de la, 247. Véanse también Nueva Crítica; y nombres de críticos individuales
- Croce, Benedetto, 217
- Cromwell, Oliver, 135, 159, 316
- cuáqueros, 136
- Cudworth, Ralph, 238, 269
- cuento de invierno, El, 48, 49, 63, 96, 101, 103, 104
- daimón: distinguido de la psique, 27, 28; y el dramaturgo, 66, 124; idea del, 231; de Whitman, 201; de Yeats, 231, 239, 240
- Damon, S. Foster, 30, 337
- Dante, 21, 31, 37, 66: como influencia sobre Crane, 367; como influencia sobre Joyce, 147, 148, 151, 153, 161, 163; como influencia sobre Leopardi, 217-219; como influencia sobre Strand, 411; como influencia sobre Yeats, 221, 231, 245, 246; Divina comedia, 156; El paraíso perdido, 164; importancia del «nueve» para, 247; Paraíso, 155, 367; Virgilio como influencia en, 178, 179, 259
- Darley, George, 189
- Darwin, Charles, 192, 345
- Day, Larry, 87
- defensas: e influencia literaria, 30, 31, 46
- Demócrito, 186
- Desai, R. W., 93
- Descartes, René, 46, 134, 150
- Dickinson, Emily, 89, 197, 265, 281, 291, 293; y Crane, 337
- Dodds, E. R., 27, 239, 240
- Donaldson, Talbot, 90
- Donne, John, 62, 185: «Un nocturno del día de Santa Lucía», 359
- dos caballeros de Verona, Los, 95
- dos nobles parientes, Los [Fletcher/ Shakespeare], 152
- Dostoievski, Fiodor, 56, 60, 69
- Dowson, Ernest, 26, 232
- Dryden, John, 24, 42: como poeta lucreciano, 179-181, 208
- Dumas, Alejandro (padre), 153
- Edelman, Lee, 340, 343, 353, 356
- Edgar (El rey Lear), 56, 57, 59, 91, 92: antecesores de, 83; Armin en el papel de, 73-86; como enigma, 85; como influencia en Whitman, 87; como Tom el Loco, 81, 82; desapego de, 87, 88; desarrollo de, 82-84; y Edmond, 65, 78-81, 88, 108; y Shakespeare el dramaturgo, 85, 86
- Edipo: idea de Yeats de, 232-235
- Edmond (El rey Lear), 58, 59, 65, 91, 92, 108, 121, 128; y Edgar, 78, 79, 81, 88
- Eliot, T. S., 165, 178, 191, 219, 260, 280, 293, 294, 378: y Alastor de Shelley, 222; antisemitismo de, 164; y Crane, 255, 335; y Hamlet, 109; monólogos dramáticos de, 192, 193; y Shakespeare, 92; sobre Lawrence, 324, 333; sobre Milton, 128, 129; Whitman como influencia sobre, 25, 31, 280, 281, 300,

- 301, 358, 377. Obras: Cuatro cuartetos, 300, 301; El bosque sagrado, 336; Gerontion, 168; La tierra baldía, 105, 203, 281, 300, 335, 340, 341, 343, 358, 377, 378, 415; «Preludios», 343; The Dry Salvages, 214, 301
- eclipse: en Hamlet, 93, 94, 120, 140; en La tempestad, 100, 101, 104; en Shakespeare, 80, 90, 92, 110, 120
- Elisha ben Abuya, 51, 129
- Ellmann, Mary, 156
- Ellmann, Richard, 21, 92
- Ellwood, Thomas, 136
- Elsinore, castillo de, 93, 119
- Elton, William, 74, 78, 82
- Emerson, Ralph Waldo, 18, 19, 43, 50, 114, 169, 251: y la confianza en uno mismo, 268; elocuencia de, 273; ensayos de, 266, 267, 274; y Lawrence, 321-323; orfismo de, 269; postura religiosa de, 268, 269; la Religión Americana de, 266-268, 274, 275; y Shakespeare, 23, 270-275, 277; sobre la influencia, 274; sobre Platón, 345; y lo Sublime Americano, 34; y Whitman, 25, 197, 201; y Wordsworth, 265-268; y el yo como ficción suprema, 317, 318. Obras: Diario, 266; «El método de la naturaleza», 274; «Experiencia», 201, 266; Guía de la vida, 251, 322; «Seguridad en Uno Mismo», 267, 268, 274, 336, 350, 367; «Shakespeare, o El Poeta», 270
- Empédocles, 27, 240, 269
- Empson, William, 17, 56, 68, 76, 92, 116, 366: sobre Milton, 127, 134, 142, 143, 157, 159, 189
- Enrique IV, primera parte, 63, 76, 94-96, 108, 116, 166; segunda parte, 63, 94-96, 108, 116. Véase también Falstaff, sir John
- Enrique V, 57, 63, 71, 72, 74, 95. Véase también Falstaff, sir John
- Enrique VI, obras teatrales, 102, 121
- Enrique VIII, 98
- epicureísmo, 40; y Leopardi, 213
- Epicuro, 178, 185, 186, 189, 215, 218, 219: cognición y visión en, 185, 187; y Lucrecio, 185-187, 189, 197, 206, 217, 219
- Estados Unidos: como poema, 215; declive cultural en, 18, 19; idea de Lawrence de, 322. Véase también Religión Americana
- Eurípides, 72
- Eva, 137, 138
- Evans, J. M., 136
- extrañeza: como señal de lo sublime, 36, 37; distinguida del asombro, 37, 38; encarnada por Hamlet, 59, 60; en Hamlet, 148; en las obras de Shakespeare, 38, 59, 60, 67, 90, 171, 172
- falacia: afectiva e intencional, 34
- Falstaff, sir John (Enrique IV, partes primera y segunda; Enrique V), 48, 55, 57-59, 63, 64, 71, 94, 108, 121: Chesterton sobre, 119; como influencia sobre Shakespeare, 95-97; como pensador, 123, 124; y Finnegans Wake, 152, 153; y Hamlet, 80, 81, 96, 166; relación de Hal con, 76, 92; visión de Empson de, 116
- Faulkner, William, 84, 151, 313

- Fausto (personaje de Marlowe), 100-102, 106
- Feinman, Alvin, 300
- Feldman, Irving, 300
- Finnegans Wake [Joyce], 47, 139, 163-165: como gnosis, 154; humor en, 150; influencia de Shakespeare en, 149-154; interpretación de, 148, 149; mitología en, 149-151
- Firbank, Ronald, 259
- Fitton, Mary, 113, 114
- FitzGerald, Edward: Las rubayatas de Omar Jayam, 194, 359
- Fitzgerald, F. Scott, 313
- Flaubert, Gustave, 22, 147
- Fletcher, Angus, 42, 43, 61, 62, 122-124, 158, 286, 306, 342: A New Theory for American Poetry, 374, 378, 379; sobre Ashbery, 377-379; sobre el «poema-ambiente», 374, 375, 402; sobre la imagen de la ola, 373; sobre Whitman, 379, 380
- Fletcher, John, 67, 152
- Florio, John, 117
- Fludd, Robert, 144
- Foakes, Reginald, 86
- Ford, John, 67
- formalismo, 33
- Forster, E. M., 189
- Forsyth, Neil, 129, 142: sobre Milton, 157, 159, 160
- Foucault, Michel, 22
- Fowler, Alistair, 127
- Freud, Anna, 30
- Freud, Sigmund, 19, 49, 61, 65, 92, 149, 180, 181, 215, 240: la ansiedad definida por, 30; y la influencia en uno mismo, 48; racionalismo romántico de, 219; y Shakespeare, 169; y lo sublime, 36, 37
- Friar, Kimon, 254
- Frosch, Thomas, 187
- Frost, Robert, 165, 300
- Frye, Northrop, 21, 247, 248: como influencia sobre Bloom, 17; sobre el valor literario, 34, 35
- Fussell, Paul, 299, 301, 302
- Galassi: Jonathan, como traductor de Leopardi, 214, 215, 218
- Galileo, 158, 159
- García Lorca, Federico, 165, 200
- Gardini, Nicola, 215
- Garrick, David, 171
- Garrique, Jean, 300
- género: aplicado a las obras de Shakespeare, 63, 91, 93; influencia de Shakespeare a través de, 69, 70
- Giamatti, A. Bartlett, 270
- Gibbon, Edward, 18
- Gilbert, Jack, 300
- Ginsberg, Allen, 351, 369
- Gladstone, William, 191
- Glasheen, Adaline, 153
- Glück, Louise, 300
- Goddard, Harold, 56, 67, 97, 225
- Goethe, Johann Wolfgang von, 64, 69, 222, 236, 239, 240, 283: como la conciencia de sí mismo, 48; como influencia en escritores posteriores, 318
- Goldsmith, Oliver, 317
- Gonne, Maud, 239
- Graham, Jorie, 300
- Gray, Thomas, 219: «Elegía escrita en un cementerio rural», 359

- Greenberg, Samuel, 370
- Greene, Robert, 60
- Greene, Thomas M., 112, 113, 115, 302
- Gross, Kenneth, 152
- Guillory, John, 159
- Hallam, Arthur Henry, 189-192, 197
- Hamilton, Emma, 114
- Hamlet, 48, 49, 55, 56, 91: Claudio como posible padre de, 60, 93, 94, 141-143; como intelectual, 80, 81; como Shakespeare, 84, 85, 120; complejo de, 25; conciencia de, 64, 65, 134-136, 142, 143; conciencia de sí mismo de, 140-143; crímenes de, 60; extrañeza de, 59, 60; y Falstaff, 80, 81, 96, 166; y Horacio, 140; influencia literaria como, 25, 26; ironía de, 92, 93, 96; y Jesús, 60, 117, 122; lucha de Shakespeare con, 109; muerte de, 119, 120; naturaleza andrógina de, 118, 119; Nietzsche y Kierkegaard como discípulos de, 58; orgullo de, 144; y el Satán de Milton, 122, 123, 135, 136, 140-144, 157, 160; Shelley y, 185; y Yago, 80
- Hamlet: y el arte de conocer, 117-125; Claudio, 60, 94, 120, 141, 142, 303; como espléndido logro, 118; como influencia sobre la literatura occidental, 64, 65; como influencia sobre Shakespeare, 47, 108, 109; como obra católica o protestante, 117; como obra de teatro experimental, 63, 118; «desplazamiento» en, 303; elipsis en, 93, 94, 120, 140; extrañeza en, 57, 59, 60; y Finnegans Wake, 152; Gertrudis, 120, 141; Guildenstern, 58, 60; Hamlet. Véase Hamlet; Horacio, 60, 118, 140; Laertes, 303; metáfora en, 61, 62; misterio inherente en, 58-61; Ofelia, 60; el personaje como «persona real» de la obra, 64; personajes de, 60; Rosencrantz, 60; Yorick, 93
- Hamlet: Poem Unlimited [Bloom], 25, 108, 143
- Hardy, Thomas, 137, 165, 293, 312, 313, 323, 328: opinión de Eliot de, 324; Shelley como influencia en, 189
- Harvey, Gabriel, 119
- Hathaway, Anne, 118
- Hawthorne, Nathaniel, 197, 305, 374
- Hazlitt, William, 18, 42, 56, 159, 172
- Heaney, Seamus, 251, 252
- Hearne, Vicki, 300
- Hecht, Anthony, 257, 293, 309, 395
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 55
- Heidegger, Martin, 123, 313
- Heine, Heinrich, 214
- Hemingway, Ernest, 313
- Hill, Christopher, 136
- Hobbes, Thomas, c134, 181
- Hodgart, Matthew, 148-150, 153-155
- Hölderlin, Friedrich, 209, 214
- Hollander, John, 158, 159, 175, 280, 298, 300, 369
- Holmes, Oliver Wendell (hijo), 307
- Homero, 22, 27, 28, 37, 75, 90: y El paraíso perdido, 158, 164
- Hopkins, Gerard Manley, 182, 224, 225, 345
- Howard, Richard, 193, 225, 390
- Hugo, Victor, 23, 39, 141, 209, 214,

- 329: opinión de Valéry de, 47; sobre la pasión, 40
- Hume, David, 61, 168, 169, 192
- Hutcheon, Linda, 258
- Huxley, Aldous, 90, 91
- Huxley, Thomas, 192
- Ibsen, Henrik, 66, 69, 150, 163, 225
- incesto: interés de Shelley y Byron por el, 155
- influencia: uso de la palabra por parte de Shakespeare, 75, 76. Véase también influencia literaria
- influencia literaria: a través de los géneros, 69; ansiedad de la, 20-26, 253, 254, 315, 316, 415, 416; y el complejo de Hamlet, 25; y el daimón, 28; la defensa como aspecto de la, 30, 31; estructura de la, 24; en Francia, 46, 47; Merrill y Yeats como ejemplos del proceso de la, 253, 254; naturaleza laberíntica de la, 52; opinión de Bloom de la, 20-26, 28-31, 415, 416; opinión de Shelley de la, 28, 29; reordenación cronológica de la, 37; Valéry acerca de la, 45, 46. Véanse también influencia en uno mismo; Shakespeare, William; y nombres de poetas individuales
- influencia en uno mismo: como posesión de uno mismo, 49; y Crane, 47, 48; y figuras literarias, 47-50; y Henry James, 47; en Milton, 127, 128; Shakespeare como paradigma de la, 47-50, 95, 96; y Stevens, 47, 48; Whitman como ejemplo de la, 49
- Ionesco, Eugène, 160
- Irwin, John, 340
- Jackson, David, 254
- Jacobo I de Inglaterra e Irlanda y VI de Escocia, 84, 85, 135
- Jakobson, Roman, 247
- James, Henry, 98, 294: y la influencia en uno mismo, 313; inminencia de, 305, 306; y *La tempestad*, 103, 104; y Whitman, 31, 298, 305, 306, 308, 309; el yo en la ficción de, 313
- James, Henry (padre), 265
- James, William, 294, 298, 305, 308, 309
- Jarrell, Randall, 193, 299
- Jarry, Alfred, 124
- Jeffers, Robinson, 200, 293
- Jennings, Elizabeth, 337
- Jenofonte, 141,
- Jerónimo, san, 130, 194
- Jesús, 60, 117, 122
- Job, 84
- Johnson, Michael, 41
- Johnson, Samuel, 17, 18, 24, 35, 36, 50, 158, 338: como crítico literario, 34, 38, 39, 41, 42, 167-172, 317; como moralista, 73; sobre el amor, 116; sobre Hamlet, 167; sobre Milton, 180, 181; sobre Shakespeare, 167-172. Obras: *Irene*, 41; *Las vidas de los poetas ingleses*, 41, 167, 169; *Observaciones sobre Macbeth*, 167; *Rasselas*, 41
- Jonson, Ben, 57, 62, 73, 104, 106, 113, 180. Obras: *Catalina*, 57; *El alquimista*, 57; poema como prefacio del *Primer Folio*, 121; *Sejanus*, 57; *Vulpone*, 57, 67

- Jonson, Lionel, 26, 232
- Joyce, James, 21, 23, 39, 85, 118, 305: y Carlyle, 150, 151; como influencia sobre la literatura del siglo xx, 147, 166; Dante como influencia sobre, 147, 155, 156, 161; influencia sobre sí mismo, 47; Milton como influencia sobre, 139, 147, 148, 157, 160-164; Pater como influencia sobre, 182; y Proust, 147; sensibilidad laica de, 153; y Shakespeare, 56, 57, 118, 147-150, 160-166; Shelley como influencia sobre, 189. Véanse también *Finnegans Wake*; *Ulises*
- Julio César, 94, 98, 152
- Jung, Carl, 250
- Kafka, Franz, 37, 50, 151, 164, 412, 413
- Kalevala, 381
- Kant, Immanuel, 20, 36-38: estética de, 165
- Keats, John, 23, 39, 69, 209, 214, 215, 218, 278, 311, 345: como influencia sobre Tennyson, 25, 189, 193; *Endimión*, 222; Hallam sobre, 191; Lawrence sobre, 323; Shelley como influencia sobre, 189, 222
- Kemp, Will, 70, 85, 120
- Kermani, David, 370
- Kermode, Frank, 56
- Kerrigan, William, 139, 141
- Kierkegaard, Søren, 19, 30, 56: y *Hamlet*, 58
- King, Stephen, 165
- Kinnell, Galway, 369
- Kleist, Heinrich von, 64
- Knight, G. Wilson, 125, 185, 286
- Knights, L. C., 107
- Korn, Harold, 303
- Kyd, Thomas, 60, 75, 78, 119, 121
- Laforge, Jules, 210
- Landor, Walter Savage, 209, 221, 231
- Lanham, Richard, 111
- Lanier, Emilia Bassano, 113
- Larson, Kerry, 201, 266, 267
- Lawrence, D. H., 24, 40, 59, 84, 125, 151, 165, 197: *Cábala*, 329; como influencia sobre Crane, 336; en comparación con otros escritores, 327, 328; y Emerson, 321, 322; y Joyce, 328; opinión de Eliot de, 324, 333; Shelley como influencia sobre, 189, 323, 324, 331; tendencias políticas de, 322; versatilidad de, 327, 328; Whitman como influencia sobre, 214, 285, 299, 321-333. Obras: «Ansia de la primavera», 331; «Canción de un hombre que lo ha conseguido», 323; *El arcoiris*, 328, 329, 336; *El hombre que murió*, 337, 360; *Estudios de literatura americana clásica*, 321, 322; «Hojas de hierba, flores de hierba», 332; «La poesía del presente», 322, 323, 332; *La serpiente emplumada*, 322, 327, 336, 337; «Magnífica democracia», 332; *Mujeres enamoradas*, 313, 328, 330; «Nuevo cielo y tierra», 329, 330
- Lear, Edward, 161
- lenguaje figurativo: y literatura de imaginación, 29
- Leonard, John, 184
- Leonardo da Vinci, 46
- Leopardi, Giacomo, 24, 31, 39, 178,

- 375: la caída como tropo en, 214, 215, 218; como influencia sobre Eliot, 214; como influencia sobre Pound, 214; como influencia sobre Strand, 209, 212; Homero y Virgilio como influencias en, 212-214, 219; influencia de ello, 47, 48; influencia de Lucrecio sobre, 209-220; influencia epicúrea sobre, 213; influencias sobre, 209, 218, 219; y la nada, 212, 213; paralelismos con, 209; poetas italianos como influencia sobre, 218, 219; sobre Milton, 216, 217; soledad de, 214-217; y Wordsworth, 213, 215. Obras: Cantos, 214, 215, 220; Ensayos morales, 215; «La noche del día de fiesta», 210; «La retama, o la flor del desierto», 216-218; Zibaldone, 212, 214, 215
- Levin, Henry, 64
- Levine, Philip, 300, 369
- Lewis, C. S., 123, 129, 140, 157, 164, 186, 315
- Lewis, Wyndham, 164
- liberalismo, 191, 192
- Lincoln, Abraham, 203, 204, 289, 293, 295, 296, 299, 309, 327, 399. Véase también Whitman, Walt. Obras: «La última vez que florecieron las lilas en el huerto»
- Lodge, George Cabot, 373
- Loewenstein, Joseph, 60
- Longfellow, Henry Wadsworth, 359, 363: «Canto de Hiawatha», 381
- Longino, 21, 35, 37, 171: De lo sublime, 33, 36; y la falacia afectiva, 34
- Lord, Otis Philips, 338
- Lowell, Robert, 193, 338, 407
- Luciano, 218
- Lucifer, 129, 130, 140-145, 314-316
- Lucrecio, 24, 31, 39: Coleridge sobre, 216; como influencia sobre Leopardi, 209; como influencia sobre Milton, 180-182, 184, 185; como influencia sobre poetas importantes, 178-189, 416; como influencia sobre Shelley, 184-187; como influencia sobre Whitman, 178, 181, 184, 185, 187, 197, 198, 205, 206; como voz poética en el monólogo dramático de Tennyson, 193-197; De la naturaleza de las cosas, 184, 194, 195, 198, 217, 298; y Epicuro, 187, 189
- Lutero, Martín, 134
- Macbeth, 48, 49, 65, 66, 74: como influencia sobre Joyce, 154; impacto sobre Bloom, 26; lady Macbeth, 107, 108; Macbeth, 56, 58, 121, 122, 128, 228
- Maiakovski, Vladimir, 24
- Mailer, Norman, 294
- Makari, George, 30
- Mallarmé, Stéphane: como influencia sobre Valéry, 45-47
- Malthus, Thomas, 345
- Man, Paul de, 29
- Mandelstam, Osip, 165
- Mann, Thomas, 151, 153
- Manzoni, Alessandro, 69
- Map of Misreading, A [Bloom], 302
- Mar: como tropo para Ashbery, 373; como tropo para Whitman, 297, 298. Véase también Odas de la Orilla
- Marlowe, Christopher, 57, 60, 62, 106, 113, 120, 121, 293: ateísmo de, 238;

- como influencia sobre Shakespeare, 20, 31, 67, 71-75, 78, 80, 81, 83-85, 88-90, 100-102; personajes en las obras de, 78. Véase también Fausto; poder sobre su público, 73. Obras: El doctor Fausto, 102, 121, 283; El judío de Malta, 121; «Hero y Leandro», 341; Tamburlaine, 67, 71, 72, 121
- Marvell, Andrew, 62, 181
- Massinger, Philip, 90
- Matthiessen, F. O., 369
- McCarthy, Cormac, 128
- McClatchy, J. D., 254
- Medida por medida, 39, 69, 70, 96, 106, 114, 162, 163, 168
- Melville, Herman, 69, 118, 197, 293, 310, 311, 322; y Shakespeare, 274; y Whitman, 310. Obras: «El campanario», 363; El estafador y sus disfraces (The Confidence Man), 266; Moby Dick, 152, 153, 274, 305, 310, 349; Piazza Tales, 363
- Menand, Louis, 164
- mente, poder de la, 46
- mercader de Venecia, El, 51, 111: Antonio, 58; Shylock, 57, 58
- Meredith, George, 194, 225
- Merrill, Charles Edward, 254
- Merrill, James, 31, 206, 293; y Crane, 254; el fuego como tropo en, 250, 252, 256; parodia en, 256, 258; Whitman visto por, 253; Yeats como influencia sobre, 248-261. Obras: «Bronce», 256; Comedias divinas, 253; «Del Fénix», 255, 256; «El libro de Efraín», 250, 253, 258, 259, 350; Escrituras, 259; «Espejo», 249; Frente a los elementos, 249; La mudable luz de Sandover, 248, 250, 251, 254, 256, 258-260; «La sala de baile de Sandover», 250; «Las fases de la luna», 258; «Medusa», 255; Mirabell, 259; Poemas escogidos, 254; «Samos», 250-252, 376; «Sanear el título», 256; «Santorini», 256, 257; «Taza china», 249
- Merwin, W. S., 24, 300; Eliot y Pound como influencias sobre, 397, 399; Whitman como influencia sobre, 399-403. Obras: «Animula», 395; «Aprender una lengua muerta», 398; El blanco móvil, 397; «El río de abejas», 401, 402; «El tordo que ríe», 398; «Este del sol y oeste de la luna», 398; La sombra de Sirius, 395, 398, 402; Los mayos de Ventadorn, 397, 399; Los osos bailarines, 397; Los piojos, 402; «Máxima: Para una máscara del diluvio», 398; Migración, 397; «Novia de la partida», 396, 397, 399, 400; «Un credo momentáneo», 402; Una máscara para Jano, 395, 397; Verde con animales, 397
- metáfora, 61, 62, 247: en Hamlet, 61; uso por Crane de la, 359, 360
- Middleton, Thomas, 67, 120
- Mill, John Stuart, 124
- Miller, Arthur, 69
- Milton, John, 17, 23-25, 31, 39, 41, 62, 63, 180: ansiedades de, 141, 142; la Biblia como influencia sobre, 89, 128-130, 136, 137, 142; como influencia sobre Blake, 127; como influencia sobre Dickinson, 127; como influencia sobre Joyce, 139,

- 147, 148, 156, 157, 160-164; como influencia sobre Shelley, 17; como influencia sobre Whitman, 127; Dios retratado por, 117, 129-140; Esquilo como influencia sobre, 130; inclinaciones religiosas de, 136-139, 141, 144, 181; influencia en sí mismo, 128, 181; ironías de, 135, 144; Leopardi sobre, 217; Lucrecio como influencia sobre, 178-185; monismo de, 138, 139; protestantismo de, 137; Shakespeare como influencia en, 122, 123, 128, 129, 140-145, 159-161; Virgilio como influencia sobre, 178, 179. Obras: Adán sin paraíso, 129, 130, 160, 163; Areopagítica, 158; «Il Penseroso», 360, 361; «Lycidas», 203, 216, 217, 359; Sansón agonista, 74, 128, 163, 216. Véanse también paraíso perdido, El; Satán de Milton
- misprision («por error»): uso de la palabra por parte de Shakespeare, 76, 77
- Moisés, 110, 394
- Molière, 46, 64-66, 69, 164
- monólogos dramáticos, 222, 223, 225: primeros ejemplos de, 190-192; de Tennyson, 193-196. Véase también Browning, Robert
- Montaigne, 61, 65, 74, 117, 141, 166, 178, 179, 181, 266: «De la experiencia», 185
- Montale, Eugenio, 49, 153, 165: influencia en sí mismo, 47, 48
- Moon, Michael, 278, 284, 308
- Moore, Marianne, 300, 317, 338, 349, 406
- More, Henry, 238, 269
- Morgann, Maurice, 225
- Morris, William, 194, 248: Sigurd el Volsungo, 222
- Moss, Thylas, 300
- Mostel, Zero, 160
- muerte: como tema en la poesía de Whitman, 197-205, 297, 298, 310; idea de Pater de la, 39; Lucrecio sobre la, 39; y morir, 185; poemas de Yeats que reflexionen sobre la, 244; y la poesía, 317
- mugletonianos, 136, 144
- Muldoon, Paul, 251
- nombrar: como preocupación de la literatura, 314-316
- Negro, Lucy, 113
- Nelson, Horatio, 114
- neocristianismo, 335
- Newton, Isaac, 184
- Nietzsche, Friedrich, 19, 21, 37, 50, 112, 125, 185, 186, 216, 230, 317, 328; y Crane, 338, 339; y Hamlet, 58, 60; y Macbeth, 108
- Nims, John Frederick, 290
- Nueva Crítica, 33-35, 43, 299, 300: y Crane, 335
- Nuevo Cinismo, 23, 26, 34
- Nuevo Historicismo, 23, 101
- Nuttall, A. D., 56, 74, 79, 125, 128, 149, 153, 219: sobre Milton, 135, 139, 141, 144, 157, 159
- O'Brien, Edna, 151
- O'Casey, Sean, 65, 66
- Odas de la Orilla, 301, 302
- Olson, Charles, 300
- Origo, Iris, 215

- orfismo, 269, 367
- orientación sexual: y literatura de imaginación, 311
- Otelo, 49, 64, 69, 70, 85, 91, 96, 100, 163, 286. Véase también Yago
- Ouspensky, P. D., 29, 337
- Ovidio, 74, 89, 90, 92, 95, 179, 184, 340, 341
- Owen, Wilfred, 243
- Paine, Thomas, 197, 198
- Palmer, Samuel, 361
- Paracelso, 221
- paraíso perdido, El, 122, 157, 158, 164: alusiones en, 159; ausencia de Lucifer de, 314-316; como ética protestante, 137; Dios de, 127, 136, 137, 139, 143, 157; influencia lucreciana en, 181, 182; influencia shakespeariana en, 123, 129, 135, 140-145, 160, 163; influencias sobre, 164; psicogénesis de, 141; soliloquios en, 128, 130-136, 140, 142, 160; subversión de, 135, 141. Véase también Satán de Milton, el
- Pascal, Blaise, 178
- Pater, Walter, 18, 19, 50, 168: como crítico literario, 39, 41, 42, 181, 191, 248; como influencia sobre Stevens, 206; «el arte por el arte», 40; epicureímo de, 39, 187, 189; estética de, 19, 33, 39, 248, 251; y Merrill, 251; la muerte vista por, 39; sobre el romanticismo, 36, 38; sobre Platón, 350. Obras: Apreciaciones, 248; Gaston de Latour, 364; Mario el epicúreo, 181; Platón y el platonismo, 350; «Poesía estética», 248
- Paul, Sherman, 340, 348
- Paz, Octavio, 165, 404, 410
- Pearsall, Cornelia, 190, 191
- Pearson, Norman Holmes, 370
- Peele, George, 121
- Pembroke, conde de, 68, 92, 113-116
- pensamiento: y conocimiento sexual, 62; y poesía, 62-64
- Pessoa, Fernando, 165, 200, 332
- Petrarca, 31, 209, 213, 214, 218, 219, 302
- Picasso, Pablo Ruiz, 95
- Píndaro, 35, 37, 161, 220, 280, 289, 416
- Pirandello, Luigi, 64, 66, 69, 164, 165
- Plarr, Victor, 232
- Platón, 22, 29, 30, 37, 64, 74, 75, 89, 123, 141, 266; y Crane, 345-347, 350
- Plutarco, 94
- Poe, Edgar Allan, 24: El dominio de Arnheim, 47
- «Poema de Paseo Marítimo», 302
- «poema-ambiente», 374, 375, 402
- poesía: ansiedad de la influencia entre poemas, 21, 254; y las creencias religiosas, 184, 185; Johnson sobre la, 63; Leopardi sobre la, 216; y la muerte, 317; y el pensamiento, 63; y el poder, 251; relación revisionista entre poemas, 21. Véanse también valores estéticos; influencia literaria
- poesía épica: accesibilidad de la, 259
- poeta: como ficción suprema del yo, 317-320; y el poeta-en-el-poeta, 26, 27
- Poirier, Richard, 200
- Pope, Alexander, 37, 39: Ensayo sobre el hombre, 41; La imbeciliada, 256, 259

- Pound, Ezra, 164, 192, 193: Los cantos pisanos, 214, 285, 300, 350, 412; Whitman como influencia sobre, 285, 300; y Yeats, 233
- Primer Folio [Shakespeare], 121: La tempestad como obra inicial del, 106; prefacio de Jonson a, 121
- Prince, F. T., 190
- «Proemio: Al puente de Brooklyn». Véase Crane, Hart
- Prometeo, 141, 142, 344
- Prometeo encadenado [Esquilo], 130
- Proust, Marcel, 56, 114, 151, 153, 165, 324: como influencia sobre la literatura del siglo xx, 147; En busca del tiempo perdido, 147, 165, 305, 324; y Joyce, 147, 150, 151
- psicoanálisis: como teoría de la mente, 30
- Pullman, Philip, 184
- Quincey, Thomas de, 215, 272, 273
- Quint, David, 184
- Rabelais, François, 46, 221, 328
- Racine, Jean, 46, 64, 66, 124, 164
- Ranieri, Antonio, 216
- Ransom, John Crowe, 300
- Redgrave, Michael, 107
- Reiman, Donald, 391, 392
- relaciones literarias, 22, 26, 31: el agón como rasgo de las, 22, 37, 118
- Religión Americana, 336, 337, 350, 386: Crane como poeta de la, 337, 358, 359, 367; de Emerson, 266-268, 274, 275, 336, 337, 386; y la profusión de información, 321
- represión, 30, 31, 36
- rey Juan, El, 67, 68, 75, 85, 94, 95: Faulconbridge, 63, 67, 68, 85, 94, 95, 97
- rey Lear, El, 59, 81, 73, 74, 91, 92: Albany, 87; Cordelia, 79, 83-85; ecos bíblicos en, 84; Gloucester, 83; Goneril, 83, 84; Kent, 85, 87; Lear, 84-86, 107; representado, 84; Regan, 83, 84; Tom el Loco, 81, 82. Véanse también Edgar; Edmond
- Reynolds, Mary, 156
- Ricardo II, 90, 102, 111
- Ricardo III, 72, 74, 102, 121
- Richardson, Samuel, 305
- Ricks, Christopher, 164
- Rieff, Philip, 187
- Rimbaud, Arthur, 47, 293, 345, 358, 363
- Robinson, Edwin Arlington, 384
- Robinson, Henry Morton, 148
- Roebing, John, 342, 344, 354
- Roebing, Washington, 342
- Roethke, Theodore, 283
- Rogers, John, 139
- romanticismo: Pater sobre el, 36, 38. Véanse también Alto Romanticismo; romanticismo americano
- romanticismo americano, 357, 358, 366, 375. Véanse también Crane, Hart; Emerson, Ralph Waldo; Whitman, Walt
- Romeo y Julieta, 69, 70, 111
- Rorty, Richard, 314
- Rossetti, Dante Gabriel, 192, 194, 248, 376
- Rossetti, William Michael, 279
- Roth, Philip: Shakespeare como influencia sobre, 159
- Rousseau, Jean-Jacques, 209, 219

- Rukeyser, Muriel, 300
- Ruskin, John, 42, 106, 189, 251
- Safo, 35
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, 18
- Salomón, 37, 84, 295
- Sannazaro, Jacopo, 218
- Santayana, George, 209
- Satán de Milton, el, 62, 137, 138, 215: como daimón de Milton, 159, 160; y Hamlet, 122, 123, 129-136, 140-145, 157, 160; influencia shakespeariana en, 122, 123, 128, 129, 135, 136, 140-145, 159-161, 163, 164; ironías de, 144; y Lucifer, 140, 141, 314-316; orgullo de, 144
- Saurat, Denis, 144
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 37
- Schiller, Friedrich von, 64, 164
- Scholem, Gershom, 50, 248, 328
- Schopenhauer, Arthur, 150, 201, 218, 230, 328, 329
- Schulman, Grace, 300
- Schwartz, Maurice, 129
- Scott, Walter, 69, 197
- Serpas, Martha, 300
- Shakespeare: La invención de lo humano [Bloom], 107, 153
- Shakespeare, personajes de, 55-70: bastardos, 67, 68, 94; desarrollo de los, 109; interacción imaginada de una obra con otra, 80, 81; reconocimiento en, 123-125; variedad entre, 96, 97; villanos, 58, 65, 97, 98, 121, 128. Véanse también Edgar; Edmond; Falstaff, sir John; Hamlet; Yago
- Shakespeare, Hamnet, 118
- Shakespeare, William, 17, 42, 43: actor, 69, 70; la Biblia como influencia sobre, 74, 84, 92; Burgess sobre, 110, 118; Chaucer como influencia sobre, 74, 90, 92; y el complejo de Hamlet, 25; y la conciencia, 38, 57; crítica literaria de, 56, 168, 170; cualidad enigmática de, 74; desapego de, 55, 66, 74, 85, 87, 110; elipsis en, 80, 90, 93, 94, 100, 110, 120; Emerson sobre, 23, 24, 270-275, 277; erotismo de, 107; extrañeza en la obra de, 37, 38, 59, 67, 90, 171, 172; gnosticismo en, 149; Hamlet como, 84, 85, 120; Hamlet como influencia sobre, 47, 109; ilusión creada por, 48, 52; influencia en escritores posteriores, 20, 21, 23, 24, 31, 52, 164, 341; influencia global de, 23; influencia sobre Crane, 340, 341; influencia sobre Joyce, 57, 118, 147-153, 160-166; influencia sobre la novela del siglo XIX, 68, 69; influencia sobre Milton, 122, 123, 128, 135, 140-145, 159-161, 163; influencia sobre sí mismo, 47-50, 95, 96, 106, 415, 416; juegos de palabras sobre el nombre de pila de, 124; Marlowe como influencia sobre, 20, 31, 67, 71-75, 78, 80, 83, 84, 89, 90; Ovidio como influencia sobre, 74, 89, 90, 92; paradojas inherentes en, 64; pensador, 62, 63, 123, 124, 232; como Próspero, 97-99; relevancia del género en las obras de, 63, 64; en representación, 79, 80, 98, 99, 101; representación de lo humano en, 67-70; ruina en, 108,

- 109; Samuel Johnson sobre, 167-172; singularidad de, 66-70; soliloquios de, 124, 125; y lo sublime, 34, 35; tendencias religiosas de, 89; «Venus y Adonis», 341; vocabulario de, 26, 72, 341. Véanse también Shakespeare, personajes de; Sonetos; y nombres de obras y personajes específicos
- Shaw, George Bernard, 22, 95, 96:
- Shelley como influencia sobre, 189
- Shelley, Percy Bysshe, 17, 23, 36, 45, 98, 155: como Ariel, 103, 104, 230; Auden sobre, 176; y Hamlet, 185; influencia sobre Browning, 24, 193, 223-225, 228, 229; influencia sobre Byron, 189; influencia sobre Crane, 189, 225, 345, 347, 353-356; influencia sobre Keats, 189, 190; influencia sobre Lawrence, 189, 323, 324, 331; influencia sobre poetas posteriores, 24, 25, 189, 190, 345; influencia sobre Stevens, 176, 177, 190, 231; influencia sobre Tennyson, 189, 190; influencia sobre Yeats, 24, 25, 187, 189-192, 221-225, 228-244; Lucrecio como influencia sobre, 184-187, 189, 191, 209; Milton como influencia sobre, 24, 25, 127, 128, 136, 137, 159; y lo sublime, 36, 189; Wordsworth como influencia sobre, 25, 28, 29. Obras: Adonais, 176, 192, 203, 229, 240, 241, 243, 244, 347, 348, 351, 353, 354, 356; Alastor, 29, 176, 189, 221-223, 229, 240, 253, 347, 353, 361; Defensa de la poesía, 28, 176, 177, 190, 347; El príncipe Atanasio, 228, 229, 253; El triunfo de la vida, 29, 185, 189, 236, 351; Hellas, 177, 229; Julian y Maddalo, 361; «La Bruja de Atlas», 176, 236, 241, 242, 244, 344; «Mont Blanc», 176; «Oda al viento del oeste», 29, 176, 229, 323, 331, 348, 355, 359, 405; «Ozymandias», 231, 232, 235; Prometeo liberado, 155, 186, 230, 237, 376
- Shoptaw, John, 378, 380
- Sidney, Philip, 62
- Simón el Mago, 101
- Simónides, 209
- Smith, William, 36
- Snyder, Gary, 300
- Sócrates, 27, 64, 141, 239, 240
- sonetos [Shakespeare], 61, 75, 107-116: la Dama Oscura en, 113-116, 137; desdoblamiento en, 113; favoritos de Bloom, 116; interpretación de, 110-116; ironía en, 68; Joven y Hermoso Noble en, 68, 75, 113, 114; lenguaje comercial en, 113; Poeta Rival en, 74, 78, 113, 116, 144; relaciones eróticas en, 113, 114; retórica de, 112; soneto 121, 110, 111; soneto 125, 115; soneto 147, 114, 115; soneto 153, 110; soneto 154, 110; soneto 73, 112; soneto 87, 20, 76-78, 113; vulnerabilidad de, 112
- Sófocles, 21, 90, 91, 234
- Southampton, conde de, 68, 76-78, 92, 113-116
- Spargo, R. Clifton, 230
- Spenser, Edmund, 158, 164, 360
- Spinoza, Baruch, 134

- Springsteen, Bruce, 197
- Stein, Gertrude, 26
- Stendhal, 23, 69
- Stern, Gerald, 300
- Sterne, Laurence, 138, 317
- Stevens, Wallace, 17, 24, 25, 35, 153, 165, 205, 206, 252, 294, 339, 352, 353, 413: Auden sobre, 176; Emerson como influencia sobre, 318; epicúreo, 206; y Freud, 37; la imagen de la ola en, 380; la influencia en uno mismo, 47, 48; influencia sobre Ammons, 383; influencia sobre Ashbery, 369, 373; influencia sobre Crane, 344; influencia sobre Merrill, 248; influencia sobre Strand, 403, 404, 408-411; Lucrecio como influencia sobre, 187, 206; Pater como influencia sobre, 206; Shelley como influencia sobre, 176-178, 190, 231; y lo Sublime Americano, 24, 320; Swinburne como influencia sobre, 206; Valéry como influencia sobre, 207; Whitman como influencia sobre, 24, 25, 176-178, 198, 200, 201, 208, 214, 231, 285, 297, 298, 377, 392; Yeats como influencia sobre, 206, 207. Obras: Armonio, 206, 335, 336, 344; «Del mero ser», 206, 207; «El búho en el sarcófago», 241, 389; «El comediante haciendo de letra C», 178, 221; Las auroras de otoño, 37, 49, 344, 374, 404; «Madame La Fleurie», 206; «Mañana de domingo», 344; «Memorándum», 207; «Mr. Burnshaw y la estatura», 176; Notas para una ficción suprema, 318, 335, 350, 377; «Pensando en una relación entre las imágenes de las metáforas», 62; «Una tarde cualquiera en New Haven», 409; «Una vieja cristiana de buen tono», 318
- Stickney, Trumbull, 373
- Stieglitz, Alfred, 349
- Strand, Mark, 24, 213, 300: Dante como influencia sobre, 411; Leopardi como influencia sobre, 209, 212; influencia lucreciana sobre, 212; Stevens como influencia sobre, 403, 404, 407-411. Obras: El monumento, 404; «Elegía a mi padre», 403; «La historia de nuestras vidas», 403; «Leopardi», 209, 212; Más oscuro, 406; «No morir», 406; Puerto oscuro, 403-406, 408, 411; «Tal como es», 403, 406, 407
- Strauss, Leo, 135
- Sublime Americano, 34, 320: Ammons como representativo de lo, 383, 384; en Las auroras de otoño, 37; Crane como representativo de lo, 286; poética de lo, 208; Whitman como representativo de lo, 24, 286, 383
- Sublime Escéptico, 24, 181
- sublime en literatura, 21, 33, 43: y la ansiedad de la influencia, 37; la extrañeza como señal de lo, 36, 37; y Freud, 36, 37; idea de Kant de lo, 38; idea de Leopardi de lo, 212, 213; idea de Longino de lo, 21, 33-37; lucreciano, 213; idea de Shelley de lo, 36, 189; idea de Valéry de lo, 46. Véase también Sublime Americano
- sueños, 149: en *Finnegans Wake*, 148, 155

- Suetonio, 94
- Sugimura, N. K., 184
- Swenson, May, 300, 301, 317. Obras:
El cuento de una barrica, 169; Los viajes de Gulliver, 233; Una digresión en torno a la locura, 169
- Swinburne, Algernon Charles, 40, 56, 196, 197, 248, 374, 376: como influencia sobre Stevens, 205, 206; Shelley como influencia sobre, 189; 194. Obras: «Ave Atque Vale», 205; «El lamento de Lisa», 376; Poemas y baladas, 194, 248
- Symons, Arthur, 26, 232
- tarja: etimología de la palabra, 294; como imagen en la poesía americana post-whitmaniana, 285, 286; implicaciones sexuales de la, 294; como tropo en Whitman, 277, 296, 389; uso vernáculo de, 281, 282
- Tasso, Torquato, 164, 218, 361
- Tate, Allen, 255, 300: y Crane, 335, 340, 357
- Tate, Nahum, 73
- Taylor, Jeremy, 185
- tempestad, La, 48, 49, 63, 75, 96, 98-101: Antonio, 99; Ariel, 98, 99, 101-104, 106; elipsis en, 100, 101; Fernando, 101, 103, 105, 106; presencia de Marlowe en, 101; Miranda, 101-103, 106; Próspero, 57, 97-106, 172; representaciones «actualizadas» de, 98, 99, 104; Sebastián, 99; singularidad de, 104; como tragicomedia, 101-106; Trínculo, 98-100
- Tennyson, lord Alfred, 24, 25: Keats como influencia sobre, 25, 189, 193; monólogos dramáticos de, 191-196; como poeta lucreciano, 192; Shelley como influencia sobre, 189; y Whitman, 197, 202, 203, 205. Obras: «In memóriam», 190, 194; «Locksley Hall sesenta años después», 197; «Lucrecio», 191-195, 197; «Maud: un monodrama», 197; «Morte d'Arthur», 190; «Oda a la muerte del duque de Wellington», 202; «Tiresias», 193; «Títono», 190, 191, 193, 197; «Ulises», 190, 193, 197
- Thomson, James, 209, 375
- Thoreau, Henry David, 197
- Timón de Atenas, 48, 110, 114
- Tito Andrónico, 72, 75, 89, 95, 102, 121
- Tiziano, 87
- Todd, Ann, 107
- Tolstoi, Lev, 24, 56, 61
- Tomachevski, Boris, 129
- Trakl, Georg, 165, 412, 413
- Traubel, Horace, 198, 216
- Trelawney, Edward, 257
- Troilo y Crésida, 110, 117, 169
- Trotsky, Lev, 237
- Tucker, Herbert F., 193
- Tyndale, William, 89, 90, 95, 157, 293
- Ulises [Joyce], 47, 92, 147, 149, 163, 164: influencia shakespeariana en, 152, 165, 166
- Unamuno, Miguel de, 153, 404
- Ungaretti, Giuseppe, 165
- Updike, John, 47
- Ur-Hamlet, 119
- Valéry, Paul, 18, 49, 50, 153, 165, 416: como influencia sobre Stevens,

- 207, 208, 297, 319; influencia en uno mismo, 46, 47, 49, 95; Mallarmé como influencia sobre, 45, 46; «Palmera», 207, 208, 373
- valores estéticos, 34, 35: juicios comparados de, 165, 166, 317, 326-328
- Vane el Joven, sir Henry, 136, 144
- Vendler, Helen, 318, 391
- Verdenal, Jean, 280
- Vico, Giambattista, 95, 150, 156, 157, 269, 270, 315
- Virgilio, 164, 178, 179: y Dante, 178, 259; como epicúreo, 191, 193, 259
- Voltaire, 124
- Wagner, Richard, 150
- Walsingham, Francis, 78
- Warren, Robert Penn, 27, 253, 265, 300, 391, 404, 415
- Warren, Rosanna, 300
- Watkins, W. B. C., 138, 139
- Watson, John Selby, 198
- Webster, John, 67
- Welles, Orson, 166
- West, Nathanael, 155
- Wharton, Edith, 305
- Wheeler, Susan, 300
- Wheelwright, John Brooks, 30
- Whicher, Stephen, 265, 269, 270, 310, 311
- Whitman, Walt, 17, 43, 125, 252, 253, 265: Auden sobre, 176; autoerotismo en, 283; el bardo americano, 25, 178, 193, 278, 298, 300, 301, 309, 321, 325, 349, 358, 369, 383, 402; la Biblia como influencia sobre, 293, 383; cabalista, 328, 329; compañeros de, 216; el Edgar de Shakespeare como influencia en, 87; y Emerson, 25, 197, 201, 383; formalismo de, 293; y Henry James, 31, 298, 305, 306; las hojas como tropo en, 281; influencia en uno mismo, 47, 49; influencia epicúrea sobre, 200; influencia mundial de, 24; influencia sobre Ammons, 258, 383-395; influencia sobre Ashbery, 369-384; influencia sobre Crane, 177, 200, 280, 281, 285-296, 299, 343, 344, 349-351, 356, 357; influencia sobre Eliot, 25, 31, 200, 280, 281, 300, 358, 377; influencia sobre escritores posteriores, 24, 25, 31, 189, 251, 258, 279-281, 285, 286, 297-312, 317, 318, 369; influencia sobre James Wright, 299; influencia sobre Lawrence, 214, 285, 299, 321-333; influencia sobre Pound, 285, 300; influencia sobre Stevens, 24, 176-178, 198, 200, 201, 208, 214, 231, 285, 299, 328, 377, 392; influencia sobre Strand, 403-411; influencias sobre, 24, 25, 383, 384; ingleses que aprecian a, 197, 198; y Leopardi, 213, 214; las lilas como tropo en, 277, 278, 293-296; lucrecianismo de, 177, 178, 187, 197, 198, 205, 206, 298; la muerte como tema de la poesía de, 198-205, 297, 298, 310, 311; y Shakespeare, 277; y lo Sublime Americano, 34; la tarjeta como tropo en, 277-296, 389; y Tennyson, 197, 202, 203, 205; tropos de, 277-299; las vistas como tropo en, 277; y el yo como ficción suprema, 317, 318, 320. Obras: Cálamo, 197, 278, 311, 330; «Can-

- to de mí mismo», 47, 177, 198-201, 214, 215, 282, 287, 294, 295, 309, 350, 374, 377, 386, 387, 394; «Canto el cuadrado divino», 283, 294, 295; «Con el reflujó del océano de la vida», 47, 178, 201, 203, 278, 284, 289, 293, 302, 305, 309, 311, 330, 359, 374; «De la cuna que se mece eternamente», 47, 177, 178, 278, 295, 297, 305, 309-311, 348; «En el ferry a Brooklyn», 203, 286, 309, 352, 377; «En la ribera del Ontario azul», 178, 320; Hojas de hierba, 197, 198, 278-280, 284, 293, 296, 297, 326, 332, 336, 350, 358, 380, 399, 402; «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», 47, 178, 198, 202, 283, 293, 295-297, 305, 308, 309, 314, 358, 395; «Los durmientes», 47, 177, 200, 203, 297, 309, 389, 400; «Mi yo espontáneo», 283; «Pasé una noche de extraña vigilia en el campo de batalla», 306; Redobles de tambor, 278, 305, 306, 308, 330; Roble, con musgo, 278; «Una clara medianoche», 201; Vistas democráticas, 198, 277; «Vosotros, delincuentes juzgados en el tribunal», 284
- Whitman, Walter (padre), 289
- Wilde, Oscar, 18, 19, 33, 40, 42, 55, 148, 181, 197, 205, 225, 232, 235, 257, 290, 318
- Wilder, Thornton, 148
- Williams, Jane, 176
- Williams, Tennessee, 336
- Williams, William Carlos, 177; y Ammons, 383, 384; y Crane, 338, 339; Paterson, 335, 339, 350, 377; Whitman como influencia sobre, 285, 300, 377
- Wimsatt, William K. (hijo), 33, 34, 36, 168, 169, 172
- Winters, Yvor, 335, 340, 357
- Wittgenstein, Ludwig, 169, 232; y Shakespeare, 61; Tractatus, 201, 230
- Wolfe, George C., 98
- Woodward, C. Vann, 265
- Woolf, Virginia, 42, 151, 327; Pater como influencia sobre, 181, 182, 313; Shelley como influencia sobre, 189
- Wordsworth, William, 23, 36, 209, 222; y Emerson, 265, 267, 268; como influencia sobre Shelley, 25, 28, 29; y Leopardi, 213, 214; y el yo como ficción suprema, 318, 320. Obras: El preludio, 318, 320; La excursión, 221; «Momentos en el tiempo», 182; «Oda: Indicios de inmortalidad», 28, 29, 267
- Wright, Charles, 24, 300; Búfalo Yoga, 412, 413; Crane como influencia sobre, 412, 413; influencias sobre, 412, 413; Kafka como influencia sobre, 412, 413; «Retrato del artista con Hart Crane», 412
- Wright, Frances, 198, 298
- Wright, James, 24, 300, 301; Whitman como influencia sobre, 299, 369. Obras: «Cuando cae la marea», 301; «El poema de Minneapolis», 301; «La moralidad de la poesía», 301
- Wright, Jay, 300
- Wylie, Elinor, 189, 253

Yago (Otelo), 48, 56-60, 65, 73, 93, 94;
y Hamlet, 80; y el Satán de Milton,
121, 122, 128
Yahvé, 110, 111, 117, 394
Yates, Frances, 125
Yeats, John Butler, 223, 235, 253, 254
Yeats, William Butler, 17, 42, 125, 149,
156, 157, 165, 322; y la acción dra-
mática, 65, 66; y Blake, 25; Brow-
ning como influencia sobre, 221-
225, 363; y Dante, 231, 245; Edipo
visto por, 232-235; el Estado de
Fuego como tropo en, 238-240,
243, 250, 252; influencia sobre
Crane, 338; influencia sobre Me-
rrill, 248-261; influencias sobre,
189, 190; influencia sobre Stevens,
206, 207; poemas de Bizancio,
206, 207, 240-244, 258; poemas so-
bre la muerte de, 244, 245; el poe-
ta-en-el-poeta, 27; y Pound, 233;
Shelley como influencia sobre, 24,
25, 187, 189, 190, 192, 221, 223,

229-232, 235, 236, 238-243, 245,
246; y Whitman, 299. Obras: «Bi-
zancio», 222, 228, 240-244; «Cu-
chulain consolado», 27, 222, 244-
246; «Debajo de Ben Bulben»,
242, 244; «El hombre y el eco»,
244; El peregrinaje de Oisín, 222;
«El Segundo Advenimiento», 27,
231, 234-238, 241, 253, 255; «En
Algeciras: Una meditación sobre
la muerte», 244; La escalera de ca-
racol, 231, 244; «La torre negra»,
244; «Lapislázuli», 249, 253; «Leda
y el cisne», 27, 236; «Los giros»,
236; «Navegando a Bizancio», 240,
252, 256; Per Amica Silentia Lu-
nae, 229, 238, 239, 250, 258, 338;
Una visión, 221, 229-231, 234, 237-
239, 249, 254, 258, 299; «Vacila-
ción», 244, 253, 258
Yenser, Stephen, 250, 252, 254
yo: antitético, 125, 239; como ficción,
313, 314, 317-320

Argentina

Av. Leandro N. Alem, 720
C 1001 AAP Buenos Aires
Tel. (54 114) 119 50 00
Fax (54 114) 912 74 40

Bolivia

Calacoto, calle 13, n° 8078
La Paz
Tel. (591 2) 279 22 78
Fax (591 2) 277 10 56

Chile

Dr. Aníbal Ariztúa, 1444
Providencia
Santiago de Chile
Tel. (56 2) 384 30 00
Fax (56 2) 384 30 60

Colombia

Calle 80, 9-69
Bogotá
Tel. (57 1) 639 60 00
Fax (57 1) 236 93 82

Costa Rica

La Uruca
Del Edificio de Aviación Civil 200 m al Oeste
San José de Costa Rica
Tel. (506) 22 20 42 42 y 25 20 05 05
Fax (506) 22 20 13 20

Ecuador

Avda. Eloy Alfaro, 33-3470 y Avda. 6 de
Diciembre
Quito
Tel. (593 2) 244 66 56 y 244 21 54
Fax (593 2) 244 87 91

El Salvador

Siemens, 51
Zona Industrial Santa Elena
Antiguo Cuscatlan - La Libertad
Tel. (503) 2 505 89 y 2 289 89 20
Fax (503) 2 278 60 66

España

Torrelaguna, 60
28043 Madrid
Tel. (34 91) 744 90 60
Fax (34 91) 744 92 24

Estados Unidos

2023 N.W. 84th Avenue
Doral, Fl. 33122
Tel. (1 305) 591 95 22 y 591 22 32
Fax (1 305) 591 74 73

Guatemala

26 Avenida 2-20
Zona n°14
Guatemala C.A.
Tel. (502) 24 29 43 00
Fax (502) 24 29 43 43

Honduras

Colonia Tepeyac Contigua a Banco Cuscatlan
Boulevard Juan Pablo, frente al Templo
Adventista 7° Día, Casa 1626
Tegucigalpa
Tel. (504) 239 98 84

México

Avda. Río Mixcoac, 274
Colonia Acacias
03240 Benito Juárez
México D.F.
Tel. (52 5) 554 20 75 30
Fax (52 5) 556 01 10 67

Panamá

Vía Transísmica, Urb. Industrial Orillac,
Calle segunda, local #9
Ciudad de Panamá.
Tel. (507) 261 29 95

Paraguay

Avda. Venezuela, 276,
entre Mariscal López y España
Asunción
Tel./fax (595 21) 213 294 y 214 983

Perú

Avda. Primavera 2160
Surco
Lima 33
Tel. (51 1) 313 4000
Fax (51 1) 313 4001

Puerto Rico

Avda. Roosevelt, 1506
Guaynabo 00968
Puerto Rico
Tel. (1 787) 781 98 00
Fax (1 787) 782 61 49

República Dominicana

Juan Sánchez Ramírez, 9
Gazcue
Santo Domingo R.D.
Tel. (1809) 682 13 82 y 221 08 70
Fax (1809) 689 10 22

Uruguay

Juan Manuel Blanes, 1132
11200 Montevideo
Tel. (598 2) 402 73 42 y 402 72 71
Fax (598 2) 401 51 86

Venezuela

Avda. Rómulo Gallegos
Edificio Zulia, 1° - Sector Monte Cristo
Boleita Norte
Caracas
Tel. (58 212) 235 30 33
Fax (58 212) 239 10 51



«Bloom eleva la crítica al mismo nivel de la literatura.»

The New York Times

«Siempre gratificante y rico, Bloom nos presenta una nueva obra de análisis literario, pensamiento y sentimiento: intensa, real, inestimable.»

Kirkus Review

Bloom nos lleva desde la Biblia hasta el siglo xx en busca del sentido de nuestra vida y de la muerte propia y la de nuestros seres queridos. A través de comparaciones entre el Libro de Job y el Eclesiastés, Platón y Homero, Cervantes y Shakespeare, Montaigne y Bacon, Johnson y Goethe, Emerson y Nietzsche, y Freud y Proust. Bloom extrae las diversas —e incluso contrarias— formas de sabiduría que han moldeado nuestro pensamiento.

Esta obra se terminó de imprimir en octubre de 2011
en los talleres de Programas Educativos S.A. de C.V.
Calz. de Chabacano No. 65-A, Col. Asturias,
C.P. 06850, México, D.F.