

Ensayos y críticas

Edgar Allan Poe



Colección Poesía del Mundo
Serie de Poesía y de Poetas

Ensayos y críticas



Caracas – Venezuela
2017

Edgar Allan Poe

Ensayos y críticas



Traducción de
Emilio Olcina Aya
Carlos María Reyles
Julio Cortázar

Ministerio del Poder Popular para la Cultura
Fundación Editorial el **perro** y la **rana**

© Fundación Editorial el **perro** y la **rana**, 2017 (digital)

© Fundación Editorial el **perro** y la **rana**, 2008

Centro Simón Bolívar

Torre Norte, El Silencio

piso 21, Caracas - Venezuela.

Teléfonos: 0212-377-2811

0212-8084986

Correos electrónicos: elperroylarana@gmail.com

mcu@ministeriodelacultura.gov.ve

Hecho el depósito de Ley

Depósito legal: DC2017002371

Colección Poesía del Mundo

ISBN: 980-376-319-9

Ensayos y críticas

ISBN: 978-980-14-3937-0

Rediseño de portada:

Fundación Editorial el **perro** y la **rana**

Diagramación:

Raylú Rangel

Presentación

Poesía del Mundo, de todas las naciones, de todas las lenguas, de todas las épocas: he aquí un proyecto editorial sin precedentes cuya finalidad es dar a nuestro pueblo las muestras máspreciadas de la poesía universal en ediciones populares a un precio accesible. Es aspiración del Ministerio de la Cultura crear una colección capaz de ofrecer una visión global del proceso poético de la humanidad a lo largo de su historia, de modo que nuestros lectores, poetas, escritores, estudiosos, etc., puedan acceder a un material de primera mano de lo que ha sido su desarrollo, sus hallazgos, descubrimientos y revelaciones y del aporte invaluable que ha significado para la cultura humana.

Palabra destilada, la poesía nos mejora, nos humaniza y, por eso mismo, nos hermana, haciéndonos reconocer los unos a los otros en el milagro que es toda la vida. Por la solidaridad entre los hombres y mujeres de nuestro planeta, vaya esta contribución de toda la **Poesía del Mundo**.

Sobre la presente edición

Más conocido como poeta y narrador que como ensayista y crítico, Edgar Allan Poe cultivó tenazmente la escritura, caracterizada además por su riqueza metodológica y espíritu inquisidor. La presente edición ofrece una muestra de la escritura ensayística y crítica de Edgar Allan Poe, con una nota introductoria de Charles Baudelaire –asiduo lector y traductor de la obra de Poe–, seguida de cinco textos: *La filosofía de la composición*, *El principio poético*, *Longfellow*, *Hawthorne* y *Marginalia*.

El primero de ellos, *La filosofía de la composición*, es una conferencia de Poe sobre la génesis de su poema “El cuervo”. El segundo de los ensayos, *El principio poético*, fue utilizado por Poe para diversas conferencias; los poemas citados fueron traducidos casi literalmente, “sin atender a su ritmo ni rima”, según las palabras del traductor, Julio Cortázar. Las reseñas de *Ballads and other Poems*, por Henry Wadsworth Longfellow, y *Twice-Told Tales*, por Nathaniel Hawthorne, gozaron de extraordinaria fama, siendo la fuente de numerosas controversias. La colección de fragmentos y comentarios, titulada *Marginalia*, tiene un triple origen: proviene de anotaciones al margen de sus libros; extracciones de pasajes de reseñas y ensayos; “otros, finalmente, son rápidos apuntes nacidos de una frase o un verso que habían llamado la atención de Poe, y que esperaban turno para incorporarse a algún trabajo extenso”. A través de estas apuntaciones, el lector podrá retratar un Edgar Allan Poe repleto de ideas e intenciones inacabadas, de agilidad y sensibilidad.

Los editores

Nuevas notas sobre Edgar Allan Poe¹

1

¡Literatura decadente! Palabras vacías que a menudo oímos salir, con la sonoridad de un bostezo enfático, de las bocas de esas esfinges sin enigma que velan ante el portal sagrado de la Estética Clásica. Cada vez que retumba el irrefutable oráculo, podemos estar seguros de encontrarnos ante una obra más divertida que *La Ilíada*. Se trata sin ninguna duda de un poema o de una novela donde todas sus partes están hábilmente ordenadas para la sorpresa, cuyo estilo está magníficamente trabajado, donde todos los recursos del lenguaje y de la prosodia están utilizados por una mano impecable. Cuando oigo rugir el anatema —que, dicho sea de paso, recae generalmente en algún poeta preferido—, me entran siempre deseos de responder: “¿Me tomáis por un bárbaro como vosotros, me creéis capaz de aceptar diversiones tan tristes como las vuestras?”. Se agitan entonces en mi cerebro comparaciones grotescas; imagino que me presentan a dos mujeres: la primera, una matrona rústica, repugnante de salud y de virtud, sin clase y con una mirada vacua, en suma, “que nada debe más que a la sola naturaleza”; la segunda, una de esas bellezas que dominan y oprimen el recuerdo, uniendo a su encanto profundo y original una elocuente forma de vestir, dueña de

1 Este texto se publicó por primera vez como presentación del volumen titulado *Nuevas Historias Extraordinarias* de Edgar Poe, publicado por Michel Lévy hnos. en 1857. Se reprodujo en las sucesivas ediciones del volumen: 1859, 1862, 1865.

sus movimientos, consciente y reina de sí misma, con una voz que suena como un instrumento afinado, con una mirada llena de ideas de las que sólo deja traslucir las que quiere. No tendría ninguna duda para elegir, y, sin embargo, esfinges pedagógicas me reprocharían delitos contra el honor clásico. Pero dejando a un lado las parábolas, creo tener derecho a preguntar a esos hombres sensatos si comprenden toda la vanidad, toda la inutilidad de su sensatez. La expresión “literatura decadente” implica que hay una gradación de literaturas: una lloriqueante, otra pueril, otra adolescente, etc. Ese término, quiero decir, supone algo fatal y providencial como un decreto ineluctable; y es absolutamente injusto que nos echen en cara el cumplimiento de la misteriosa ley. Todo lo que puedo comprender de la frase académica es que es vergonzoso obedecer a esta ley con placer, y que nos convertimos en culpables disfrutando con nuestro destino. Este sol que hace algunas horas aplastaba todas las cosas bajo su luz directa y blanca pronto inundará el horizonte occidental de colores variados. En la magia de este sol agonizante algunos espíritus poéticos encontrarán delicias nuevas; en ella descubrirán columnatas deslumbradoras, cataratas de metal fundido, paraísos de fuego, esplendores tristes, la voluptuosidad de la añoranza, todas las fantasías del sueño, todos los recuerdos del opio. Y el crepúsculo de la tarde se les aparecerá como la maravillosa alegoría de un alma llena de vida que cae tras el horizonte con una magnífica provisión de pensamientos y de sueños.

Pero aquello que no han pensado los profesores empedernidos es que en las agitaciones de la vida tal complicación, tal combinación puede presentarse, de una forma

completamente inesperada para su sensatez escolar. Es entonces cuando su limitado idioma se hace impotente, como en el caso –fenómeno que quizá se multiplicará con variantes– de que una nación se inicie con la decadencia y empiece por donde otras terminan.

Si dentro de las inmensas colonias del siglo actual se forman nuevas literaturas, sin ninguna duda se producirán en ellas accidentes espirituales de una naturaleza desconcertante para el espíritu escolar. América, joven y vieja a la vez, balbucea y chochea con una volubilidad sorprendente. ¿Puede alguien contar el número de sus poetas? Son innumerables. ¿Sus “medias azules”? Atestan las publicaciones. ¿Sus críticos? Dispone de pedantes que no desmerecen de los nuestros, que recuerdan incesantemente a los artistas la belleza antigua, y que interpelan a un poeta o a un novelista acerca de la moralidad de sus fines y el cariz de sus intenciones. Hay allí, igual que aquí, pero todavía más que aquí, literatos que desconocen la ortografía; una actividad pueril e inútil; compiladores a mansalva; escritores de repetición, plagiarios de plagios y críticos de críticos. En ese hormiguero de mediocridades, en ese mundo enamorado de los perfeccionamientos materiales –escándalo de una nueva especie que permite comprender la grandeza de los pueblos holgazanes–, en esa sociedad ávida de sorpresas, amante de la vida, pero ante todo de una vida llena de excitantes, ha surgido un hombre, grande no sólo por su sutileza metafísica, por la siniestra o encantadora belleza de sus concepciones, por el rigor de su análisis, sino grande también, y no menos grande, como “caricatura”. Mi explicación tendrá que ser cuidadosa, porque hace poco un

crítico imprudente utilizaba, para denigrar a Edgar Allan Poe y para quitar valor a mi sincera admiración, la palabra “malabarista”, que yo mismo había aplicado al noble poeta casi como un elogio.

Desde dentro de un mundo glotón, hambriento de materialidades, Poe se elevó hasta los sueños. Asfixiado por la atmósfera americana, escribió en el encabezamiento de Eureka: “Ofrezco este libro a los que han puesto su fe en los sueños como en las únicas realidades”. Fue pues una admirable protesta; lo fue, y la realizó a su modo, *in his own way*. El autor que, en el *Coloquio de Monos y Una*, desata torrencialmente su desprecio y su asco por la democracia, el progreso y la “civilización”, es el mismo autor que, para seducir la credulidad, para arrobar la cretinez de los suyos, ha asentado más enérgicamente la soberanía humana y ha inventado los bulos más halagadores para el orgullo del “hombre moderno”. Bajo este punto de vista, Poe se me representa un ilota que quiere avergonzar a su amo. Finalmente, y para afirmar lo que pienso de una manera todavía más nítida, Poe fue siempre grande, no sólo en sus concepciones nobles, sino también como farsante.

¡Porque nunca se engañó a sí mismo! No creo que el virginiano que escribió tranquilamente, en pleno desbordamiento democrático: “El pueblo no tiene que hacer con las leyes, como no sea obedecerlas”, fuera nunca una víctima de la sensatez moderna; y: “Las narices del populacho son su imaginación; y es por esas narices por donde se le podrá siempre llevar fácilmente”; y otros cien pasajes en los que el sarcasmo cae como densa metralla, pero de forma indolente y altanera. Los swedenborguistas lo aclaman por su “Revelación magnética”, como esos iluminados ilusos que en su tiempo esperaban tener en el autor del *Diablo enamorado*² a un revelador de sus misterios; le agradecen las grandes verdades que proclaman, ya que han descubierto (¡oh verificador de lo inverificable!) que todo cuanto ha enunciado es absolutamente cierto; por mucho que al principio, confiesa esta buena gente, sospecharan que podía tratarse de una simple ficción. Poe contesta que, en lo que a él se refiere, jamás ha dudado de que lo fuera. Quizá habrá que citar también este breve pasaje que me salta a la vista hojeando por centésima vez sus divertidos *Marginalia*, que son como la alcoba secreta de su espíritu: “¡La enorme proliferación de libros en todas las ramas del conocimiento es uno de los grandes azotes de estos tiempos! Porque es uno de los más serios obstáculos para la adquisición de cualquier conocimiento positivo”. Aristócrata por naturaleza más aún que por nacimiento, ese virginiano, ese hombre del Sur, ese

2 Jacques Cazotte.

Byron extraviado en un mundo infame, conservó siempre su impasibilidad filosófica, y cuando define las narices del populacho, se burla de los fabricantes de religiones o se ríe de las bibliotecas, sigue siendo lo que fue y será siempre el auténtico poeta, una verdad vestida extrañamente, una paradoja manifiesta, que no quiere codearse con el vulgo y corre hacia el Oriente cuando los fuegos de artificio estallan por el lado del Poniente.

Pero hay algo que importa más que todo: advirtamos que este autor, producto de un siglo engreído, hijo de una nación más engreída que ninguna otra, vio claramente, afirmó imperturbablemente la maldad natural del hombre. Hay en el hombre, dice, una fuerza misteriosa que la filosofía moderna no quiere tener en cuenta; y, sin embargo, sin esta fuerza sin nombre, sin esta inclinación primordial, una infinidad de acciones humanas permanecerán inexplicadas, inexplicables. Estas acciones sólo atraen porque son malas, peligrosas; poseen la atracción del abismo. Esta fuerza primitiva, irresistible, es la perversidad natural, que lleva al hombre a ser incesantemente a la vez homicida y suicida, asesino y verdugo; puesto que, añade con una sutileza considerablemente satánica, la imposibilidad de encontrar un motivo razonable suficiente para ciertas acciones malas y peligrosas podría llevarnos a creer que son el resultado de sugerencias del Diablo, si la experiencia y la historia no nos enseñaran que muchas veces Dios logra con ellas el establecimiento del orden y el castigo de los bribones; ¡después de utilizar a estos mismos bribones como cómplices! Esto, lo confieso, es lo que se insinúa en mi espíritu como un sobreentendido tan péfido como

inevitable. Pero no quiero, por ahora, tener en cuenta más que la gran verdad olvidada –la perversidad primordial del hombre–, y no puedo evitar cierta satisfacción viendo restos del naufragio de la antigua sensatez regresando de un país de donde no se esperaban. Resulta agradable que algunas explosiones de viejas verdades salpiquen la cara de todos los cumplimenteros de la humanidad, de todos los mimosos arrulladores que repiten en todas las posibles variaciones de tono: “¡Nací bueno, y también vosotros, y todos, todos nosotros nacimos buenos!”. Olvidando ¡No! Fingiendo olvidar, todos esos igualitarios del contrasentido, que todos hemos nacido marcados para el mal.

¿Con qué mentira podía engañarse a sí mismo aquel que a veces –dolorosa necesidad del ambiente– tan bien las ensamblaba? ¡Qué desprecio por la filosofería en sus buenos tiempos, en aquellos tiempos en que, por así decirlo, estaba iluminado! Este poeta, algunas de cuyas ficciones parecen hechas para abonar la supuesta omnipotencia del hombre, quiso a veces purificarse. El día en que escribió: “La certidumbre está sólo en los sueños”, comprimía su propio americanismo en la región de las cosas inferiores; otras veces, volviendo a la ruta auténtica de los poetas, y obedeciendo sin duda a la ineluctable verdad que nos ronda como un demonio, profería los ardientes suspiros del “ángel caído que recuerda los cielos”; su desconsuelo volaba hacia la edad dorada y el Edén perdido; lloraba toda esa magnificencia de la naturaleza “retorciéndose con el ardiente aliento de los hornos”; y finalmente engendraba aquellas páginas admirables: *Coloquio de Monos y Una*, que hubieran fascinado y turbado al impecable De Maistre.

Él fue quien dijo, refiriéndose al socialismo, cuando éste todavía no tenía nombre, o al menos cuando ese nombre todavía no estaba divulgado: “El mundo está actualmente infestado por una nueva secta de filósofos, que todavía no han admitido que constituyen una secta y que en consecuencia no han adoptado esta designación. Se trata de los creyentes en toda antigüalla (como quien dice: predicadores a lo antiguo). Tienen como gran sacerdote en el Este a Charles Fourier, y en el Oeste a Horace Greely; y grandes sacerdotes lo son en toda la acepción del término. El único ligamen común a toda la secta es la credulidad; llamemos a esto demencia y dejémoslo de lado. Preguntad a cualquiera de ellos por qué cree esto o lo otro; y si es concienzudo (en general los ignorantes lo son) le dará una respuesta análoga a la de Talleyrand cuando se le preguntó por qué creía en la Biblia. “Creo en ella —dijo— ante todo porque soy obispo de Autun, y luego porque no la entiendo en absoluto”. Lo que todos esos filósofos llaman “argumento” es su forma particular de “negar lo que es y de explicar lo que no es”.

El progreso, esa gran herejía de la decrepitud, no podía tampoco escapársele. El lector irá viendo, en diferentes pasajes, qué términos utilizaba para caracterizarlo. Realmente se diría, viéndole emplear tanto ardor, que había de vengarse de él como de un mal público, como de un azote callejero. Cuánto se hubiera reído, con esa risa despectiva del poeta, si hubiera caído, como a mí me ha ocurrido hace poco, sobre esta frase mirífica que recuerda las bufonescas y voluntarias barbaridades de los payasos, y que vi pavoneándose pérfidamente en un periódico más

que severo: “El incesante progreso de la ciencia ha permitido muy recientemente volver a descubrir el secreto perdido y hace tanto tiempo buscado de... (fuego cretense, temple del cobre, sea lo que sea desaparecido), cuyas más logradas aplicaciones se remontan a una época BARBARA y antiquísima (!!!)” He aquí una frase que puede considerarse como un verdadero hallazgo, un brillante descubrimiento, incluso en un siglo de “incesante progreso”; pero creo que la momia Allamistakeo³ no omitiría preguntar, con el tono dulce y discreto de la superioridad, si también era gracias al incesante progreso –a la ley fatal e irresistible del progreso– que se había perdido ese secreto. Además, para dejar ya el tono de farsa, en un asunto que contiene tanto llanto como risa, ¿no es algo que deja completamente estupefacto ver a una nación, a varias naciones, y pronto a toda la humanidad, decir a sus sabios, a sus hechiceros: “Os querré y os engrandeceré si lográis convencerme de que progresamos sin querer, inevitablemente, durmiendo; desembarazados de la responsabilidad, escondednos la humillación de las comparaciones, falsificadnos la historia, y podréis llamaros sabios entre los sabios”? ¿No resulta sorprendente que esta idea tan sencilla no estalle en todos los cerebros: que el progreso (en la medida en que haya progreso) perfecciona el dolor proporcionalmente al refinamiento de la voluptuosidad, y que, mientras la epidermis de los pueblos va haciéndose cada vez más delicada, no hacen evidentemente más que perseguir una *Italiam fugientem*⁴, una conquista que se

3 Protagonista de *Breve discusión con una momia*, de Poe.

4 “Italia que huía ante ellos”. Virgilio, Eneida, V, 629.

pierde a cada instante, un progreso que no cesa de negarse a sí mismo?

Pero estas ilusiones, por otra parte interesadas, tienen su origen en un fondo de perversidad y de mentira –meteoros de las ciénagas– que empuja hacia el desprecio a las almas enamoradas del fuego eterno, como Edgar Allan Poe, y exaspera a las inteligencias obtusas, como a Jean-Jacques, en quien una sensibilidad herida e irritada ocupa el lugar de la filosofía. Que este último tuviera razón en contra del animal depravado es incontestable; pero el “animal depravado” tiene derecho a reprocharle que invoque a la sola naturaleza. La naturaleza no hace más que monstruos, y toda la cuestión está en ponerse de acuerdo sobre la palabra “salvajes”. No habrá filósofo que se atreva a proponer como modelos a esas desdichadas hordas putrefactas, víctimas de los elementos, pasto de las bestias, tan incapaces de fabricar armas como de concebir la idea de un poder espiritual y supremo. Pero, ¿y si se quiere comparar al hombre moderno, al hombre civilizado, con el hombre salvaje, o mejor dicho a una nación llamada civilizada con otra llamada salvaje, es decir, desprovista de todos los ingeniosos inventos que exigen al individuo de heroísmo, que no se da cuenta de que todo está a favor del salvaje? Por su misma naturaleza, por necesidad incluso, es enciclopédico, mientras que el hombre civilizado se ve confinado en las regiones infinitamente pequeñas de la especialización. El hombre civilizado inventa la filosofía del progreso para consolarse de su abdicación y de su degradación; en tanto que el hombre salvaje, esposo temido y respetado, guerrero obligado al valor individual, poeta en la hora melancólica en que el sol crepuscular invita

al canto a los tiempos antiguos y a los antepasados, está más cerca de rozar las fronteras de lo ideal. ¿Qué es lo que nos atreveremos a decir que le falta? Tiene al sacerdote, al hechicero y al médico. ¡Qué digo! Tiene al dandy, encarnación suprema de la idea de lo bello transportada a la vida material, aquél que dictamina las formas y regula los modales. Sus vestidos, sus adornos, sus armas, su pipa, prueban una facultad de inventiva que desde hace tiempo nos ha abandonado. ¿Podemos comparar acaso nuestros ojos perezosos y nuestros oídos ensordecidos a esos ojos que hienden la niebla y a esos oídos “capaces de escuchar la hierba que crece”⁵? ¿Y a la mujer salvaje, con un alma simple e infantil, bestia obediente y cariñosa que se entrega toda ella sabiendo que no es más que la mitad de un destino, la declararemos inferior a la dama americana, a la que el Sr. Bellegarigue⁶ (¡redactor del *Moniteur de l'épicerie*⁷!) ha creído elogiar diciendo de ella que era el ideal de la entretenida? Esa mujer, cuyas costumbres excesivamente

5 Claude Pichois (en *Baudelaire*, Op. cit.) piensa que la fuente de esta imagen podría estar en Mme. De Staël, que, en un pasaje dedicado a Richter, alude a un personaje de cuento de hadas que «oía crecer las plantas». Quizá podría recordarse, de todos modos, que Baudelaire, igual que su ídolo Balzac, admiraba mucho a Fenimore Cooper, los indios de cuyas novelas son capaces de percibir los más ligeros cambios y movimientos del bosque.

6 Autor de *Les femmes d'Amérique* (Las mujeres de América).

7 “Monitor de la especiería”. Pese a su burla, parece ser que Baudelaire había tratado de escribir para esta publicación en 1853, “para singularizarse y hacerse notar», según Champfleury, cit. en *Baudelaire*, Op. cit., p. 1239. Para ello se había dirigido, precisamente, a Bellegarigue.

positivas inspiraron a Edgar Allan Poe –que era tan galante, tan respetuoso ante la belleza– las tristes líneas siguientes: “Estos enormes bolsos, parecidos a un pepino gigante, que están de moda entre nuestras bellezas, no tienen, como se cree, un origen parisino; son absolutamente indígenas. ¿A qué vendría semejante moda en París, donde una mujer no pone en su bolso más que su dinero? ¡Pero lo que es el bolso de una americana! ¡Ese bolso ha de ser lo bastante grande para que encierre en él todo su dinero, y junto a él toda su alma!”. En cuanto a la religión, no hablaré de Vitzliputzli⁸ con tanta ligereza como Alfred de Musset; no me avergüenza confesar que prefiero, y con mucho, el culto de Teutates⁹ al de Mammon¹⁰; y el sacerdote que ofrece al cruel extorsionador de hostias humanas víctimas que mueren honorablemente, víctimas que quieren morir, me parece un ser totalmente justo y humano si lo comparo con el financiero que inmola a las poblaciones sólo por su propio interés. De vez en cuando estas cosas todavía se entrevén, y una vez encontré en un artículo del Sr. Barbey d’Aurevilly una exclamación de tristeza filosófica que resume todo lo que quisiera decir al respecto: “¡Pueblos civilizados que no cesáis de arrojar

8 Divinidad bélica mexicana, mencionada como “Widzipudzili” por Musset en un fragmento inédito al que Baudelaire tuvo tal vez acceso, según declaración de Maurice Allem a J. Crépet (cit. en *Baudelaire*, Op. cit., y en las Op., de Baudelaire de Col. L’Intégrale, Ed. Du Seuil, París, 1968, a cargo de Marcel A. Ruff).

9 Principal dios de los galos, que presidía la vida comunitaria (comercio, palabra, guerra). Igual que el dios mexicano anterior, exigía sacrificios humanos.

10 Dios sirio de la riqueza.

piedras a los salvajes, pronto no mereceréis tan siquiera ser idólatras!”.

Un medio así –ya lo he dicho, pero no puedo resistirme al deseo de repetirlo– no conviene a los poetas. Aquello que un espíritu francés, supongamos que el más democrático, entiende por Estado no tendría sitio en un espíritu americano. Para cualquier inteligencia del Viejo Mundo, un Estado político tiene un centro de actividades que es su cerebro y su sol, recuerdos antiguos y gloriosos, interminables anales poéticos y militares, una aristocracia a la que la pobreza, hija de las revoluciones, no puede sino añadir un paradójico lustre; ¡pero esto! ¡Este revoltijo de vendedores y compradores, esta cosa indesignable, este monstruo sin cabeza, este deportado de más allá del océano, eso un Estado! Estaré de acuerdo en el caso de que una enorme taberna, a la que afluyen consumidores que tratan de negocios ante mesas sucias en medio de un estruendo obsceno, pueda asimilarse a un Salón, a lo que antes llamábamos Salón, república del espíritu presidida por la belleza.

Será siempre difícil ejercer, de una manera noble y fructuosa, la función de literato sin exponerse a la difamación, a la calumnia de los impotentes, a la envidia de los ricos –¡esta envidia que constituye su castigo!–, a las venganzas de la mediocridad burguesa. Pero aquello que resulta difícil en una monarquía moderada o en una república normal se hace casi impracticable en una especie de cafarnaún donde cada uno de los agentes de policía de la opinión la regula en provecho de sus vicios –o de sus virtudes, tanto da–; donde un poeta o un novelista, en un país esclavista, es un escritor

detestable a los ojos de un crítico abolicionista; donde no se sabe si el mayor escándalo está en el descaro del cinismo o en la imperturbabilidad de la hipocresía bíblica. Quemar negros encadenados, culpables de habérseles subido a sus negras mejillas el rubor de la dignidad; disparar un revólver en un patio de butacas; establecer la monogamia en los paraísos del Oeste, que los salvajes (esta palabra suena como una injusticia) no habían manchado todavía con esas vergonzosas utopías; fijar en los muros carteles anunciando, sin duda para la consagración del principio de la libertad ilimitada, la “curación de las enfermedades de nueve meses”; éstos son algunos de los rasgos sobresalientes, algunas de las ilustraciones morales del noble país de Franklin, el inventor de la moral de mostrador, el héroe de un siglo consagrado a la materia. Vale la pena hacer que los ojos se giren incesantemente hacia estos prodigios de brutalidad en una época en que la americanomanía se ha convertido casi en un apasionamiento de buen tono, hasta el punto de que cierto arzobispo ha podido prometernos, sin bromea, que pronto la Providencia nos llamaría al goce de este ideal trasatlántico.

Un medio social como ese engendra necesariamente errores literarios que le corresponden. Fue contra esos errores que reaccionó Poe tantas veces como pudo, y con todas sus fuerzas. No debe, pues, sorprendernos que los escritores americanos, aun reconociéndole una fuerza singular como poeta y como narrador, hayan pretendido siempre quitarle valor como crítico. En un país donde la idea de utilidad, la más hostil del universo a la idea de belleza, se antepone y domina a todo lo demás, el crítico perfecto será el más “honorable”, es decir aquel cuyas tendencias y aspiraciones se acerquen más a las tendencias y aspiraciones de su público, aquel que, confundiendo las facultades y los géneros de la producción, asigne a unas y otros un único objetivo, aquel que busque en un libro de poesía medios de perfeccionar la conciencia. Naturalmente, estará en la misma proporción menos preocupado por la belleza real y positiva de la poesía; le molestarán proporcionalmente menos las imperfecciones e incluso los errores en la ejecución. Edgar Allan Poe, por el contrario, dividía el mundo del espíritu en “intelecto puro”, “gusto” y “sentido moral”, y ajustaba su crítica según su objeto perteneciera a una u otra de estas divisiones. Era sensible ante todo a la perfección del planteamiento y a la corrección en la ejecución; desmontaba las piezas literarias como si fueran artefactos mecánicos defectuosos (según el objetivo que quisieran alcanzar), señalaba cuidadosamente sus vicios de fabricación y, cuando entraba en el detalle de la obra, en su expresión plástica —en su estilo, en suma—, detectaba, sin ninguna omisión, los defectos de prosodia,

los errores gramaticales y todo ese amasijo de escorias que, en los escritores que no son artistas, manchan las mejores intenciones y deforman las más nobles concepciones.

Para él, la imaginación es la reina de las facultades; pero con esa palabra designa algo más grande de lo que comprende el lector común. La imaginación no es la fantasía; ni tampoco la sensibilidad, aunque es difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad casi divina que percibe de forma inmediata, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que confiere a esta facultad le dan tanto valor (al menos cuando se ha entendido bien el pensamiento del autor) que un sabio sin imaginación no puede ya parecer otra cosa que un sabio impostor, o por lo menos un sabio incompleto.

Entre los terrenos literarios en los que la imaginación puede lograr los más extraños resultados, puede obtener si no los más ricos, los más preciosos de los tesoros (que pertenecen a la poesía), sí al menos los más abundantes y variados, hay uno por el que Poe siente una inclinación particular: la narración. Posee sobre la novela de grandes proporciones la ventaja de que su brevedad intensifica el efecto. Su lectura, pudiendo hacerse toda de una vez, deja en el espíritu una huella mucho más poderosa que una lectura fragmentada, varias veces interrumpida por toda clase de asuntos y por la preocupación por los intereses mundanos. La unidad en la impresión, la totalidad del efecto, son una ventaja enorme que puede dar a este tipo de composición una superioridad absolutamente particular, hasta el punto de

que una narración demasiado corta (cosa que sin duda es un defecto) es aún mejor que una narración demasiado larga. El artista, si es hábil, no adaptará sus ideas a los incidentes, sino que, después de concebir, deliberadamente, pausadamente, el efecto a producir, combinará los acontecimientos más adecuados para conseguir el efecto deseado. Si no se redacta la primera frase preparando la impresión final, la obra se frustra desde el comienzo. En toda la composición no debe deslizarse ni una palabra que no constituya una intención, que no tienda, directa o indirectamente, a consumir el designio premeditado.

En un aspecto la narración es superior incluso al poema. Es necesario el ritmo para desarrollar la idea de la belleza, que es el objetivo más grande y más noble del poema. Pero los artificios del ritmo son un obstáculo insuperable para ese minucioso desarrollo de ideas y de expresiones que tienen sólo por objetivo la verdad. Ya que la verdad puede ser con frecuencia el objetivo de la narración, y el razonamiento el mejor de los instrumentos para construir una narración perfecta. Es por esto que ese género de composición, que no está situado a tanta altura como la poesía pura, puede proporcionar productos más variados y más fácilmente apreciables para el común de los lectores. Además, el autor de una narración tiene a su disposición una multitud de tonos y matices de expresión, el tono razonador, el sarcástico, el humorístico, que la poesía repudia y que son como disonancias y ultrajes a la idea de la belleza pura. Y por eso mismo el autor que en una narración intenta conseguir simplemente un objetivo de belleza actúa en contra de sí mismo, puesto que no dispone

del más útil de los instrumentos, el ritmo. Ya sé que en todas las literaturas se han hecho esfuerzos, a veces con éxito, para crear esa especie de cuentos puramente poéticos; el mismo Edgar Allan Poe hizo algunos bellísimos. Pero son luchas y esfuerzos que sólo sirven para poner en evidencia la fuerza de los medios adecuados, adaptados a los objetivos que les corresponden, y no estoy lejos de pensar que en algunos autores, los más grandes entre los que se elijan, esas tentaciones heroicas provienen de la desesperación.

“Genus irritabile vatum!”¹¹ Que la raza de los poetas (entendiendo la palabra en su más amplia acepción, comprendiendo a todos los artistas) sea irritable, eso está claro; pero por qué, eso ya no me parece tan generalmente conocido. Un artista no es un artista más que por su exquisita sensibilidad por lo bello, una sensibilidad que le proporciona placeres embriagadores, pero que al mismo tiempo implica, encierra una sensibilidad igualmente exquisita ante toda deformidad y toda desproporción; de forma que el daño y la injusticia infligidos a un poeta que realmente sea un poeta lo exasperan hasta un punto que, para la manera ordinaria de juzgar las cosas, parece estar en una desproporción completa respecto a la injusticia cometida. Los poetas descubren la injusticia, nunca donde no la haya, pero sí muchas veces allí donde miradas no poéticas pueden no ver ni rastro de ella. La célebre irritabilidad poética no tiene pues nada que ver con el “temperamento”, tal como vulgarmente se entiende, sino con una clarividencia supranormal ante lo falso y lo injusto. Esa clarividencia no es más que un corolario de la intensa percepción de lo verdadero, de la justicia, de la proporción, en una palabra, de lo bello. Pero lo que sí está claro es que aquél que no es (según la apreciación vulgar) *irritabilis*, no es poeta en absoluto”.

Así habla el propio poeta, al iniciar una excelente e irrefutable apología de todos los de su raza. Esta sensibilidad, Poe la introducía en los asuntos literarios, y la extraordinaria

11 “La raza irritable de los poetas”. Horacio, Epístolas, II, 2, 102.

importancia que concedía a todo lo relativo a la poesía le inducía frecuentemente a adoptar un tono en el que, según el juicio de los débiles, la superioridad se hacía demasiado evidente. Creo haber ya dicho que muchos de los prejuicios contra los que tenía que luchar, de las ideas falsas, de los enjuiciamientos vulgares que circulaban en torno suyo, han infectado desde hace tiempo lo que se imprime en francés. No será, pues, inútil dar cuenta sumariamente de algunas de sus principales opiniones acerca de la composición poética. El paralelismo de los errores las hará de fácil aplicación.

Debo decir, ante todo, que tras admitir la parte que le corresponde al poeta por naturaleza, a lo innato, la que Poe daba a la ciencia, al trabajo y al análisis parecerá exorbitante a los fatuos no eruditos. No sólo empleó enormes esfuerzos en someter a su voluntad el demonio fugitivo de los momentos felices, en recobrar cuando quisiera esas sensaciones exquisitas, esas apetencias espirituales, esos estados de salud poética tan poco frecuentes y tan preciosos que se les podría realmente considerar como estados de gracia externos al hombre y como visitaciones; sometió también la inspiración al método, al análisis más severo. ¡La elección de los medios! Incesantemente se remite a esto, insiste con sabia elocuencia en la adecuación del medio al efecto, en la utilización de la rima, en el perfeccionamiento del estribillo, en la adaptación del ritmo al sentimiento. Afirmaba que quien no sabe captar lo intangible no es un poeta; que poeta lo es sólo aquel que es dueño de su memoria, soberano de las palabras, registro de sus propios sentimientos a punto siempre para ser hojeado. ¡Todo para el desenlace! repite frecuentemente. El mismo soneto necesita un plan, y

la construcción, el almacén, por así decirlo, es la principal garantía de las producciones del espíritu.

Me remito, naturalmente, al artículo titulado: *El principio poético*, y encuentro en él, desde el comienzo, una vigorosa protesta contra lo que podría llamarse, en el terreno poético, la herejía de la longitud o de la dimensión, el valor absurdo atribuido a los poemas de gran tamaño. “Un poema largo no existe; lo que se llama un poema largo es una perfecta contradicción en los términos.” Efectivamente, un poema sólo merece este nombre si excita y rapta el alma, y el valor positivo de un poema viene dado por esa capacidad de excitación, de raptó del alma. Y por necesidad psicológica todas las excitaciones son fugitivas y transitorias. Ese estado singular al que el alma del lector ha sido, por así decirlo, arrastrada a la fuerza, no será sin duda de tanta duración como la lectura de un poema que sobrepase la tenacidad en el entusiasmo de que es capaz la naturaleza humana.

Queda condenado, evidentemente, el poema épico, ya que una obra de esas dimensiones no se puede considerar poética más que en la medida en que se sacrifique la condición vital de toda obra de arte, la Unidad. No me refiero a la unidad en la concepción, sino a la unidad en la impresión, a la totalidad en el efecto, como ya he dicho al comparar la novela con el relato. De manera que el poema épico se nos aparece, estéticamente hablando, como una paradoja. La antigüedad quizá produjo series de poemas líricos, que posteriormente fueron reunidos por compiladores en poemas épicos; pero toda intención épica es evidentemente producto de una sensibilidad artística imperfecta. Ha terminado el

tiempo de esas anomalías artísticas, y es incluso muy dudoso que un poema largo haya podido nunca ser realmente popular en todo el sentido del término.

Debe añadirse que un poema demasiado corto, que no proporcione un *pabulum* que baste a la excitación suscitada, que no iguale el apetito natural del lector, es también muy defectuoso. Aunque su efecto sea brillante e intenso, no es duradero; la memoria no puede fijarlo; es como un sello aplicado con ligereza y con excesiva prisa, sin tiempo para imponer su forma a la cera.

Pero otra herejía, gracias a la hipocresía, la torpeza y la bajeza de los espíritus, es todavía más temible y tiene mayores posibilidades de duración —un error de piel más dura—; me refiero a la herejía de la enseñanza, que lleva como corolarios inevitables la herejía de la pasión, la verdad y la moral. Mucha gente se figura que la finalidad de la poesía está en alguna enseñanza, que debe fortalecer la conciencia, refinar las costumbres o demostrar lo que sea, algo útil. Según Edgar Allan Poe los americanos han patrocinado especialmente esa idea heterodoxa; desgraciadamente no es necesario llegarse a Boston para encontrar la herejía en cuestión. Aquí mismo nos asedia, y día tras día le da batalla a la verdadera poesía. La poesía, por poco que nos atrevamos a adentrarnos en nosotros mismos, a interrogar a nuestra alma, a revivir recuerdos entusiasmados, no tiene más finalidad que ella misma; no puede tener otra, y no existirá ningún poema tan grande, tan noble, tan verdaderamente digno del nombre de poema, como aquel que se escribe únicamente por el placer de escribir un poema.

No quiero decir que la poesía no ennoblezca las costumbres —no quiero ser mal interpretado—, ni que su resultado final no sea elevar al hombre por encima del nivel de los intereses vulgares; sería evidentemente absurdo. Lo que sí digo es que si el poeta ha pretendido lograr un objetivo moral su fuerza poética habrá disminuido; y no será ninguna imprudencia apostar a que su obra será mala. La poesía no puede, bajo pena de muerte o de mutilación, asimilarse a la ciencia o a la moral; no tiene a la Verdad por objetivo, sólo se tiene a sí misma. Las formas de demostrar la verdad son otras y están en otras partes. La verdad no tiene qué hacer con las canciones. Todo aquello que constituye el encanto, la gracia, la irresistibilidad de una canción, quitaría a la verdad su autoridad y su poder. El humor de la demostración, frío, sereno, impassible, rechaza los diamantes y las flores de la Musa; es, pues, exactamente lo inverso del humor poético.

El intelecto puro apunta a la verdad, el gusto nos hace ver la belleza, y el sentido moral nos enseña el deber. También es cierto que el sentido del justo medio tiene conexiones íntimas con los dos extremos, y sólo lo separa del sentido moral una diferencia tan ligera que Aristóteles no vaciló en clasificar entre las virtudes algunas de sus delicadas operaciones. En definitiva, lo que sobre todo exaspera al hombre de buen gusto ante el espectáculo del vicio es la deformidad, la desproporción. El vicio atenta contra lo justo y lo cierto, subleva al intelecto y a la conciencia; pero, en la medida en que representa un ultraje a la armonía, una disonancia, será particularmente una ofensa contra ciertos espíritus poéticos; y creo que no debería escandalizar que

se considerase cualquier infracción a la moral, a la belleza en lo moral, como una especie de delito contra el ritmo y la prosodia universales.

Ese admirable, ese inmortal instinto de lo bello es el que nos lleva a considerar la tierra y sus espectáculos como un vislumbre, una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que la vida revela es la más viva prueba de nuestra inmortalidad. Es a la vez con la poesía y a través de la poesía, con la música y a través de ella, que puede el alma entrever los esplendores de más allá de la tumba; y cuando un poema exquisito llena de lágrimas los ojos, esas lágrimas no indican exageración en el goce; son más bien la señal de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza desterrada a la imperfección y que quisiera apoderarse inmediatamente, en este mundo, de un paraíso revelado.

El principio poético es entonces, estricta y simplemente, la aspiración humana a una belleza de orden superior, y la manifestación de ese principio un entusiasmo, una excitación del alma, completamente independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el pasto de la razón. Ya que en la pasión es natural, demasiado natural para no introducir un tono hiriente y discordante en los dominios de la belleza pura, demasiado familiar y violenta para no escandalizar a los puros deseos, las delicadas melancolías y las nobles desesperaciones que habitan en las regiones sobrenaturales de la poesía.

Esa elevación extraordinaria, esa delicadeza exquisita, ese acento de inmortalidad que Edgar Allan Poe exige de la Musa, lejos de llevarle a descuidar las técnicas de ejecución, le empujaron a afinar cada vez más su talento de virtuoso. Muchos, sobre todo aquellos que hayan leído ese poema singular titulado *El Cuervo*, se escandalizarían si yo analizara el artículo en que nuestro poeta, con aparente ingenuidad, pero con cierta impertinencia que no me disgusta, explica minuciosamente el tipo de construcción que empleó, la adaptación del ritmo, la elección del estribillo —lo más breve posible, y lo más susceptible de aplicaciones variadas, y al mismo tiempo lo más representativo posible de la melancolía y de la desesperación, adornado por la más sonora de las rimas (*nevermore*, nunca más)—, la elección de un ave capaz de imitar la voz humana, pero de un ave —el cuervo— estigmatizada en la imaginación popular por un carácter funesto y fatal, la elección del más poético de los tonos, el melancólico, del más poético de los sentimientos, el amor a una muerta, etc. “Y no quiero situar —dice— al héroe de mi poema en un ambiente pobre, porque la pobreza es trivial y contraria a la idea de belleza. El refugio de su melancolía será una habitación amueblada de una forma magnífica y poética.” El lector encontrará en varias narraciones de Poe curiosos síntomas de este gusto inmoderado por las hermosas apariencias, sobre todo por las hermosas apariencias singulares, por los ambientes ornamentados y las suntuosidades orientales.

Ya he dicho que este artículo me parecía impregnado de una ligera impertinencia. De cualquier modo, los partidarios de la inspiración no podrán dejar de encontrar

en él una blasfemia y una profanación; pero creo que se escribió destinado a ellos precisamente. En la misma medida en que ciertos escritores hacen ostentación de abandono, apuntando a la obra maestra con los ojos cerrados y llenos de confianza en el desorden, suponiendo que las letras arrojadas contra el techo caerán ordenándose en poema sobre el suelo, Edgar Allan Poe —uno de los hombres más inspirados de los que yo tenga noticia— se dedica a ocultar la espontaneidad y simula sangre fría y deliberación. “Creo poder jactarme —dice con orgullo divertido que no encuentro de mal gusto— de que ni una letra de mi producción ha sido producto del azar, y de que toda mi obra ha ido avanzando, paso a paso, hacia la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático.” Sólo, como ya he dicho, los aficionados del azar, los fatalistas de la inspiración y los fanáticos del verso blanco podrán considerar extravagantes estas “minucias”. En el arte no hay minucias.

En lo que se refiere a los versos blancos, añadiré que Poe concedía una enorme importancia a la rima y que, en su análisis del placer matemático y musical que el espíritu obtiene de la rima, emplea tanta meticulosidad, tanta sutileza como en todos los temas relativos al trabajo poético. Igual como demostró que el estribillo puede tener aplicaciones infinitamente variadas, trató también de rejuvenecer, de aumentar el placer de la rima añadiendo ese elemento inesperado, lo “extraño”, que es como el condimento indispensable de todo lo bello. Con frecuencia utiliza acertadamente repeticiones del mismo verso o de varios versos, obstinadas reiteraciones de frases que simulan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija —del estribillo puro y

simple, pero puesto en juego de varias maneras distintas—, del estribillo-variante que afecta indolencia y distracción, de rimas redobladas y triplicadas, y también de una especie de rima que introduce en la poesía moderna, aunque con mayor precisión e intención, las sorpresas del verso leonino.

Lo que valen todos esos medios, evidentemente sólo puede verificarse cuando se aplican; y traducir poesías que resultan hasta tal punto de la voluntad, tan concentradas, puede ser un sueño atrayente, pero sólo un sueño. Poe compuso pocas poesías; se dolió a veces de no poder entregarse, no ya más a menudo, sino exclusivamente a esa clase de trabajo que consideraba el más noble. Pero su poesía tiene siempre efectos poderosos. No hay en ella la ardiente efusión de Byron, ni la melancolía blanda, armoniosa, distinguida de Tennyson, por el cual, digámoslo de paso, sentía una admiración casi fraterna. Tiene algo de profundo y reverberante como el sueño, de misterioso y perfecto como el cristal. No hará falta añadir, me imagino, que muy frecuentemente los críticos americanos han denigrado esta poesía; hace poco encontré en un diccionario de biografías americanas un artículo donde se le aplicaba el veredicto de “extraña”, donde se admitía que era de temer que esa musa tan elegantemente vestida hiciera escuela en el glorioso país de la moral útil, y donde, finalmente, se lamentaba que Poe no hubiera empleado su talento expresando verdades morales en vez de aplicarlo a la búsqueda de un ideal extravagante y de prodigar en sus versos una voluptuosidad misteriosa, sin duda, pero sensual.

Ya conocemos esa limpia esgrima. Los reproches de los malos críticos a los buenos poetas son los mismos en

todos los países. Cuando leí ese artículo me pareció leer la traducción de una de esas numerosas requisitorias contra aquellos de nuestros poetas que están más enamorados de la perfección. Será fácil adivinar los que prefiero, y todas las almas que aman la poesía pura me entenderán si digo que dentro de nuestra raza antipoética se admiraría menos a Victor Hugo si fuera perfecto, y que sólo ha conseguido que le perdonen todo su genio lírico introduciendo, a la fuerza y brutalmente, en sus poesías aquello que Edgar Allan Poe consideraba la herejía moderna capital: la enseñanza.

Charles Baudelaire

La filosofía de la composición

o

Método de composición

Hace algún tiempo hice un análisis del mecanismo de la composición de *Barnaby Rudge*, y Charles Dickens, refiriéndose a este análisis en una nota que ahora tengo ante mí, dice: “Entre paréntesis ¿se ha dado usted cuenta de que Godwin escribió su *Caleb Williams* al revés? Comenzó su obra creando una situación llena de dificultades a su héroe: este episodio forma el segundo volumen; y luego, en el primero, inventa algún modo de explicar lo que ha hecho”.

No creo que éste haya sido exactamente el procedimiento empleado por Godwin, y, en verdad, lo que él mismo reconoce no concuerda del todo con la idea que sobre el particular se ha formado Mr. Dickens; empero, el autor de *Caleb Williams* era un artista en toda la acepción de la palabra, y, por lo tanto, no podía dejar de notar las ventajas que tal sistema, aunque sólo fuese parecido, pudiera reportarle. Nada resulta más claro que el hecho de que todo argumento que merezca el nombre de tal, debe ser planeado desde el comienzo hasta su desenlace, antes de que nada sea sometido a la pluma. Sólo cuando no perdemos de vista el desenlace, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia o causalidad, haciendo que los incidentes, y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención.

Amiparecer, cuando se “construye” un relato, ateniéndose al procedimiento corriente, se comete un error garrafal. O bien la historia proporciona una tesis, o ésta es sugerida por

un incidente ocurrido en la actualidad, o, en el mejor de los casos, el autor trata de combinar los sucesos más conspicuos a fin de que constituyan la base de su narración, llenando generalmente con descripciones, diálogos o comentarios cualquier grieta o vacío que, tanto en los hechos como en la acción, pueda presentarse al correr de las páginas.

Prefiero comenzar con una consideración concierne al efecto. Sin perder de vista por un momento la originalidad –pues se engaña a sí mismo quien se aventura a pasar por alto una fuente de interés tan fácil de alcanzar–, me digo a mí mismo, en primer lugar: “De los innumerables efectos a los cuales el corazón, el intelecto, o (considerado de una manera más general) el alma, son más sensibles, ¿cuál elegiría yo en la ocasión presente?” Habiendo elegido en primer lugar una novela y, luego, un efecto intenso, entro a considerar si este último podrá lograrse mejor mediante la acción o el tono, o dicho con otras palabras si será más fácil lograrlo recurriendo a incidentes corrientes o mediante un tono particular o a la inversa, o bien gracias a la particularidad tanto del incidente como del tono. Después de lo cual echaré una mirada alrededor de mí (o más bien dentro de mí) a fin de lograr aquellas combinaciones de sucesos y de tono que resulten más eficaces para la obtención del efecto.

A menudo me he puesto a pensar que cualquier autor podría escribir un artículo muy interesante para una revista si quisiera o pudiera detallar, paso a paso, los procesos que permitieron completar sus composiciones. No puedo explicarme por qué no ha aparecido aún ese artículo, pero no sería de extrañar que la vanidad del autor fuese la causa principal de la omisión. La mayoría de los escritores –los

poetas en particular— prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones, y se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de la creación, que notase los verdaderos propósitos, captados sólo a último momento, los innumerables vislumbres de la idea que no llegó a madurar plenamente, las fantasías rechazadas por rebeldes, las cautelosas selecciones y exclusiones, las dolorosas raspaduras e interpolaciones, en pocas palabras, las ruedas y los piñones, los aparejos para cambiar las escenas, que en noventa y nueve de cien casos constituyen las cualidades del histrión literario.

Bien me doy cuenta, por otra parte, que de ninguna manera es frecuente el caso de que un autor esté en condiciones de desandar el camino que le ha permitido llegar a sus conclusiones. En general, dado que las sugerencias han surgido caprichosamente, se las cultiva y se las olvida de una manera similar.

Por mi parte, no siento ninguna simpatía por esas reservas de los escritores, ni tengo tampoco inconveniente alguno en mostrar las fases progresivas de cualesquiera de mis composiciones, y, dado que el interés de un análisis, o de una reconstrucción, que he considerado como un *desideratum*, es completamente independiente de cualquier interés real o imaginado que pueda inspirar la cosa analizada, no deberá considerarse como una falta de decoro el que yo muestre el *modus operandi* que me permitió

componer uno de mis poemas. Elijo *The Raven* (*El Cuervo*) precisamente porque es el más conocido. Me propongo, desde ya, manifestar claramente que en ningún momento esta composición se debe, ya al azar, ya a la intuición: la obra fue adquiriendo forma gradualmente con la precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático.

Descartemos, por ser ajeno al poema, *per se*, la circunstancia –o mejor dicho la necesidad– que, en primer término, dio lugar a la intención de componer un poema capaz de satisfacer, a la vez, el gusto del público y el del crítico.

Por lo tanto, empecemos por considerar esa intención. La primera condición que tuve en cuenta era la que se refería a la extensión. Si un trabajo literario es demasiado largo para que pueda ser leído de una sola vez, debemos resignarnos a no aprovechar el efecto importantísimo que deriva de la unidad de la impresión; pues si es necesario leerlo en dos ocasiones, los asuntos del mundo intervienen en el ínterin, y, como consecuencia, se pierde todo aquello que se asemeja a una impresión total. Pero dado que, *ceteris paribus*, ningún poeta puede renunciar a nada que secunde su propósito, sólo queda por verse si la extensión implica alguna ventaja que compense la pérdida de la unidad. Por mi parte contesto categóricamente que no. Lo que llamamos un poema largo no es otra cosa que una sucesión de poemas cortos –esto es, de efectos poéticos breves–. Resulta inútil demostrar que un poema sólo es tal cuando, al elevar el alma, determina cierto grado de exaltación; y que todas las exaltaciones intensas son, por necesidad física, breves. Por esta razón, cuando menos una mitad de *El Paraíso Perdido*

es esencialmente prosa –una sucesión de exaltaciones poéticas entremezcladas, inevitablemente, con depresiones correspondientes– y, en consecuencia, la obra, debido a su extensión exagerada, ha perdido ese elemento artístico de importancia primordial, la integridad, o sea la unidad del efecto. Parece, por lo tanto, evidente que, en todas las obras de arte, existe un límite en lo que atañe a la extensión –el límite correspondiente a la circunstancia de poderlas leer de un tirón– y que, aun cuando en ciertas composiciones de prosa, como es *Robinson Crusoe* (que no exige unidad), quizá resulte conveniente pasar por alto dicho límite, ese procedimiento de ninguna manera puede aplicarse al poema. Dentro de este límite la extensión del poema puede guardar una relación matemática con su mérito, o sea con su grado de exaltación o elevación, o, expresado de otro modo, con el grado del efecto poético auténtico que sea capaz de transmitir; pues resulta claro que la brevedad debe estar en relación directa con la intensidad del efecto buscado, aun cuando con una condición: y es que cierto grado de duración se requiere para la producción de cualquier clase de efecto.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, así como el grado de exaltación que decidí no debía rebasar la capacidad del lector corriente, aun cuando debía dejar satisfecho al crítico, llegué de inmediato a concebir la extensión conveniente para mi poema proyectado: una extensión de cien líneas más o menos. En realidad, el poema tiene ciento ocho. Después mi pensamiento se concentró en la elección de la impresión, o sea del efecto que debía comunicarse al lector; y aquí cabe observar que en todo el proceso de la construcción no perdí de vista el propósito de que mi

obra pudiese ser universalmente apreciada. Si tratara de demostrar un punto sobre el cual he insistido en diversas ocasiones, y que, dentro de lo poético, no necesita ser demostrado de ninguna manera, esto es, que la Belleza es la única provincia legítima del poema, ello me apartaría de mi tema inmediato. Empero, dado que algunos de mis amigos se inclinan a tergiversar el significado de lo que antecede, diré algunas palabras para aclarar este punto. El placer que a la vez es el más intenso, el más elevado y el más puro, se encuentra, según creo, en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de Belleza quieren significar no precisamente una cualidad, como en general se cree, sino un efecto. Para expresarlo en pocas palabras, se refieren a la elevación intensa y pura del alma —no a la del intelecto o a la del corazón— que ya he comentado y que se experimenta como consecuencia de la contemplación de lo “bello”. Ahora bien, designo a la Belleza como provincia del poema simplemente porque es una regla evidente del arte que los efectos deben surgir de causas directas; que el objeto debe alcanzarse recurriendo a los medios mejor adaptados para su consecución; y nadie ha sido todavía lo suficientemente débil como para negar que la elevación particular aludida se logra más fácilmente en el poema. Ahora bien, el objeto Verdad, o la satisfacción del intelecto, y el objeto Pasión, o la exaltación del corazón, pueden ser alcanzados, hasta cierto punto, mucho más fácilmente en el dominio de la poesía que en el de la prosa. De hecho la Verdad exige cierta precisión, y la Pasión cierta sencillez (los verdaderos apasionados me comprenderán), que son absolutamente antagónicas a esa Belleza que, lo sostengo, es la exaltación

o la elevación gozosa del alma. De ninguna manera ha de inferirse, partiendo de lo que acabo de decir, que la pasión, o aun la verdad, puedan no ser introducidas ventajosamente en un poema, ya que suelen servir para la elucidación o bien ayudan al efecto general, tal como las disonancias en la música: por contraste. Pero el verdadero artista tratará siempre de subordinarlas, en primer lugar, al fin predominante, y, en segundo lugar, de rodearlas, en todo lo posible, de esa Belleza que es la atmósfera y la esencia del poema.

Considerando, por lo tanto, a la Belleza como a mi provincia, el problema siguiente se refería al tono de su manifestación más alta, y toda la experiencia ha demostrado que ese tono es el de la tristeza. Toda forma de Belleza en su desarrollo supremo, invariablemente, hace derramar lágrimas al alma sensible. Por lo tanto la melancolía es el más auténtico de los tonos poéticos.

Habiendo, de esta suerte, determinado la extensión, la provincia y el tono, recurrí a la inducción corriente con el propósito de lograr cierta acrimonia artística que pudiera servir de base a la construcción del poema; un eje sobre el cual la estructura pudiera dar vueltas. Al examinar detenidamente todos los efectos artísticos corrientes, no dejé de percibir inmediatamente que ninguno de ellos gozaba de tanta aceptación universal como el del estribillo. La universalidad de su aplicación bastó para convencerme de su valor intrínseco y me ahorró la necesidad de someterlo a un análisis. Empero, consideré la posibilidad de mejorarlo y pronto me di cuenta de que se encontraba en un estado primitivo. Tal como se le emplea corrientemente, el estribillo no sólo está limitado al verso lírico, sino que también

depende, en lo que atañe a la intensidad de la monotonía, tanto del sonido como del pensamiento. El placer se deriva solamente del sentido de la identidad y de la repetición. Resolví, por lo tanto, diversificarlo y realzar el efecto, ateniéndome en general a la monotonía del sonido, en tanto que variaría constantemente el significado; es decir, que me propuse producir continuamente efectos nuevos mediante la variación en la aplicación del estribillo, aun cuando el estribillo mismo no cambiase nunca.

Habiendo resuelto estos puntos, me aboqué a la tarea de determinar la naturaleza del estribillo. Dado que su aplicación debía variar en repetidas ocasiones, resultaba claro que el estribillo debía ser breve, pues la aplicación frecuente de la variación en cualquier oración larga hubiera presentado dificultades insalvables. La facilidad de la variación debería estar en relación con la brevedad de la oración. En consecuencia, para lo que yo me proponía el mejor estribillo sería aquel que estuviese contenido en una sola palabra.

Y ahora se presentó la cuestión que consistía en determinar el carácter de esa palabra. Habiendo aceptado la idea del estribillo, ello me obligaba, por lo tanto, a dividir el poema en estrofas: el estribillo constituiría el final de cada estrofa. Si deseaba que la palabra final tuviese vigor y énfasis prolongado era menester que fuera sonora; y esas consideraciones inevitablemente me llevaron a la *o* larga como la vocal más sonora en relación con la *r* como la consonante de más efecto.

Habiendo de esta suerte determinado el sonido del estribillo, fue necesario elegir una palabra que incorporara ese sentido y al mismo tiempo evocara con la mayor intensidad posible el sentimiento de melancolía que, tal como yo lo había predeterminado, debía ser el tono del poema. En esa búsqueda no hubiese sido posible pasar por alto la palabra “Nevermore”¹². En verdad, fue la primera palabra que acudió a mi llamado. Lo que se necesitaba después era un pretexto para poder usar continuamente la palabra “Nevermore”.

Al notar las dificultades que de inmediato encontré al inventar una razón que me permitiera repetirla una y otra vez, no dejé de percibir que esa dificultad se debía únicamente al hecho de suponer que la palabra debía ser continuamente repetida, y en forma monótona, por un ser humano; no dejé de percatarme que la dificultad estribaba en la conciliación de la monotonía con el ejercicio de la razón por parte de la criatura que repetía la palabra. Este reconocimiento de inmediato dio lugar a la idea de una criatura no razonable capaz de hablar, y, como es natural, lo primero que evoqué fue un loro, pero de inmediato lo reemplacé por un cuervo, ya que éste asimismo es capaz de pronunciar palabras, sin contar que se adapta infinitamente mejor al tono que me había propuesto adoptar.

Ya había llegado, por lo tanto, a la concepción de un cuervo, pájaro de mal agüero, el cual repetiría en forma monótona la palabra “Nevermore” al terminar cada estrofa en un poema de tono melancólico y de unas cien líneas de extensión. Ahora, sin perder de vista el objeto, la perfección

12 “Nunca más” (en inglés). Se pronuncia nevermoor. N. del T.

en todo momento, me pregunté a mí mismo: “De todos los temas melancólicos ¿cuál es, según el entender humano, el más melancólico?” *La muerte*, fue la respuesta inevitable. “Y ¿cuándo –me pregunté– es éste, el más melancólico de los temas, asimismo el más poético?” Por lo que ya he explicado detalladamente, la respuesta en este caso también es inevitable: “Cuando más se asemeja a la Belleza: por lo tanto la muerte de una mujer bella es indudablemente el tema más poético del mundo, y asimismo tampoco cabe dudar de que los labios mejor adaptados para expresar ese tema son los de un amante desolado”.

Era necesario ahora combinar dos ideas: la de un enamorado que llora la muerte de su amada y la de un cuervo que repite continuamente la palabra “Nevermore”. Debía combinar esas ideas, teniendo en cuenta mi propósito de variar en toda ocasión la aplicación de la palabra repetida, pero el único modo inteligible de llevar a cabo esa combinación consistía en imaginar que el Cuervo pronunciara la palabra mencionada al contestar las preguntas del enamorado. Y aquí vi la oportunidad que me brindaba el efecto del cual yo dependía, es decir el efecto de la variación de la aplicación. Me di cuenta de que podía convertir la primera pregunta formulada por el enamorado –la primera pregunta a la cual el Cuervo contestaría “Nevermore”– en una pregunta común, la segunda lo sería algo menos, la tercera menos aún, y así sucesivamente, hasta que, a la larga, el enamorado, sorprendido por el carácter melancólico de la palabra, por su repetición frecuente y recordando la reputación agorera del pájaro que la pronunciaba, se sentiría invadido por un sentimiento supersticioso y formularía preguntas

de un carácter muy distinto, preguntas cuya solución lo conmoviera en lo más profundo de su ser; formularía esas preguntas movido, en parte, por la superstición, y en parte por esa forma de desesperación que se deleita torturando a la criatura desesperada, que se interroga de esa suerte no porque esté convencido del carácter profético o demoníaco del pájaro (pues la razón le dice que éste repite una lección aprendida de memoria), sino porque experimenta verdadera fruición al formular preguntas que reciben como respuesta el esperado “Nevermore”, tanto más delicioso por lo mismo que constituye la más intolerable de las penas. Percibiendo la oportunidad que se me presentaba, o, para hablar con más exactitud, que me era impuesta en el desarrollo de la composición, comencé por establecer en mi mente la pregunta final —esa pregunta a la cual “Nevermore” pudiera ser en último término una respuesta—, esa pregunta en respuesta a la cual la palabra “Nevermore” implicara la pena y la desesperación más agudas concebibles.

Puede, por lo tanto, decirse que éste es el momento en que comienza el poema; es decir, con el final, allí donde deberían comenzar todas las obras de arte, pues fue a esta altura de mi preconsideraciones que me puse a componer esta estrofa:

*“Prophet!” said I, “thing of evil! Prophet still if bird or
devil! By that Heaven that bends above us, by that God we
both adore,
Tell this soul wit sorrow laden, if within the distant Aidenn,*

It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore”.

Quoth the Raven — “Nevermore”.

Compuse esta estrofa, en primer lugar con el propósito de establecer el momento de mayor intensidad, lo cual me permitiría variar y graduar, en lo que atañe a la seriedad y la importancia, las preguntas subsiguientes del enamorado, y segundo, a fin de poder establecer el ritmo, el metro, la extensión y la disposición general de la estrofa, así como graduar las estrofas que vendrían después de manera que ninguna de ellas pudiera sobrepasar a la primera en lo que al efecto rítmico se refiere. Suponiendo que en la composición subsiguiente hubiese sido capaz de haber construido estrofas más vigorosas, no hubiera tenido escrúpulos en debilitarlas, con toda intención, a fin de que no afectaran el efecto climático.

Y aquí no está de más que diga algunas palabras sobre el arte de versificar. Lo primero que tuve en cuenta al construir mi poema (como de costumbre) fue la originalidad. Hasta qué punto esta cualidad ha sido descuidada en la versificación es una de las cosas más inexplicables de este mundo. Admitiendo que existan pocas posibilidades de introducir variedad en el *ritmo*, resulta empero claro que las variedades posibles del metro y de la estrofa son absolutamente infinitas, y, no obstante, *durante siglos, ningún hombre, en los dominios del verso, ha logrado hacer, o parece haber intentado hacer, una cosa original*. El hecho es que la originalidad (a menos de tratarse de inteligencias excepcionalmente vigorosas) no es de ninguna manera un

asunto, como muchos se inclinan a creerlo, del impulso o de intuición. En general, para encontrarla, hay que buscarla afanosamente, y aun cuando se trata de un mérito positivo del orden más alto, se requiere, para lograrlo, menos inventiva que negación.

Desde luego, no pretendo que el ritmo o el metro de *El Cuervo* sean originales. El primero es trocaico y el segundo es el octámetro acataléctico alternado con el heptámetro cataléctico repetido en el *estribillo* del quinto verso, que termina con el tetrametro cataléctico. Expresado en forma menos pedante, los pies empleados (troqueos) consisten de una sílaba larga seguida de otra corta; la primera línea de la estrofa tiene ocho de esos pies, la segunda, siete y medio (en cuanto al efecto, dos tercios), la tercera, ocho; la cuarta, siete y medio; la quinta, lo mismo, y la sexta, tres y medio. Ahora bien, cada una de esas líneas tomadas por separado ha sido empleada antes, y la originalidad que puede corresponderle a *El Cuervo* reside en su combinación en estrofas. Nunca se ha intentado nada que remotamente se asemeje a esa combinación. El efecto de esta originalidad de combinación está realzado por algunos efectos poco conocidos y por otros totalmente nuevos que se deben a la extensión de la aplicación de los principios del ritmo y de la aliteración.

A renglón seguido había que resolver cuál era la manera más adecuada de reunir al enamorado y al Cuervo, y la primera consideración que se imponía era la del ambiente local. Todo sugería que éste fuese una selva o el campo —pero siempre me ha parecido que un espacio reducido y circunscrito es absolutamente necesario para el

efecto del incidente aislado; es lo mismo que el marco para el cuadro. Tiene un poder moral indiscutible por el hecho de mantener la atención concentrada, lo cual, desde luego, no debe confundirse con la mera unidad del lugar.

Determiné, por lo tanto, situar el amante en su cuarto; en un cuarto sagrado para él porque su amada había estado allí muchas veces. El cuarto, según mi descripción, está ricamente amueblado. De esta manera soy consecuente con la idea que ya he explicado, de la Belleza considerada como la única tesis poética auténtica.

Habiendo, pues, determinado el ambiente local, sólo me faltaba introducir el pájaro; y la idea de introducirlo por la ventana era inevitable. La idea de que, en primer lugar, el amante confundiera el batir de las alas del pájaro contra la persiana con pequeños golpes dados a la puerta, tuvo su origen en un deseo de aumentar —mediante la prolongación de la expectativa— la curiosidad del lector y también el deseo de producir un efecto cuando el enamorado al abrir la puerta se encuentra con la oscuridad y cae a medias en la fantasía de creer que era el espíritu de su amada quien lo había llamado.

Imaginé una noche tempestuosa, en primer lugar, para explicar que el Cuervo trataba de encontrar un refugio y, luego, por el efecto del contraste con la serenidad (física) que reinaba en el cuarto.

Hice, asimismo, que el pájaro se posara en el busto de Palas buscando el efecto del contraste entre la blancura del mármol y las plumas negras del Cuervo, debiendo entenderse que el busto era absolutamente sugerido por el pájaro. El busto de Palas fue elegido, en primer lugar,

porque estaba de acuerdo con la erudición del enamorado y, luego, por la sonoridad de la palabra Palas.

Más o menos al llegar a la mitad del poema recurrí nuevamente a la fuerza del contraste con el propósito de dar mayor intensidad a la impresión final. Por ejemplo, planteé una sensación fantástica –casi ridícula hasta donde era posible–, cuando el Cuervo hace su aparición en el cuarto. Entra “with many a flirt and flutter”. (Con bastante revoloteos y coqueteos).

*Not the least obeisance made he — not a moment stopped
or stayed he,
But with miren of lord or lady, perched above my chamber
door.*

En las dos estrofas que siguen, la intención se lleva a cabo en forma más clara:

*Then this ebony bird, beguiling my sad fancy into smiling
By the grave and stern decorum of the countenance it wore
“Though thy crest be short and shaven, thou, “I said” art
sure no craven*

*Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly
shore —*

*Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian
shore?”*

Quoth the Raven — “Nevermore”.

*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so
plainly*

*Though its answer little meaning — little revelancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being*

Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —

Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,

With such a name as “Nevermore”.

Habiendo así obtenido el efecto requerido para el desenlace, substituí inmediatamente el tono fantástico por otro profundamente serio. Este tono comienza en la estrofa que sigue a la que vengo de citar, con esta línea: *But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only, etc.* Desde ese momento el enamorado ya no bromea y ni siquiera se da cuenta de que la conducta del cuervo es harto insólita. Se refiere a él diciendo que es un “pájaro desgarrado, horrible, flaco y siniestro de los tiempos remotos”, y siente que sus “ojos de fuego” arden en “lo más profundo de su pecho”. Esta revolución o fantasía del pensamiento por parte del enamorado tiene por objeto suscitar otra parecida en la mente del lector; es decir, colocar la mente en el marco apropiado para el desenlace, que ahora va a tener lugar directamente y lo más pronto posible.

Con el desenlace propiamente dicho, con la respuesta del Cuervo, “Nevermore”, a la pregunta final del enamorado que quiere saber si podrá encontrar a su amada en otro mundo, puede decirse que el poema ha sido completado. Hasta entonces todo está dentro de los límites de lo que puede ser explicado; es decir, de lo real. Un cuervo que ha aprendido de memoria una sola palabra, “Nevermore”, escapa a la custodia de su dueño, pero es sorprendido por una tormenta y llevado lejos del lugar

donde estaba confinado. A medianoche alcanza a ver una ventana iluminada y trata de que le abran, golpeando con sus alas los vidrios, a fin de encontrar un refugio seguro. Es la ventana del cuarto de un estudiante entregado a medias a la lectura de un libro y a medias perdido en el recuerdo de su amada desaparecida. El estudiante, al oír el ruido que hace el pájaro, abre la ventana; éste penetra en la habitación y se posa en el punto más conveniente, fuera del alcance del estudiante, el cual, divertido por el incidente y por la insólita conducta del visitante, le pregunta, en broma, y sin esperar respuesta alguna, cómo se llama. El cuervo contesta con la única palabra que conoce: “Nevermore”, palabra ésta que encuentra de inmediato un eco en el corazón melancólico del estudiante, el cual, expresando en voz alta ciertos pensamientos sugeridos por la ocasión, se siente sobrecogido por la repetición constante de la palabra fatídica. El estudiante, ahora, hace conjeturas sobre el extraño episodio, pero se siente impelido, como ya lo he explicado antes, por la sed humana de torturarse a sí mismo y en parte también por la superstición, a formular preguntas al pájaro, preguntas que le proporcionarán todos los matices del dolor mediante la respuesta anticipada, “Nevermore”. Con la descripción, llevada al extremo, de la tortura de sí mismo, la narración de lo que he dominado su fase primera o evidente, termina con naturalidad y no traspasa hasta entonces los límites de lo real.

Pero en los temas así tratados, aun cuando lo sean con habilidad o con un despliegue vistoso de episodios, se nota siempre cierta dureza que desagrada a la sensibilidad del artista. Invariablemente se necesitan dos cosas; en

primer lugar cierto grado de complejidad o, mejor dicho, de adaptación; y segundo, cierto grado de sugestión, algo así como una corriente profunda, aun cuando indefinida, de significado. Es este último en particular lo que imparte a la obra de arte esa riqueza (si hemos de tomar del coloquio un término eficaz) que nos sentimos demasiado inclinados a confundir con el ideal. El exceso del significado sugerido, el confundir la corriente superficial del tema con la profunda, es lo que convierte en prosa (y por cierto del género más chato) a la así llamada poesía de los así llamados trascendentalistas.

Dado que mantengo esas opiniones, agregué las dos estrofas finales del poema. Lo que sugieren, por lo tanto, ejerce influencia sobre todo lo que se ha dicho antes. La corriente profunda del significado se manifiesta en esta línea:

“Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”

Quoth the Raven “Nevermore!”

Podrá observarse que las palabras “fuera de mi corazón” contienen la primera expresión metafórica del poema. Estas palabras, junto con la respuesta “Nevermore”, ponen a la mente en disposición favorable para buscar un significado a lo que se ha narrado previamente. El lector comienza ahora a considerar al Cuervo como un símbolo. Empero, sólo en la última línea de la última estrofa puede apreciarse distintamente la intención de hacer de ese pájaro el símbolo del Recuerdo, triste e imperecedero:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a Demon that is
dreaming*

*And the lamplight o'er him streaming throws his shadow
on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the
floor*

Shall be lifted — nevermore.

Traducción de Carlos María Reyles

El principio poético

Al referirme al principio poético no me propongo nada completo ni profundo. Al discutir, sin plan preconcebido, lo esencial de lo que denominamos Poesía, mi propósito principal consistirá en llamar la atención sobre algunos de esos poemas menores, ingleses o norteamericanos, que mejor se adaptan a mi gusto o que han impresionado más hondamente mi imaginación. Por supuesto que, al decir “poemas menores”, aludo a poemas de corta extensión. Y aquí, desde el comienzo, permítaseme decir dos palabras sobre un principio un tanto peculiar que, con razón o sin ella, ha influido siempre en mi estimación crítica de un poema. Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión “poema extenso” no es más que una contradicción de términos.

Apenas necesito hacer notar que un poema merece esta denominación en la medida en que estimula y eleva el alma. El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica, efímeras. El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. Pasada media hora como máximo, flaquea y cae; se produce una reacción, y el poema deja de ser tal en sus efectos y en su realidad.

Muchos, sin duda, se habrán visto en dificultades para conciliar la sentencia crítica de que *El Paraíso perdido* debe ser admirado en su conjunto, con la absoluta imposibilidad de mantener durante la lectura la suma de entusiasmo que

dicha sentencia crítica demanda. En realidad, esta gran obra sólo debe ser considerada poética cuando, dejando de lado el requisito vital de todas las obras de arte: la Unidad, la contemplamos como una serie de poemas menores. Si a fin de preservar su unidad (su totalidad de efecto o impresión) la leemos de una sola vez como sería necesario, su resultado será una continua alternancia de excitación y depresión. Después de un pasaje en el que reconocemos la verdadera poesía, sigue inevitablemente otro lleno de insipidez que ningún prejuicio crítico podrá forzarnos a admirar; pero sí, terminada la obra, la leemos de nuevo, omitiendo el libro primero para entrar directamente en el segundo, nos sorprenderá encontrar admirable lo que anteriormente condenábamos, y condenable lo que previamente habíamos admirado tanto. De esto se sigue que el efecto final y acumulado, el efecto absoluto de la mejor epopeya jamás publicada, equivale a cero; y de esto precisamente se trata.

Con respecto a *La Ilíada*, a falta de pruebas positivas tenemos muy buenas razones para creer que consistía en una serie de poemas líricos; de todos modos, aceptando su intención épica, sólo puedo decir que la obra se basa en un sentido imperfecto del arte. La epopeya moderna no es más que una irreflexiva y ofuscada imitación de un dudoso modelo antiguo. Pero el tiempo de esas anomalías artísticas ha pasado. Si en ciertas épocas algunos poemas muy extensos fueron realmente populares —cosa que dudo—, por lo menos resulta evidente que ningún poema largo volverá a serlo jamás.

Que la extensión de una obra poética sea, *ceteris paribus*, la medida de su mérito, parece una afirmación

harto absurda apenas la enunciamos; sin embargo, se la debemos a las revistas trimestrales. Nada puede haber en el mero tamaño, considerado abstractamente, y nada en el mero bulto, si se refiere a un volumen; sin embargo, he ahí lo que provoca de continuo la admiración de esas saturninas publicaciones. Una montaña nos comunica la sensación de lo sublime por el mero sentimiento de magnitud física que provoca; pero nadie reacciona en esa forma frente al tamaño material de la *Columbiada*¹³. Ni siquiera las revistas trimestrales nos han enseñado a dejarnos impresionar por ella. Nos han insistido, hasta ahora, en que juzguemos a Lamartine por pies cúbicos o a Pollock por libras; pero, ¿qué debemos inferir de su continua parlería sobre «el sostenido esfuerzo»? Si cualquier buen señor ha completado una epopeya mediante “un sostenido esfuerzo”, encomiémolo francamente por dicho esfuerzo —si, en realidad, se trata de algo encomiable—, pero no alabemos una epopeya a cuenta de tales esfuerzos. Es de esperar que, en tiempos venideros, el sentido común preferiría pronunciarse sobre una obra de arte por la impresión que causa, por el efecto que logra, y no por el tiempo que requiere para imprimir ese efecto o por el monto del “sostenido esfuerzo” necesario para obtener esa impresión. La cuestión está en que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; todas las revistas trimestrales de la cristiandad no lograrían confundirlos. Poco a poco esta afirmación, junto con otras que acabo de hacer, se volverán evidentes. Por el momento, su verdad no

13 Hay varios poemas épicos que ostentan este nombre, entre otros el de Joel Barlow.

sufrirá esencialmente por el hecho de que en general se las condene como falsas.

Por otra parte resulta claro que un poema puede ser inapropiadamente breve. La brevedad indebida degenera en lo epigramático. Un poema muy corto puede producir a veces un efecto brillante y vívido, pero jamás profundo o duradero. Es necesario que el sello presione firmemente la cera. Béranger ha producido innumerables composiciones tan vivas como estimulantes, pero, en general, demasiado imponderables para estamparse profundamente en la atención pública; como muchas plumas de la fantasía, fueron solapadas hacia lo alto tan sólo para que se las llevara el viento.

Un notable ejemplo de cómo la indebida brevedad perjudica un poema, alejándolo de la sensibilidad popular, lo proporciona esta pequeña y exquisita serenata:

*I arise from dreams of thee
In the first sweet sleep of night
When the winds are breathing low,
And the stars are shining bright.
I arise from dreams of thee,
And a spirit in my feet
Has led me—who knows how?—
To thy chamber-window, sweet!*

*The wandering airs they faint
On the dark, the silent stream—
The champak odours fail
Like sweet thoughts in a dream;*

*The nightingale's complaint,
It dies upon her heart,
As I must die on thine,
O, beloved as thou art!*

*O, lift me from the grass!
I die, I faint, I fail!
Let thy love in kisses rain
On my lips and eyelids pale.
My cheek is cold and white, alas!
My heart beats loud and fast:
Oh! Press it close to thine again,
Where it will break at last!¹⁴*

14 Tras de soñar contigo me levanto/ En el primer sueño, tan dulce, de la noche/ Cuando los vientos alientan suaves/ Y las estrellas brillan esplendorosas./ Tras de soñar contigo me levanto/ Y un espíritu que guía mis pasos/ Me lleva — ¿quién sabe cómo? — / ¡Oh dulcísimo, a tu ventana!

Las brisas errantes desfallecen/ En la corriente oscura y silenciosa.../ Los perfumes del champak se pierden/ Como los dulces pensamientos en un sueño;/ La cantilena del ruiseñor/ Muere en su corazón;/ Como muero yo en el tuyo./ ¡Oh, tú, la bienamada!

¡Oh, álzame del césped!/ ¡Muero, desfallezco, me consumo!/ Que tu amor llueva en besos/ Sobre mis labios y mis pálidos párpados./ ¡Ay, frías y blancas están mis mejillas! / Mi corazón late precipitadamente y sonoro:/ ¡Ah, oprímelo contra el tuyo otra vez,/ Donde habrá al fin de romperse!

Pocos, quizá, conozcan bien estos versos, cuyo autor es nada menos que un poeta como Shelley. Su imaginación tan cálida –aunque delicada y etérea– habrá de ser apreciada por todos, y sobre todo por aquel que alguna vez se ha levantado al despertar de dulces sueños de amor, para bañarse en el aromático aire de una noche sureña en el estío.

Uno de los mejores poemas de Willis –el mejor que haya escrito nunca, en mi opinión– sufre, indudablemente, del mismo defecto de indebida brevedad, que lo ha relegado de la posición que le correspondía tanto en la opinión crítica como en la popular.

*The shadows lay along Broadway,
'Twas near the twilight-tide—
And slowly there a lady fair
Was walking in her pride
Alone walk'd she; but, viewlessly,
Walk'd spirits at her side.*

*Peace charm'd the street beneath her feet,
And Honour charm'd the air;
And all astir looked kind on her,
And call'd her good as fair—
For all God ever gave to her
She kept with chary care.*

*She kept with care her beauties rare
From lovers warm and true—
For her heart was cold to all but gold,*

*And the rich came not to woo—
But honour 'd well are charms to sell
If priests the selling do.*

*Now walking there was one more fair—
A slight girl, lily-pale;
And she had unseen company
To make the spirit quail—
'Twixt Want and Scorn she walk'd forlorn,
And nothing could avail.*

*No mercy now can clear her brow
For this world's peace to pray;
For, as love's wild prayer dissolved in air,
Her woman's heart gave way!—
But the sin forgiven by Christ in Heaven
By man is cursed always!¹⁵*

Resulta difícil reconocer en esta composición al Willis que ha escrito tantos “versos de sociedad”. Los que he leído no sólo contienen un rico idealismo, sino que están llenos de energía, a la vez que respiran esa convicción, esa evidente sinceridad de sentimiento que en vano buscaríamos en las demás obras del autor.

15 Las sombras caían sobre Broadway,/ El crepúsculo se acercaba,/ Mientras una hermosa dama/ Avanzaba orgullosa./ Sola se movía, pero, invisibles,/ Los espíritus iban a su lado.
La Paz hechizaba la calle que pisaba,/ Y el Honor hechizaba el aire;/ Y aquellos que pasaban mirábanla afectuosa,/ Y la llamaban buena y hermosa.../ Pues todo lo que Dios le había dado / Lo guardaba con cuidadoso celo.

Mientras la manía épica —la idea de que la prolijidad es indispensable al mérito poético— se ha ido borrando gradualmente de la opinión pública por el solo hecho de ser absurda, la vemos reemplazada por una herejía demasiado falsa para que se la tolere largo tiempo, aunque en el breve período que lleva de actividad ha hecho más por la corrupción de nuestra literatura poética que todos sus otros enemigos combinados. Aludo a la herejía de lo Didáctico. Se ha supuesto, tácita y confesadamente, en forma directa e indirecta, que la finalidad de toda Poesía es la Verdad. Cada poema, se afirma, debería inculcar una moraleja, y el mérito poético de la obra habrá de juzgarse conforme a aquélla. Nosotros, los norteamericanos, hemos patrocinado tan feliz idea, y los bostonianos, muy en especial, la hemos llevado a su completo desarrollo. Nos hemos metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema mismo, y reconocer que ésa era nuestra intención, significa confesar una falta total de dignidad poética y de fuerza. Pero la verdad es que, si nos atreviéramos a mirar en el

Guardaba con cuidado su peregrina belleza / De los amantes ardientes y sinceros; / Pues su corazón era de hielo salvo para el oro, / Y los ricos no la cortejaban; / Pero los encantos en venta son bien pagados / Si la venta la hacen los sacerdotes.

En tanto, pasaba una joven más hermosa, / Débil, pálida como el lirio; / La acompañaba una escolta invisible / Capaz de hacer temblar el espíritu... / Entre la Indigencia y el Escarnio caminaba, abandonada, / Y nada podía salvarla.

Ninguna misericordia puede despejar su frente / Y hacerla rogar por la paz del mundo; / Pues cuando la ansiosa plegaria del amor se perdió en el aire, / ¡Su corazón de mujer cedió! / ¡Mas el pecado que Cristo perdona en el Cielo / Maldito es siempre por el hombre!

fondo de nuestro espíritu, descubriríamos inmediatamente que bajo el sol no hay ni puede haber una obra más digna ni de más suprema nobleza que ese poema, ese poema *per se*, ese poema que es un poema y nada más, ese poema escrito solamente por el poema en sí.

Con una reverencia por la Verdad tan profunda como la que puede sentir cualquier corazón humano, quisiera sin embargo limitar en alguna medida sus modos de inculcación. Quisiera limitarlos a fin de darles más fuerza. No quisiera debilitarlos por prodigalidad. Las exigencias de la Verdad son severas. No tiene ninguna simpatía por los mirtos. Todo lo indispensable a la Poesía es precisamente aquello con lo cual la Verdad nada tiene que ver. Adornarla con gemas y con flores es hacer de ella una ostentosa paradoja. Para reforzar una verdad, necesitamos un lenguaje severo antes que florido. Debemos ser sencillos, precisos, sucintos. Debemos ser fríos, serenos, desapasionados. En una palabra, debemos hallarnos en ese estado de ánimo que representa, de manera casi absoluta, el reverso del estado poético. Ciego tiene que estar aquel que no perciba las radicales y abisales diferencias entre los modos de inculcación de la verdad y la poesía. Tiene que estar incurablemente atacado de la manía teórica aquel que, a pesar de tales diferencias, persista en la tentativa de reconciliar esos contrarios, el agua y el aceite de la Poesía y la Verdad.

Si dividimos el mundo del espíritu en sus tres distinciones más inmediatamente evidentes, hallamos el Intellecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral. Coloco el Gusto en el medio, pues es la posición que ocupa en el espíritu. Mantiene íntimas relaciones con ambos extremos; pero la

diferencia que lo separa del Sentido Moral es tan leve, que Aristóteles no vaciló en incluir algunas de sus operaciones entre las virtudes mismas. No obstante, encontraremos que las funciones de ese trío aparecen suficientemente separadas. Así como el Intelecto se ocupa de la Verdad, así el Gusto nos informa sobre lo Bello, mientras el Sentido Moral se preocupa del Deber. Con respecto a este último, la Conciencia nos enseña su obligación, y la Razón su conveniencia, mientras el Gusto se contenta con manifestar sus encantos, librando batalla al vicio tan sólo porque es deforme, desproporcionado y porque está en contra de lo digno, de lo apropiado, de lo armonioso —en una palabra, de la Belleza.

Un instinto inmortal, profundamente arraigado en el espíritu del hombre: tal es, claramente, el sentido de lo Bello. Es él quien contribuye a deleitarlo en las múltiples formas, sonidos, perfumes y sentimientos en medio de los cuales vive. Y así como el lirio se refleja en el lago, o los ojos de Amarilis en el espejo, así la mera repetición oral o escrita de esas formas, sonidos, colores, perfumes y sentimientos constituye una duplicada fuente de deleite. Pero esta mera repetición no es poesía. Aquel que se limite a cantar los suspiros, sonidos, perfumes, colores y sentimientos que lo acogen al igual que a todos los hombres, no alcanzará con ello a probar que merece tan divino título, por más ardiente que sea su entusiasmo o vívida y verdadera su descripción. Hay algo a la distancia que aún no le ha sido posible alcanzar. No nos ha mostrado todavía las cristalinas fuentes donde podremos saciar nuestra sed inextinguible. Esta sed es propia de la inmortalidad del hombre. Es a la vez consecuencia e

indicación de su existencia perenne. Es el ansia de la falena por la estrella. No se trata de la mera apreciación de la Belleza que nos rodea, sino un anhelante esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende. Inspirados por una extática presciencia de las glorias de ultratumba, luchamos mediante multiformes combinaciones de las cosas y los pensamientos temporales para alcanzar una parte de esa Hermosura cuyos elementos, quizá, per-tenecen tan sólo a la eternidad. Y así cuando gracias a la Poesía o a la Música —el más arrebatador de los modos poéticos— cedemos al influjo de las lágrimas, no lloramos, como supone el abate Gravina, por exceso de placer, sino por esa petulante e impaciente tristeza de no poder alcanzar ahora, completamente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos visiones tan breves como imprecisas a través del poema o a través de la música.

La lucha para aprehender la Hermosura celestial librada por aquellas almas preparadas para semejante lucha, ha dado al mundo todo lo que era capaz de comprender y sentir a la vez como poético.

El Sentimiento Poético puede, como es natural, desarrollarse en diversas modalidades: Pintura, Escultura, Arquitectura, Danza, muy especialmente en Música, y, de manera muy peculiar y con mucha amplitud, en la composición de Jardines Decorativos o de Paisajes. Nuestro tema, sin embargo, consiste solamente en sus manifestaciones verbales. Aquí se me permitirá referirme brevemente al ritmo. Contentándome con la certidumbre de que la Música —en sus diversos aspectos: metro, ritmo y rima— tiene tanta importancia en la Poesía, que no sería sensato rechazarla,

y que su ayuda es tan vitalmente importante que sólo un tonto la declinaría, no me detendré a afirmar su absoluta esencialidad. Quizá sea en la Música donde el alma alcanza de más cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de Belleza celestial. Puede ser que tan sublime fin sea realmente alcanzado por ella alguna que otra vez. Con frecuencia nos ocurre sentir con estremecedor deleite que de un arpa terrenal surgen notas que no pueden ser extrañas a los ángeles. No cabe duda, pues, de que en la unión de Poesía y Música, en su sentido popular, encontraremos el más vasto campo para el desarrollo poético. Los antiguos bardos, los *Minnesingers*, poseían ventajas que hoy nos faltan, y cuando Thomas Moore cantaba sus propias canciones, las perfeccionaba como poemas de la manera más legítima.

Recapitulemos. Brevemente, definiría la Poesía verbal como la Creación Rítmica de Belleza. El Gusto es su único árbitro. Con el Intelecto o con la Conciencia, sólo guarda relaciones colaterales. Como no sea incidentalmente, no tiene nada que ver con el Deber ni con la Verdad.

Expliquémonos en pocas palabras. Sostengo que ese placer, a la vez el más puro, el más exaltante y el más intenso, se deriva de la contemplación de lo Bello. Sólo en la contemplación de lo Bello podemos alcanzar esa grata elevación o excitación *del alma* que reconocemos el como Sentimiento Poético, y que tan fácilmente se distingue de la Verdad, que es la satisfacción de la Razón, o de la Pasión, que es la excitación del corazón. Considerado por tanto la Belleza –incluyendo en el término lo sublime– como el dominio del poema, simplemente porque una obvia regla

del Arte indica que los efectos deben derivarse lo más directamente posible de sus causas, y nadie hasta hoy ha sido tan tonto como para negar que la peculiar elevación que nos ocupa se logra –por lo menos más pronto– en el poema. Esto no significa, empero, que los alicientes de la Pasión, o los preceptos del Deber, o incluso las lecciones de la Verdad, no puedan ser introducidos ventajosamente en un poema, ya que son capaces de servir incidentalmente y de diversas maneras a los propósitos generales de la obra; pero el verdadero artista buscará siempre amortiguar su tono en adecuada sujeción a esa Belleza que constituye la atmósfera y la esencia real del poema.

Las obras que someteré a vuestra consideración no podrían ser mejor presentadas que mediante la cita del proemio de *The Waif* (*El abandonado*), poema de Longfellow:

*The day is done, and the darkness
Falls from the wings of Night,
As a feather is wafted downward
From an Eagle in his flight.*

*I see the lights of the village
Gleam through the rain and the mist,
And a feeling of sadness comes o'er me,
That my soul cannot resist;*

*A feeling of sadness and longing,
That is not akin to pain,*

*And resembles sorrow only
As the mist resembles the rain.*

*Come, read to me some poem,
Some simple and heartfelt lay,
That shall soothe this restless feeling,
And banish the thoughts of day.*

*Not from the grand old masters,
Not from the bards sublime,
Whose distant footsteps echo
Through the corridors of time.*

*For, like stains of martial music,
Their mighty thoughts suggest
Life's endless toil and endeavour;
And to-night I long for rest.*

*Read from some humbler poet,
Whose songs gushed from his heart,
As showers from the clouds of summer,
eyelids start; or tears from the*

*Who through long days of labour,
And nights devoid of ease,
Still heard in his soul the music
Of wonderful melodies.*

*Such songs have power to quiet
The restless pulse of care,
And come like the benediction*

*That follows after prayer.
Then read from the treasured volume
The poem of thy choice,
And lend to the rhyme of the poet
The beauty of thy voice.*

*And the night shall be filled with music,
And the cares, that infest the day,
Shall fold their tents, like the Arabs,
And as silently steal away.¹⁶*

-
- 16 El día termina, y la oscuridad / Cae de las alas de la noche / Como una pluma que desciende, perdida / Por un águila en su vuelo. Veo las luces del pueblo / Brillando entre la lluvia y la niebla, / Y me invade una tristeza / Que mi alma no puede resistir; Una sensación de tristeza y anhelo, / Que no se asemeja al dolor, / Y sólo recuerda la tristeza / Como la niebla recuerda la lluvia. Ven, léeme algún poema, / Un canto simple y cordial, / Que calmará este inquieto sentir / Y desterrará los pensamientos diurnos. No leas nada de los grandes maestros de antaño, Ni de los sublimes bardos / Cuyos pasos distantes resuenan / En los corredores del tiempo. Pues, como acentos de música marcial, / Sus intensos pensamientos evocan / El interminable trabajo y esfuerzo de la vida; / Y esta noche ansío descansar. Léeme algún poeta más humilde, / Cuyas canciones manaron del corazón, / Como las lluvias de las nubes estivales, / O las lágrimas de los ojos manan; Un poeta que, en largos días de trabajo / Y noches privadas de reposo, / Aún escuchaba en su alma la música / De maravillosas melodías. Canciones tales saben aquietar / El agitado pulso del afán, / Y llegan como la bendición / Que sigue a la plegaria. Lee, pues, del precioso volumen / El poema que prefieras, / Y presta a las rimas del poeta / La belleza de tu voz. Y la noche se llenará de música, / Y los cuidados que infestan el día /

Aunque carentes de una gran amplitud de imaginación, estos versos han sido justamente admirados por la delicadeza de su expresión. Algunas de sus imágenes son muy efectivas. Nada podría superar a

...*The bards sublime,*
Whose distant footsteps echo
Through the corridors of Time.

La idea contenida en el último cuarteto es también sumamente efectiva. El poema, no obstante, debe ser admirado en conjunto por la graciosa *insouciance* de su maestro, que tan bien se acuerda con la naturaleza de los sentimientos, y en especial por la *facilidad* del tono general. Esta “facilidad” o naturalidad de un estilo literario fue considerada largo tiempo, siguiendo la moda, como una facilidad sólo aparente, y de muy difícil obtención. Pero no es así; la manera natural sólo es difícil para aquel que jamás debería intentarla, es decir, para quien no es natural. Resulta de escribir con la noción o con el instinto de que en toda composición el tono debe ser el que adoptaría el grueso de la humanidad, y, por tanto, debe variar continuamente según el caso. El autor que, siguiendo la moda de *The North American Review*, se muestre “tranquilo” en todos los casos, tendrá necesariamente que mostrarse tonto o estúpido en muchos casos; y no tendrá más derecho a ser considerado “fácil” o “natural” que un dandy del suburbio o la Bella

Plegarán sus tiendas, como los árabes / Y en silencio, como ellos,
se alejarán.

Durmiente del bosque en un museo de figuras de cera.

De los poemas menores de Bryant, ninguno me ha impresionado tanto como el que su autor titula *June* (Junio). Sólo citaré una parte:

*There, through the long, long summer hours,
The golden light should lie,
And thick, young herbs and groups of flowers
Stand in their beauty by.
The oriole should build and tell
His love-tale, close beside my cell;
The idle butterfly
Should rest him there, and there be heard
The housewife-bee and humming bird.*

*And what, if cheerful shouts, at noon,
Come, from the village sent,
Or songs of maids, beneath the moon,
With fairy laughter blent?
And what if, in the evening light,
Betrothed lovers walk in sight
Of my low monument!
I would the lovely scene around
Might know no sadder sight nor sound.*

*I know, I know I should not see
The season's glorious show,
Nor would its brightness shine for me,
Nor its wild music flow;
But if, around my place of sleep,*

*The friends I love should come to weep,
They might not haste to go.
Soft airs, and song, and light, and bloom
Should keep them lingering by my tomb.*

*These to their soften'd hearts should bear
The thought of what has been,
And speak of one who cannot share
The gladness of the scene;
Whose part in all the pomp that fills
The circuit of the summer hills,
Is—that his grave is green;
And deeply would their hearts rejoice
To hear again his living voice.¹⁷*

17 Allí, durante las largas, largas horas estivales, / Brillaría una luz de oro, / Y espesas plantas nuevas y macizos de flores / Se alzarían en su hermosura. / La oropéndola anidaría, cantando / La historia de su amor, junto a mi nicho; / La errante mariposa / Descansaría allí, y se escucharía / A la abeja hacendosa y al colibrí.

¿Y si a mediodía, alegres gritos / Llegaran desde el villorrio / O canciones de doncellas bajo la luna, / Mezcladas con risas de hadas? / ¿Y si bajo el resplandor nocturno / Los amantes prometidos se pasearan a la vista de mi humilde monumento? / Yo quisiera que el hermoso escenario que me circunda / No conociera visiones o sonidos más tristes.

La fluencia rítmica es hasta voluptuosa; nada podría tener más melodía. El poema me ha impresionado siempre de manera notable. La intensa melancolía que parece brotar por fuerza hasta la superficie de todas las alegres palabras que dice el poeta acerca de su tumba, nos emociona hasta el alma, y en esa emoción se halla la más auténtica elevación poética. La obra nos deja una impresión de agradable tristeza. Y si en las restantes composiciones que he de leer se nota la presencia más o menos clara de un tono semejante, permítaseme recordar que, sin que sepamos cómo ni porqué, este tinte de tristeza se vincula inseparablemente a las más altas manifestaciones de la verdadera Belleza. Es, no obstante,

*A feeling of sadness and longing
That is not akin to pain,
And resembles sorrow only
As the mist resembles the rain*¹⁸

Ya sé, ya sé que no vería / El magnífico espectáculo de la estación, /
Que su brillo no brillaría para mí, / Ni manaría su ardiente música; /
Pero si, en torno a mi lugar de sueño, / Los amigos que amo vinieran
a llorarme, / Quizá no se apresurarían a marcharse. / La suave brisa,
las canciones, la luz y los capullos / Los harían demorarse junto
a mi tumba. / Y todo eso llevaría a sus aquietados corazones / El
pensamiento de lo que fue, / Y les hablaría de uno que no puede
compartir / La alegría de esa escena; / De uno cuya parte en toda la
pompa que llena / El circuito de las colinas estivales, / Es tan sólo...
el verdor de su tumba; / Y sus corazones se alegrarían hondamente /
Al escuchar otra vez su voz viviente.

- 18 Una sensación de tristeza y anhelo / Que no se asemeja al dolor / Y
sólo recuerda la tristeza / Como la niebla recuerda la lluvia.

El tinte de que hablo se percibe claramente hasta en un poema tan lleno de brillantez y brío como *Health* (*Brindis*), de Edward Coote Pinkney:

*I fill this cup to one made up
Of loveliness alone,
A woman, of her gentle sex
The seeming paragon;
To whom the better elements
And kindly stars have given
A form so fair; that, like the air,
'Tis less of earth than heaven.*

*Her every tone is music's own,
Like those of morning birds,
And something more than melody
Dwells ever in her words;
The coinage of her heart are they,
And from her lips each flows
As one may see the burden'd bee
Forth issue from the rose.*

*Affections are as thoughts to her,
The measures of her hours;
Her feelings have the fragancy,
The freshness of young flowers;
And lovely passions, changing oft,
So fill her, she appears
The image of themselves by turns,—
The idol of past years!*

*Of her bright face one glance will trace
A picture on the brain,
And of her voice in echoing hearts
A sound must long remain;
But memory, such as mine of her,
So very much endears,
When death is nigh my latest sigh
Will not be life's, but hers.*

*I fill'd this cup to one made up
Of loveliness alone,
A woman, of her gentle sex
The seeming paragon—
Her health! and would on earth there stood,
Some more of such a frame,
That life might be all poetry,
And weariness a name.¹⁹*

19 Lleno esta copa en honor de una mujer / En quien todo es encanto, / Y de su amable sexo / El ostensible dechado; / A quien los elementos mejores / Y las estrellas propicias dieron / Forma tan bella que, como el aire, / Es más del cielo que de la tierra.

Cada uno de sus acentos pertenece a la música, / Como los de los pájaros matinales, / Y algo más que melodía / Mora siempre en sus palabras; / Llevan el sello de su corazón, / Y nacen de sus labios / Como puede verse a la cargada abeja / Brotar del interior de la rosa.

Los afectos, como los pensamientos, son para ella / la medida de sus horas; / Sus sentimientos tienen la fragancia, / La frescura de los pimpollos; / Y las gentiles pasiones, cambiando con frecuencia, / La invaden tanto, que parece / Cada vez la imagen de una de ellas... / ¡El ídolo de los años pasados!

La desgracia de Pinkney consistió en haber nacido demasiado al Sur. Si hubiera pertenecido a New England, probablemente hubiese sido considerado el primero de los poetas líricos norteamericanos por la magnánima camarilla que durante tanto tiempo controló los destinos de las letras nacionales a través de esa triste publicación llamada *The North American Review*. El poema que acabo de citar es especialmente hermoso, pero la elevación poética que produce debemos referirla principalmente a nuestra simpatía por el entusiasmo del poeta. Le perdonamos sus hipérboles por la evidente seriedad con que son proferidas.

Pero mi intención no consiste en explayarme sobre los méritos de lo que estoy presentando. Las obras hablarán necesariamente por sí mismas. En sus *Consejos del Parnaso*, Boccacini cuenta que, cierta vez, Zoilo presentó a Apolo una crítica muy cáustica sobre un libro admirable. El dios le preguntó cuáles eran los méritos de la obra, respondiendo Zoilo que sólo se preocupaba de los errores. Al oír esto, Apolo le ofreció una bolsa de trigo sin cernir, y le ordenó que como recompensa tomara de él *toda la paja*.

De su brillante rostro, una sola mirada trazará / La imagen en la mente, / Y de su voz, en el eco de los corazones / Largamente durará el sonido; / Pero el recuerdo que guardo de ella, / Me hace quererla tanto, / Que cuando la muerte venga, mi último suspiro / No será de la vida, sino de ella.

Llené esta copa en honor de una mujer / En quien todo es encanto, / Y de su amable sexo / El ostensible dechado... / ¡Brindo por ella! Y quisiera que en la tierra / Hubiese otras de su especie, / Para que la vida fuera toda poesía, / Y el hastío una mera palabra.

Esta fábula se presta muy bien como réplica mordaz a los críticos, pero no estoy nada seguro de que el dios tuviera razón. Me pregunto si no se comete un grosero error sobre los verdaderos límites del deber crítico. La excelencia, especialmente en un poema, puede considerarse a la luz de un axioma que, bien expresado, es tan claro como obvio: “La excelencia *no es tal* si hace falta demostrar que lo es”. Vale decir que al destacar con demasiado detalle los méritos de una obra de arte, se está admitiendo que no hay tales méritos.

Entre las *Melodies* de Thomas Moore hay una cuya eminencia en cuanto poema parece haber sido extrañamente descuidada. Aludo a los versos que comienzan: *Come, rest in this bosom*. Nada en la obra de Byron sobrepasa la intensa energía de su expresión. Dos de sus versos comunican un sentimiento que corporiza el todo en todo de la divina pasión del Amor; sentimiento que, acaso, ha hallado eco en más apasionados corazones que cualquier otro sentimiento jamás expresado en palabras:

*Come, rest in this bosom, my own stricken deer,
Though the herd have fled from thee, thy home is still here;
Here still is the smile, that no cloud can o’ercast,
And a heart and a hand all thy own to the last.*

*Oh! What was love made for, if ‘t is not the same
Through joy and through torment, through glory and
shame?*

*I know not, I ask not, if guilt’s in that heart,
I but know that I love thee, whatever thou art.*

*Thou hast call'd me thy Angel in moments of bliss,
And thy Angel I'll be, 'mid the horrors of this,—
Through the furnace, unshrinking, thy steps to pursue,
And shield thee, and save thee,—or perish there too!*²⁰

En estos tiempos ha estado de moda negar imaginación a Moore y reconocerle fantasía —distinción que tiene su origen en Coleridge, precisamente el hombre que mejor comprendió las grandes facultades de Moore. Lo que ocurre es que la fantasía de este poeta sobrepasa de tal manera el resto de sus facultades (y la fantasía del resto de los hombres), que ha llevado naturalmente a la idea de que es su única fuerza. Nunca pudo incurrirse en error más grande. Nunca se ofendió más groseramente la fama de un auténtico poeta. En todo el ámbito del idioma inglés no encuentro poema más profundo, más fantasmagóricamente imaginativo —en el mejor sentido del término— que los versos de Thomas Moore que empiezan: *I would I were by that dim lake*—. Lamento que me sea imposible recordarlos.

Thomas Hood fue uno de los más nobles y, hablando de fantasía, uno de los más singularmente fantásticos poetas

20 Ven, descansa en mi pecho, pobre gacela herida; / Aunque el rebaño te huya, tu hogar está aún aquí; / Aquí está aún la sonrisa que nube alguna puede cubrir, / Y un corazón y una mano tuyos hasta el fin. ¡Oh! ¿Para qué habría sido hecho el amor, si no fuera idéntico / A través de la alegría, a través del tormento, a través de la gloria y la vergüenza? / No sé, y no pregunto si hay culpa en tu corazón, / Sólo sé que te amo, seas lo que seas.

Me llamaste tu ángel en momentos de felicidad, / Y tu ángel seré entre los horrores de esta hora... / Para seguir tus pasos, impávido, en la hoguera, / Y protegerte, salvarte,... ¡o perecer contigo!

modernos. Su *Fair Ines* (*La bella Inés*) tuvo siempre para mí un inexpressable encanto:

*O saw ye not fair Ines?
She's gone into the West,
To dazzle when the sun is down,
And rob the world of rest:
She took our daylight with her,
The smiles that we love best,
With morning blushes on her cheek,
And pearls upon her breast.*

*O turn again, fair Ines,
Before the fall of night,
For fear the moon should shine alone,
And starts unrivall'd bright;
And blessed will the lover be
That walks beneath their light,
And breathes the love against thy cheek
I dare not even write!*

*Would I had been, fair Ines,
That gallant cavalier,
Who rode so gaily by thy side,
And whisper'd thee so near!
Were there no bonny dames at home,
Or no true lovers here,
That he should cross the seas to win
The dearest of the dear?*

*I saw thee, lovely Ines,
Descend along the shore,
With bands of noble gentlemen,
And banner wav'd before;
And gentle youth and maidens gay,
And snowy plumes they wore;
It would have been a beauteous dream
—If it had been no more!*

*Alas, alas, fair Ines,
She went away with song,
With Music waiting on her steps,
And shoutings of the throng;
But some were sad and felt no mirth,
But only Music's wrong.
In sounds that sang Farewell, Farewell,
To her you've loved so long.*

*Farewell, farewell, fair Ines,
That vessel never bore
So fair a lady on its deck,
Nor danced so light before—
Alas, for pleasure on the sea,
And sorrow on the shore!
The smile that blest one lover's heart
Has broken many more!²¹*

21 ¡Oh! ¿No veis a la hermosa Inés? / Se ha marchado hacia el Oeste, / Para deslumbrar cuando se pone el sol / Y privar al mundo de su reposo; / Se llevó con ella la luz del día, / Las sonrisas que más amábamos, / Con los rubores matinales en sus mejillas / Y perlas en su seno.

The Haunted House (La casa encantada), del mismo autor, es uno de los más auténticos poemas jamás escritos; uno de los más auténticos, intachables y más cabalmente artísticos, tanto en el tema como en la ejecución. Es, además, de una rara fuerza ideal e imaginativa. Lamento que su extensión lo haga inadecuado a los fines de esta conferencia. Se me permitirá que, en su lugar, lea el tan universalmente apreciado *Bridge of Sighs (El puente de los suspiros)*:

*One more Unfortunate,
Weary of breath,
Rashly importunate,
Gone to her death!*

*Take her up tenderly,
Lift her with care;—
Fashion'd so slenderly,
Young, and so fair!*

¡Oh, vuelve, hermosa Inés, / Antes que caiga la noche, / No sea que la luna brille a solas, / Y las estrellas luzcan sin rival. / Feliz será el amante / Que pasee bajo su luz, / Y contra tu mejilla murmure un amor / Que ni a escribir me atrevo!

¡Que no haya sido yo, hermosa / Inés, / Ese noble caballero, / Que tan alegre cabalga a tu lado, / Y tan cerca de ti susurra! / ¿No había hermosas en su país, / Ni amantes fieles aquí, / Que debió cruzar los mares para ganar / A la más amada de las amadas? / Te vi, hermosa Inés, / Bajar hacia la playa, / Rodeada de caballeros / Y precedida de estandartes; / Y nobles jóvenes y alegres doncellas / Adornados con niveas plumas; / ¡Hubiera sido un espléndido sueño... / Si sólo hubiera sido un sueño!

*Look at her garments
Clinging like cerements;
Whilst the wave constantly*

*Drips from her clothing;
Take her up instantly,
Loving, not loathing.—*

*Touch her not scornfully;
Think of her mournfully,
Gently and humanly;
Not of the stains of her,
All that remains of her
Now, is pure womanly.*

*Make no deep scrutiny
Into her mutiny
Rash and undutiful;
Past all dishonour,
Death has left on her
Only the beautiful.
Still, for all slips of hers,*

¡Ay, ay, hermosa Inés, / Partió entre canciones, / La música le seguía los pasos / Y todos los aclamaban; / Mas había quienes estaban tristes y no sentían la alegría / Sino sólo el error de esa música, / En los acentos que cantaban: “Adiós, adiós / A la que tanto habéis amado.”

Adiós, adiós, hermosa Inés, / Aquel navío jamás llevó / Tan bella dama sobre su puente, / Ni nunca bailó tan livianamente... / ¡Ay, al placer en el mar, / Y la tristeza en la playa! / ¡La sonrisa que colma un corazón de amante, / Cuántos otros ha destrozado!

*One of Eve's family—
Wipe those poor lips of hers
Oozing so clammily.*

*Loop up her tresses
Escaped from the comb,
Her fair auburn tresses;
Whilst wonderment guesses
Where was her home?*

*Who was her father?
Who was her mother?
Had she a sister?
Had she a brother?
Or was there a dearer one
Still, and a nearer one
Yet, than all other?*

*Alas! For the rarity
Of Christian charity
Under the sun!
Oh! It was pitiful!
Near a whole city full,
Home she had none.*

*Sisterly, brotherly,
Fatherly, motherly,
Feelings had changed:
Love, by harsh evidence,
Thrown from its eminence;*

*Even God's providence.
Seeming estranged.*

*Where the lamps quiver
So far in the river,
With many a light
From window and casement
From garret to basement,
She stood, with amazement,
Houseless by night*

*The bleak wind of March
Made her tremble and shiver;
But not the dark arch,
Or the black flowing river:
Mad from life's history,
Glad of death's mystery,
Swift to be hurl'd—
Anywhere, anywhere
Out of the world!*

*In she plunged boldly,
No matter how coldly
The rough river ran,—
Over the brink of it,
Picture it,—think of it,
Dissolute Man!
Lave in it, drink of it*

*Then, if you can!
Take her up tenderly,
Lift her with care;
Fashion 'd so slenderly,
Young, and so fair!
Ere her limbs frigidly
Stiffen too rigidly,
Decently,—kindly,—
Smooth and compose them
And her eyes, close them,
Staring so blindly!*

*Dreadfully staring
Through muddy impurity,
As when with the daring
Last look of despairing
Fixed on futurity.*

*Perishing gloomily,
Spurred by contumely,
Cold inhumanity,
Burning insanity,
Into her rest,—
Cross her hands humbly,
As if praying dumbly,
over her breast!
Owning her weakness,
Her evil behaviour,*

*And leaving, with meekness
Her sins to her Saviour!*²²

El vigor de este poema es tan notable como su dramatismo. Aunque la versificación lleva la fantasía hasta el borde mismo de lo fantástico, se adapta, no obstante, admirablemente a la exaltada locura que constituye el fondo del poema.

Entre las obras menores de Lord Byron, he aquí una que no ha recibido de los críticos el elogio que indudablemente merece:

*Though the day of my destiny's over
And the Star of my fate hath declined,
Thy soft heart refused to discover
The faults which so many could find;
Though thy soul with my grief was acquainted,
It shrunk not to share it with me,
And the love which my spirit hath painted*

22 ¡Otra infortunada más, / Cansada de respirar, / Temerariamente, antes de tiempo / Entregada a la muerte!

Tomadla tiernamente, / Alzadla con cuidado;... / ¡Era tan menuda, / Tan joven y hermosa!

Mirad sus vestidos, / Pegados como una mortaja; / Y el agua que sigue / Goteando de ellos; / Tomadla en seguida, / Con amor, no con odio... / No la toquéis con escarnio; / Pensad en ella tristemente, / Gentil, humanamente; / No reparéis en su máculas; / Todo lo que de ella queda / Ahora, es la feminidad pura.

No escrutéis hasta lo hondo / Su rebelión / Temeraria y culpable; / Más allá de todo deshonor, / La muerte ha dejado en ella / Tan sólo la hermosura.

*It never hath found but in thee.
Then when nature around me is smiling,
The last smile which answers to mine,
I do not believe it beguiling,
Because it reminds me of thine;
And when winds are at war with the ocean,
As the breasts I believed in with me,
If their billows excite an emotion,
It is that they bear me from thee.*

A pesar de sus errores, / De la progenie de Eva... / Limpiadle los
pobres labios / Que rezuman viscosos.

Recoged sus trenzas, / Libres ya del peine, / Sus hermosas trenzas
de color caño; / Mientras con asombro se piensa: / ¿Dónde estaba
su hogar?

¿Quién era su padre? / ¿Quién era su madre? / ¿Tenía una hermana? /
¿Tenía un hermano? / ¿O hubo alguien aún más querido, / Alguien
aún más próximo / Que todos los otros?

¡Ay! ¡Cómo es de rara / La caridad cristiana / Bajo el sol! / ¡Oh,
cuán lamentable! / ¡Una ciudad tan enorme, / Donde no tenía ningún
hogar!

Para la hermana, el hermano, / el padre y la madre, / Los sentimientos
habían cambiado; / El amor, ante la dura prueba, / Fue arrancado de
su eminencia; / Hasta la providencia de Dios / ¡Parecía inaccesible!
Donde la lámpara tiembla / Tan lejos en el río, / Con tantas luces /
En todas las ventanas, / En lo alto, en lo bajo, / Ella estaba allí,
azorada, / Sin refugio por la noche.

El helado viento de marzo / La hacía temblar y estremecerse; / Mas
no el arco tenebroso / O el negro río fluyente; / Huyendo, loca, de
la historia de su vida, / Alegre del misterio de la muerte, / Pronta
a ser arrebatada / A cualquier parte, a cualquier parte / ¡Fuera del
mundo!

*Though the rock of my last hope is shivered,
And its fragments are sunk in the wave,
Though I feel that my soul is delivered
To pain—it shall not be its slave.
There is many a pang to pursue me:
They may crush, but shall not of condemn—
They may torture, but shall not subdue me—
'Tis of thee that I think— not of them.*

*Though human, thou didst not deceive me,
Though woman, thou didst not forsake,
Though loved, thou forborest to grieve me,
Though slandered, thou never couldst shake,—
Though trusted, thou didst not disclaim me,
Though parted, it was not to fly,
Though watchful, I' was not to defame me,
Nor mute, that the world might belie.*

*Yet I blame not the world, nor despise it,
Nor the war of the many with one—
If my soul was not fitted to prize it,*

Arrojóse osadamente, / Por más helado / Que el río corriera... /
Desde el parapeto; / Imagínalo,... piénsalo, / Hombre disoluto / ¡Y
luego lávate en esas aguas, bébelas / Si eres capaz!
Tomadla tiernamente, / Alzadla con cuidado; / ¡Era tan menuda,
/ Tan joven y hermosa! / Antes que sus helados miembros / Se
pongan rígidos, / Con pudor,... y con bondad,... / Dadles una actitud
tranquila, / Y cerrad esos ojos / ¡Que tan ciegamente miran!
Terrible mirada fija / A través de la impureza del légamo, / Como
una osada / Mirada final de desesperación / Fija en el futuro.

*'T was folly not sooner to shun:
And if dearly that error hath cost me
And more than I once could foresee,
I have found that whatever it cost me,
It could not deprive me of thee.*

*From the wreck of the past, which hath perished,
Thus much I at least may recall,
It hath taught me that which I most cherished
Deserved to be dearest of all:
In the desert a fountain is springing,
In the wide waste there still is a tree,
And a bird in the solitude singing,
Which speaks to my spirit of thee.²³*

Si bien el ritmo aquí empleado es de los más difíciles, sería difícil superar la versificación del poema. Jamás *tema* más noble ocupó la pluma de un poeta: la idea, exaltante para el alma, de que ningún hombre puede creerse con derecho a quejarse del Destino si en la adversidad conserva el inquebrantable amor de una mujer.

Muerta en la lobreguez, / Acuciada por la contumaz, / Fría inhumanidad, / La ardiente insania, / Hasta en su descanso,... / Cruzad humildemente sus manos, / Como en una muda plegaria / Sobre su pecho / Confesando su debilidad, / Las faltas cometidas, / Y confiándose con sus pecados / ¡Humildemente, a su Redentor!

- 23 Aunque el día de mi destino ha pasado, / Y declinó la estrella de mi lado, / Tu tierno corazón se negó a descubrir / Las faltas que tantos otros hallaban; / Aunque tu alma conocía mi pena, / No vaciló en compartirla conmigo, / Y el amor que mi espíritu había pintado, / Nunca lo encontró salvo en *ti*.

De Alfred Tennyson —a quien, con toda sinceridad, considero el más noble poeta que haya jamás vivido— sólo habré de citar un ejemplo muy breve. Lo llamo y lo pienso el más noble de los poetas, no porque las impresiones que produzca sean, en todo momento, las más profundas, y no porque la excitación poética que logra sea, en todo momento, la más intensa, sino porque esa excitación es, *en todo momento* la más etérea —en otras palabras, la más exaltante y la más

Así, cuando la naturaleza a mi alrededor sonríe / Una última sonrisa que responde a la mía, / No creo que me esté engañando, / Porque me recuerda la tuya; / Y cuando los vientos luchan con el océano / Como los corazones en quienes creí luchan conmigo, / Si sus olas alcanzan a conmoverme / Es porque me alejan de *ti*.

Aunque la roca de mi última esperanza se ha quebrado, / Y sus fragmentos se hunden en las aguas, / Aunque siento que mi alma es entregada / Al dolor... no será su esclava. / Muchos sufrimientos han de perseguirme: / Podrán aplastarme, pero no me despreciarán... / Podrán torturarme, pero no me subyugarán... / Porque yo pienso en *ti*, y no en ellos,

Aunque humana, no me decepcionaste, / Aunque mujer, no me abandonaste, / Aunque amada, no me infligiste daño, / Aunque calumniada, nunca flaqueaste,... / Aunque confíé en ti, no renegaste de mí, / Aunque distante, no huiste, / Aunque vigilante, no era para difamarme, / Ni callaste para que el mundo pudiera acusar.

Empero, no condeno al mundo, no lo desprecio, / Ni desprecio la guerra de los muchos contra uno... / Si mi alma no estaba hecha para valorarla, / Locura fue no renunciar antes. / Y si el error me ha costado caro, / Mucho más de lo que alguna vez pude prever, / Sé que por más caro que me haya costado, / No ha podido privarme de *ti*. Del naufragio del perdido pasado, / Puedo al menos acordarme de esto, / Me ha enseñado que lo que más quería / Merecía ser lo más querido: / Una fuente mana en el desierto, / En la vasta desolación hay todavía un árbol, / Y en la soledad canta un pájaro / Que habla a mi espíritu de *ti*.

pura—. Ningún poeta pertenece tan poco a la tierra, es tan poco terrenal. Lo que voy a leer procede de su último poema extenso, *The princess* (La princesa):

*Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.*

*Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings our friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge:
So sad, so fresh, the days that are no more.*

*Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly, grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.*

*Dear as remember'd kisses after death,
And sweet as those by hopeless fancy feign'd
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
O death in Life, the days that are no more.²⁴*

24 Lágrimas, vanas lágrimas, cuyo sentido ignoro, / Lágrimas desde lo hondo de alguna divina desesperanza / Nacen en el corazón y se agolpan en los ojos, / Cuando se contemplan los apacibles campos

Aunque de manera muy breve e imperfecta, he tratado así de comunicaros mi concepción del Principio Poético. Era mi propósito sugerir que mientras este principio es en sí, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia la Belleza celestial, la manifestación del mismo es siempre una excitación exaltadora del alma, por completo independiente de esa Pasión que es la embriaguez del corazón, o de esa Verdad que es la satisfacción de la razón. Pues, por lo que respecta a la Pasión, su tendencia, ¡ay!, es la de degradar antes que elevar el alma. El amor, en cambio, Amor, el verdadero, el divino Eros, la Venus Urania, distinta de la Venus Dionea, es incuestionablemente el tema poético más puro y más auténtico. Y, en cuanto a la Verdad, si es cierto que al alcanzarla llegamos a percibir una armonía donde antes no distinguíamos ninguna, y de inmediato experimentamos el auténtico efecto poético, dicho efecto, empero, se refiere solamente a la armonía, y para nada a la verdad, que tan sólo ha servido para hacer manifiesta esa armonía.

otoñales / Y se piensa en los días idos para siempre.

Frescos como el primer rayo que ilumina un velamen, / Que hace surgir a nuestros amigos del averno, / Tristes como el último rayo que empurpura el navío / Hundiéndose con todo lo que amamos; / Así de tristes, así de frescos, los días idos para siempre.

Ah, tristes y extraños como en las sombrías albas estivales / El primer gorjeo de los pájaros soñolientos / Para los oídos del moribundo, cuando sus ojos agonizantes / Ven iluminarse lentamente la ventana; / Tan tristes, tan extraños, los días idos para siempre.

Caros como los evocados besos de alguien ya muerto, / Y dulces como aquellos que la fantasía sin esperanzas imagina / En labios que son de otros; profundos como el amor, / Profundos como el primer amor, y exaltados de nostalgia; / Oh muerte en vida, días idos para siempre.

Alcanzaremos de inmediato una concepción más precisa de lo que es la verdadera Poesía, refiriéndonos a algunos de los simples elementos que producen en el poeta mismo el auténtico efecto poético. El poeta reconoce la ambrosía que nutre su alma en los brillantes astros que lucen en el cielo, en las volutas de las flores, en la densidad de los sotos, en el ondular de los trigales, en los altos e inclinados árboles orientales, en las distantes montañas azuladas, en los concilios de nubes, en el destello de los arroyos a medias escondidos, en el resplandor de ríos argentados, en el reposo de lagos escondidos, en la profundidad de fuentes solitarias donde se reflejan las estrellas. La percibe en el canto de los pájaros, en el arpa eólica, en el suspirar de la brisa nocturna, en la voz quejumbrosa de la floresta, en la ola que cuenta sus quejas a la playa, en el aliento fresco de los bosques, en el olor de la violeta, en el voluptuoso perfume del jacinto, en la sugestiva fragancia que al atardecer le llega desde remotas islas desconocidas, por sobre sombríos océanos, inexplorados y sin límites. La reconoce en todos los pensamientos nobles, en los motivos desinteresados, en los impulsos sagrados, en todos los actos caballerescos, generosos y abnegados. La siente en la belleza de la mujer, en la gracia de su andar, en el brillo de sus ojos, en la melodía de su voz, en su suave reír, en sus suspiros, en el armonioso susurro de sus ropas. La siente más hondamente en su encantadora ternura, en sus ardientes entusiasmos, en sus dulces caridades, en su humilde y piadosa paciencia. Pero, sobre todo, ¡ah, sobre todo!, se postra ante esa revelación, la adora en la fe, en la pureza, en la fuerza, en la divina majestad de su *amor*.

Permítaseme terminar con la recitación de otro poema breve, de muy distinto carácter de los que cité anteriormente. Su autor es Motherwel, y se titula *The Song of the Cavalier*. Con nuestras ideas modernas— y perfectamente racionales— sobre lo absurdo e impío de toda guerra, carecemos ya del estado de ánimo más apropiado para simpatizar con los sentimientos que expresa el poema, y apreciar, por tanto, su excelencia. Para lograrlo, debemos permitir que la fantasía nos identifique con el alma del viejo caballero.

*Then mounte! Then mounte, brave gallants, all
And don your helmes amaine:
Deathe's couriers, Fame and Honour, call
Us to the field againe.*

*No shrewish tear's shall fill our eye
When the sword-hilt's in our hand,—
Heart-whole we'll part, and no with sighe*

*For the fairest of the land;
Let piping swaine, and craven wight
Our business is like men to fight.
And hero-like to die!*²⁵

Traducción y notas de Julio Cortázar

25 ¡A caballo, a caballo, los bravos, / Calad con vigor vuestros yelmos! /
Los correos de la muerte, Fama y Honor, / ¡Nos llaman otra vez a
la liza!

No habrá en nuestros ojos lágrimas de despecho / Cuando las manos
empuñen las espadas, ... / Libre el corazón, partiremos sin un suspiro /
Por las bellas de esta tierra; / Que el pastor en su caramillo, y el
cobarde / Lloren y se lamenten; / ¡Nuestro oficio es de luchar como
hombres, / Y morir como héroes!

Longfellow

“*Il y a à parier* —dice Chamfort—, *que toute idée publique, toute convention reçue, est une sottise, car elle a convenue au plus grand nombre.*” Lo cual quiere decir que toda idea pública puede considerarse con toda seguridad errónea, puesto que está sometida al clamor de la mayoría. Esta afirmación, estrictamente filosófica aunque de un tono un tanto francés, se aplica sobre todo a lo que se da en llamar máximas y proverbios populares, nueve décimos de los cuales son la quintaesencia de la tontería. Uno de los más deplorablemente falsos es el antiguo adagio, *De gustibus non est disputandum*, sobre gustos no se discute. La idea contenida en esta frase es que cualquiera tiene tanto derecho como otro a considerar que su propio gusto es el verdadero; que el gusto, en suma, es algo arbitrario, irreducible a una ley, imposible de medir mediante reglas fijas.

Preciso es confesar que la vaguedad y la ineficacia de los pocos tratados existentes al respecto tienen en gran parte la culpa de este error generalizado. Uno de los más importantes servicios que la humanidad deberá en el futuro a la frenología ha de ser quizá el análisis de los verdaderos principios del gusto y la formulación de las leyes resultantes. Estos principios pueden ser trazados y sistematizadas sus leyes con la misma claridad y facilidad que en otros órdenes.

Entretanto, el estúpido adagio antes mencionado continúa siendo citado, no menos estúpida que pertinazmente, por los admiradores de lo que se da en llamar “el bueno y viejo Pope”, o “la buena y vieja escuela poética

de Goldsmith”, por contraste con las composiciones mucho más audaces, más naturales y más ideales de autores tales como Coëtlogon y Lamartine, en Francia²⁶; Herder, Körner y Uhland, en Alemania; Brun y Baggesen, en Dinamarca; Bellman, Tegnér y Nyberg, en Suecia²⁷; Keats, Shelley, Coleridge y Tennyson, en Inglaterra; Lowell y Longfellow, en Norteamérica. *Degustibus non*, dicen estos defensores de las “buenas y viejas escuelas”, y no dudamos de que su traducción mental del adagio es: “Deploramos vuestro gusto... Deploramos todos los gustos, salvo el nuestro”.

Nuestro propósito es el de refutar la idea vulgar de que los poetas que acabamos de mencionar deben a la novedad, a ciertos efectos o triquiñuelas de expresión, y a otros recursos de mal gusto, la estima que les guardan ciertos lectores; queremos demostrar (pues puede ser demostrado) que esa poesía, y solamente ésa, ha cumplido plenamente el legítimo mandato de la musa, y que ha colmado en su totalidad el ansioso e insaciable deseo que existe en el corazón del hombre.

El presente volumen de *Baladas y Relatos* incluye, junto con varias obras breves originales, una composición de Tegnér traducida del sueco. Al abordar, como no debería hacerse nunca, una versión tan literal de las palabras como el metro de este poema, el profesor Longfellow no ha hecho justicia ni al autor ni a sí mismo. Se ha esforzado por lograr lo que jamás hombre alguno hizo bien, y que a causa de

26 Aludimos especialmente al David de Coëtlogon, y solamente a *La Chute d'un Ange*, de Lamartine.

27 C. Julia Nyberg, autor de *Dikter von Euphrosyne*.

la naturaleza misma del lenguaje no podrá jamás lograrse. A menos que, por ejemplo, operemos una instilación de espondeos en la lengua inglesa, será imposible construir un exámetro inglés. Raros son nuestros espondeos o, mejor, nuestras palabras espondaicas. En sueco abundan casi tanto como en latín y griego. Nosotros tenemos solamente *compound*, *context*, *footfall* y unas pocas más. He ahí la dificultad; y que ella existe, saltará a la vista al leer *Los niños comulgantes*, cuyos únicos versos legibles son aquellos donde encontramos nuestras rarísimas palabras espondaicas bisílabas. Legibles, queremos decir, en cuanto a exámetros. Pues aparte de eso se leen muy bien como meros versos dactílicos ingleses con ciertas irregularidades.

Por mucho que admiremos el talento de Mr. Longfellow, vemos con toda claridad sus múltiples errores nacidos de la afectación y la imitación. Su habilidad artística es grande, y alto su idealismo. Pero su concepción de las finalidades de la poesía es por completo errónea, como lo probaremos alguna vez, por lo menos a nuestra satisfacción. Su didáctica está por completo fuera de lugar. Ha escrito brillantes poemas... por accidente; vale decir, toda vez que permitió que su genio sobrepasara sus hábitos convencionales de pensar, hábitos derivados de sus estudios germánicos. No pretendemos sostener que un sentido moral y didáctico no pueda ser empleado como corriente subterránea de una tesis poética; pero sí que no es posible colocarlo tan importunamente a la vista, como en la mayoría de sus composiciones...

Hemos dicho que la concepción de Mr. Longfellow acerca de las finalidades de la poesía es errónea, y que

así, al obrar con desventaja, daña gravemente su altísimo talento. Cabe preguntar ahora: ¿cuáles son sus ideas sobre las finalidades de la musa, según se deducen de la tendencia general de sus poemas? Inmediatamente se advertirá que, imbuido del espíritu propio de la lírica alemana (y de la manera más convencional), considera esencial inculcar alguna consecuencia moral. Repetimos que esto se refiere tan sólo a la tendencia general de sus composiciones, pues hay en su obra algunas magníficas excepciones, toda vez que, accidentalmente, ha permitido que su genio superara sus prejuicios convencionales. El didactismo, empero, es el tono dominante de su poesía. Su invención, sus imágenes, todos sus recursos están sometidos a la elucidación de algún punto o puntos (pero por lo general uno solo) que el poeta considera una verdad. El hecho de que este procedimiento encuentre defensores obstinados no deben sorprender, por cuanto el mundo está lleno hasta rebosar de gazmoñería y conventículos. Hay hombres que se arrastrarían a cuatro patas en las más inmundanas charcas del vicio, con tal de recoger una sola manzana de virtud. Hay seres llamados hombres que, mientras el sol siga girando, acogerán con gangosos hurras toda figura que tenga la apariencia de la verdad, aunque esa figura, un simple maniquí, se halle tan fuera de lugar como una toga en la estatua de Washington, o tan fuera de estación como los conejos en la canícula...

Afirmamos esto sin temor de ser contradichos. Empero, el espíritu de nuestra afirmación debe ser tenido en cuenta más que su letra. La humanidad parece haber definido la poesía de mil maneras antagónicas. Pero la guerra está solamente en las palabras. La inducción puede aplicarse

tan bien a este tema como al más palpable y utilitario; y gracias a su sobria operación descubrimos que en todas las composiciones realmente aclamadas como poemas, tan sólo las partes imaginativas, o, para decirlo en forma más popular, las partes creativas, son las que han asegurado esa recepción a la obra. Empero, una vez que dichas obras fueron consideradas y llamadas poemas gracias a esas partes, ocurrió, natural e inevitablemente, que otras porciones totalmente apoéticas no sólo llegaron a ser consideradas por el consenso popular como poéticas, sino utilizadas como falsos cánones de perfección en la jerarquía de las restantes calidades poéticas. Todo lo hallado en cualquier poema, una vez consagrado como tal, fue considerado ciegamente como ex estatu poético. Y enfrentamos aquí un grosero error que difícilmente hubiera podido abrirse camino en una materia menos intangible. De hecho, en todas las indagaciones sobre el carácter de la poesía se ha considerado decoroso y hasta sagaz consentir esas licencias que son privativas de la musa en sí...

La poesía es una respuesta –insatisfactoria, en verdad, pero siempre respuesta– a una demanda natural e incontenible. Siendo el hombre quien es, jamás existió un tiempo desprovisto de poesía. Su primer elemento es la sed de una BELLEZA suprema, una belleza que ninguna combinación existente de formas terrenales puede proporcionar al alma, una belleza que quizá ninguna combinación posible de esas formas alcanzaría a producir plenamente. Su segundo elemento es la tentativa de satisfacer esa sed mediante nuevas combinaciones de las formas de belleza ya existentes, o por nuevas combinaciones

de aquellas que nuestros predecesores, esforzándose por cazar el mismo fantasma, han realizado ya. Deducimos así claramente que la novedad, la originalidad, la invención, la imaginación, o, el suma, la creación de BELLEZA (pues los términos, según se los emplea aquí, son sinónimos), constituyen la esencia de toda poesía.

Ahora bien, esta noción no está tan alejada del concepto ordinario como podría parecer a primera vista. Una vez despojados de toda especulación extrínseca, se verá que una cantidad de antiguos dogmas sobre este tema se resuelven fácilmente en la definición que acabamos de proponer. Lo único que hacemos es presentar tangiblemente las vagas nubes de la idea universal. Reconocemos esta idea, flotante, incierta, indefinida, en todas las tentativas que se ha hecho por circunscribir con palabras la concepción de la “Poesía”. Un notable ejemplo lo da el hecho de que no hay definición que no señale “lo bello”, o alguna de las otras cualidades que hemos considerado sinónimas de «creación», como el atributo principal de la Musa. En la gran mayoría de los casos se insiste especialmente en la “invención” o en la “imaginación”. La palabra misma, ποιησις (creación), es harto elocuente en este sentido. Ni tampoco estará fuera de lugar citar aquí la definición del conde Bielfeld de la poesía: “L’art d’exprimer les pensées par la fiction.” Esta definición (cuya filosofía tiene una relativa profundidad), coincide total y notablemente con los términos alemanes *Dichtkunst*, el arte de la ficción y *Dichten*, fingir, inventar, que se emplean para designar la “poesía” y el “hacer versos”. No obstante, creemos que la novedad y la fuerza de nuestras afirmaciones se basa en la combinación de esas ideas universalmente predominantes.

Los elementos de esa belleza, que se aprehende en el sonido, pueden ser la herencia mutua o común de la Tierra y el Cielo. Contentándonos con la firme convicción de que la música —en sus modificaciones, ritmo y rima— es tan fundamental para la poesía que jamás será descuidada por un verdadero poeta, y una fuerza tan poderosa para alcanzar la alta finalidad propuesta, que sólo un insensato rechazaría su ayuda; contentándonos con ello, decíamos, no nos detendremos a sostener su absoluta esencialidad por el mero deseo de redondear una definición. Nos preocupa muy poco que nuestra definición de la poesía excluya necesariamente mucho de lo que, gracias a un negligente tolerancia, se ha considerado hasta ahora como poético. Nos dirigimos a los que piensan, y sólo nos interesa su aprobación —y la nuestra—. Si estas sugerencias son verdaderas, “después de muchos días” serán entendidas como tales, aunque se vea que estaban en contradicción con todo lo que hasta ahora se tuvo por verdadero. Y si son falsas, ¿no seremos acaso los primeros en exigir su olvido?

Por todo ello, no consideramos poesía una obra tan odiosa como *Armstrong on Health*, el *Ensayo sobre el hombre*, de Pope, que debería contentarse con el título de *Ensayo de rimas*, el *Hudibrás*, y otras composiciones meramente humorísticas. No negamos los méritos peculiares de todas estas obras, pero sí la jerarquía que se les ha dado. En una reseña de los poemas de Brainard aprovechamos ya para mostrar que el uso común de cierto instrumento (el ritmo) había contribuido más que ninguna otra cosa a confundir el verso humorístico con la poesía. Esta observación puede corroborar ahora lo que decíamos sobre el profundo efecto y la fuerza de la melodía en sí,

efecto que puede inducir a una momentánea confusión y dar la apariencia de altos poemas a composiciones tales como la mayoría de las sátiras o poemas burlescos.

Queda sentada así la base de nuestras objeciones a los temas generales del profesor Longfellow. Junto con todos aquellos que reivindican el sagrado título de poetas, debería limitar sus esfuerzos a la creación de nuevas formas de aprehensión de la belleza, en la forma, el color, el sonido y el sentimiento, pues la poesía verbal domina sobre toda esta amplia esfera. El resto puede ser confiado con toda tranquilidad y seguridad a lo que el mundo llama prosa. El artista que dude de esta tesis puede resolver su duda preguntándose simplemente: “Este tema, ¿no quedaría tan bien o mejor si lo tratara en prosa?”. Si así fuera, dicho tema no es poético. Nos contentamos con el sentido general del término Belleza, limitándonos tan sólo a sugerir que el mismo, tal como lo entendemos, abarca también lo sublime.

De las composiciones que constituyen el presente volumen, sólo una o dos responden plenamente a las ideas que acabamos de proponer –aunque el volumen en conjunto no esté tan cargado de didactismo como la obra precedente de Mr. Longfellow–. Mencionaremos como poemas aproximadamente verdaderos, *The Village Blacksmith* (El herrero del lugar), *The Wreck of the Hesperus* (El naufragio del Hesperus) y, especialmente, *The Skeleton in Armour* (El esqueleto en la armadura). En el primero encontramos una tesis auténtica, la de la belleza de la candidez, y dicha tesis es admirablemente presentada hasta la estrofa final, donde la poesía se ve ofendida por la antitética deducción de una

moraleja. En *El naufragio del Hesperus* encontramos la belleza de la confianza infantil y la inocencia, junto con la del rudo coraje y el afecto paterno. Pero, salvo ligeras excepciones, los detalles de la tempestad consignados no son temas poéticos. Su espeluznante horror pertenece a la prosa, donde pueden ser expuestos de manera mucho más efectiva, como puede comprobarlo el profesor Longfellow si hace la experiencia. Hay ciertos elementos de una tempestad que ofrecen tema poético de lo más alto y verdadero, elementos donde reside la pura belleza o, mejor aún, donde la belleza llega a lo sublime por el terror. Pero cuando, entre otras cosas similares, leemos que

*The salt sea was frozen on her breast,
The salt tears in her eyes,*²⁸

sentimos, si no franca repugnancia, por lo menos una desapacible sensación de algo inapropiado.

En *El esqueleto en la armadura* hay una tesis tan pura como perfecta, artísticamente tratada. Se encuentran allí la belleza del valor audaz y la confianza en sí mismo, del amor y la devoción virginales, de la desenfrenada aventura y, finalmente, del dolor que desprecia la vida. Combinados con todo esto, encontramos numerosos elementos de belleza aparentemente aislados, pero que ayudan al efecto o impresión principal. Siente uno su corazón movido, y la inteligencia no lamenta que la dejen mal instruida. El metro

28 El salado mar se helaba sobre su seno, / Las saladas lágrimas en sus ojos,

es simple, sonoro, bien equilibrado y se adapta perfectamente al tema. En conjunto, hay pocos poemas más auténticos que éste. Su único defecto, empero, es importante. Las notas en prosa que preceden la narración son necesarias; pero toda obra de arte debería contener en sí misma lo necesario para su propia comprensión. Y esto se aplica especialmente a las baladas. En los poemas extensos, la inteligencia del lector no está siempre en condiciones de abarcar de una ojeada las proporciones y el adecuado ajuste del todo. Se complace en episodios aislados, y la suma de su placer se compone de la suma de los sentimientos placenteros inspirados por dichos pasajes aislados en el curso de la lectura. Pero, en obras de menor extensión, el placer es único, en la justa acepción del término; el entendimiento se aplica sin dificultad a la contemplación del cuadro en su conjunto. Y así, su efecto dependerá en gran medida de la perfección de su acabado, la fina adaptación de sus partes integrantes y, sobre todo, de lo que justamente llama Schlegel la unidad o totalidad de interés. Ahora bien, la práctica de preceder la obra con párrafos explicativos está en abierta contradicción con dicha unidad. El prefacio nos pone en conocimiento del tema del poema, o bien alude a algún hecho histórico o a cualquier elemento que no se halla incluido en el cuerpo de la composición, la cual, sin dicha alusión, resultaría incomprensible. En este último caso el lector se ve obligado a remitirse (por lo menos mentalmente) al prefacio, a fin de hallar la explicación necesaria. Y en el primero de los casos, como el poema es una mera paráfrasis del prefacio, el interés queda dividido entre éste y aquél. En ambos casos la totalidad de efecto se ha destruido.

De los restantes poemas originales que contiene el volumen que reseñamos no hay uno solo donde el designio instructivo, la verdad, no haya sustituido de manera demasiado obvia la finalidad legítima, que es la belleza. Ya hemos tenido ocasión de decir una moraleja, una didáctica, pueden ser felizmente empleados como corriente subterránea de un tema poético, y nos hemos ocupado en detalle del asunto en una reseña del *Alciphron*, de Moore; pero la intención moral resulta invariablemente negativa como efecto poético, cuando surge por sobre la corriente superior de la tesis misma. Quizá el peor ejemplo de esta intromisión nos la ofrezca nuestro poeta en su *Blind Bartimeus* (*El ciego Bartimeus*) y en *The Goblet of Life* (*La copa de la vida*), donde se observará que el único interés de la corriente superior de significación depende de su relación con la corriente subterránea o de su referencia a ella. Lo que leemos en la superficie sería *vox et pretera nihil*, si faltara la moraleja más profunda. El final a la griega de *Blind Bartimeus* constituye una afectación inexcusable. La menuda pedantería de segunda mano, a lo Gibbon, que puso de moda Byron, es indigna de la imitación de Longfellow.

Apenas creemos necesario referirnos a sus traducciones. Lamentamos que nuestro poeta persista en ocuparse de esas tareas. Su tiempo estaría mejor empleado en la creación original. La mayoría de sus versiones están viciadas por el error que ya señalamos. Este error es, en esencia, germánico. Empero, *The Luck of Edenhall* (*La suerte de Edenhall*) es un poema verdaderamente hermoso, y lo decimos con toda la deferencia que nos merece la opinión de la *Democratic Review*. Esta composición nos

parece una de las más hermosas. Tiene ese movimiento libre, cordial, natural, de la verdadera balada que cuenta una leyenda. El lenguaje más vigoroso se combina en él con la más rica imaginación, que actúa en sus dominios más legítimos. Todo bien considerado, la preferimos aun a la *Sword-Song*, de Körner. El agudo sentido moral que se desprende de su conclusión es tan natural, fluye tan perfectamente de los incidentes, que apenas nos permitimos declararlo de mal gusto. Cabe observar en esta balada, a manera de conclusión, que su tema es más “físico” de lo acostumbrado en Alemania. Sus imágenes tienen mayor belleza física que moral. Y esta tendencia, en la poesía lírica, es la verdadera. Si no nos engañamos, principalmente entre las formas de hermosura física (usamos la palabra “formas” en su sentido más amplio, abarcando modificaciones de sonido y de color) es donde el alma busca la relación de sus sueños de BELLEZA. Y el poeta sensato responderá con mayor frecuencia y mayor hondura en sus demandas en ese sentido.

The Chidren of the Lord's Supper es, fuera de duda, un auténtico y hermosísimo poema en su mayor parte, mientras en otros detalles resulta demasiado metafísico para aspirar a ese nombre. Ya hemos objetado brevemente su metro, el hexámetro latino o griego ordinario, o sea, dáctilos y espondeos al azar, con un espondeo final. Sostenemos que el hexámetro no puede ser introducido en nuestra lengua, por la naturaleza misma de ésta. Para los oídos ingleses este ritmo requiere una preponderancia de espondeos naturales. Y nuestra lengua posee muy pocos. En cambio, no solamente el latín y el griego, así como el sueco,

abundan en ellos, sino que los oídos griegos y romanos se habían habituado (por qué y cómo es cosa desconocida) a la admisión de espondeos, vale decir, de palabras espondeicas formadas en parte por una palabra y en parte por otra, o por una parte de determinada palabra. En resumen, los antiguos se contentaban con leer *según escandían*, o poco menos. Puede profetizarse con toda seguridad que jamás haremos nosotros tal cosa, y, por lo tanto, nunca admitiremos hexámetros ingleses. Esta tentativa de introducirlos, después de los repetidos fracasos de sir Philip Sydney y otros, habla quizá un tanto desfavorablemente de la erudición del profesor Longfellow. Al decir que éste ha triunfado sobre las dificultades de dicho ritmo, la *Democratic Review* se ha engañado por la facilidad con que algunos de dichos versos pueden leerse. Pero al observar el poema no encontramos un solo verso que pueda ser leído *a un oído inglés como un hexámetro griego*. Muchos, sí, pueden leerse muy bien como meros dactílicos ingleses; por ejemplo, los del conocido poema de Byron, que empieza:

*Know ye the | land where the | cypress and | myrtle*²⁹

29 ¿Conocéis el país donde el ciprés y el mirto...?

Estos versos, aunque llenos de irregularidades, están formados por tres dáctilos y una censura, exactamente como si truncáramos así el verso inicial de las *Bucólicas*:

Tityre | tu patu | læ recu | bans —

El *myrtle*, al final del verso de Byron, es una doble ritma y debe ser considerado como una sola sílaba.

Ahora bien, gran cantidad de los hexámetros del profesor Longfellow no son más que estos versos dactílicos *continuados por dos pies*. Por ejemplo:

*Whispered the | race of the | flowers and | merry on |
balancing | branches*³⁰

También en este ejemplo, *branches*, que tiene un doble final, debe ser considerado como la cesura, o sea, una sílaba, pues sólo posee la fuerza de una.

Puesto que hemos aludido una o dos veces a una reseña de este libro aparecida en la *Democratic Review*, aprovecharemos para agregar algunos comentarios sobre el artículo en cuestión, con cuyo tono general nos alegra coincidir.

La *Review* habla de *Maidenhood* (*Doncellez*) como un poema “que sólo puede ser entendido con más tiempo y esfuerzo del que un poema lírico tiene derecho a reclamar”. Esta opinión de Mr. Langtree nos sorprende tanto como su condenación de *The Luck of Endenhall*.

30 Susurró la estirpe de las flores, y, alegre, sobre mecidas ramas...

Maidenhood sólo nos parece defectuoso en su tema, que tiene algo de didáctico. Pero su *sentido* es la simplicidad misma. Una doncella, al borde de la plena madurez femenina, vacila en gozar de la vida (hacia la cual se siente fuertemente impulsada) a causa de una falsa noción del deber; el poema la incita a no temer nada, puesto que su corazón es puro, como en el caso del león de Una.

Lo que Mr. Langtree llama “infortunada peculiaridad” de Mr. Longfellow, resultante de su “adhesión a un falso sistema”, nos ha parecido siempre uno de sus méritos característicos. “En cada poema –dice el crítico– hay tan sólo *una idea*, que se va desarrollando gradualmente con el poema, hasta alcanzar su pleno desenvolvimiento en los últimos versos; esta sencillez de pensamiento podría llevar a un crítico severo a sospechar una esterilidad intelectual.” Pues bien, a nosotros nos lleva a apreciar plenamente la fuerza y el conocimiento artístico del poeta. Confesamos que es la primera vez que oímos objetar como un defecto la unidad de concepción. Ocurre que Mr. Langtree parece haber incurrido en el singular error de suponer que el poeta sólo tiene *una idea* en cada balada. Empero, ¿cómo puede “una sola idea” alcanzar a desarrollarse gradualmente sin otras ideas? Misterio de misterios. Con toda propiedad, Mr. Longfellow tiene sólo una idea conductora que constituye la base de su poema; pero para ayudarla y desenvolverla concurren innumerables otras, cuya excelencia consiste en que todas son adecuadas; ninguna podría ser omitida, y cada una tiende al efecto general. No parece necesario agregar más nada sobre este tema.

Hablando de *Excelsior*, Mr. Langtree (si no nos equivocamos al atribuir a su vigorosa pluma la aludida reseña) parece obrar bajo un concepto igualmente erróneo. “Lleva consigo –dice– una falsa consecuencia moral que disminuye grandemente su mérito a nuestros ojos. El principal mérito de una pintura, sea hecha con pincel o con pluma, es su verdad, y este mérito no se encuentra en el esbozo de Mr. Longfellow. Los hombres de genio pueden hallar, y probablemente hallan, mayores dificultades en sus luchas con el mundo que sus semejantes menos dotados; pero, en cambio, tienen mayor capacidad para superar los obstáculos, y el resultado de tan laborioso sufrimiento no es la muerte, sino la inmortalidad.”

Que el mérito principal de un cuadro sea su verdad nos parece una afirmación deplorablemente errónea. Aun en la pintura, que, más esencialmente que la poesía, es un arte mimético, no se puede defender esa aserción. La verdad no es ni siquiera la finalidad de la obra. Hasta resulta curioso observar cuán poco de verdad se requiere para contentar el espíritu, que se muestra satisfecho a pesar de la ausencia de numerosos elementos esenciales en la cosa pintada. Con frecuencia una silueta conmueve más agradablemente el sentimiento que una pintura muy elaborada. Basta solamente pensar en las composiciones de Flaxman o de Retzch. Todos los detalles son aquí omitidos; nada puede estar más lejos de la verdad. Aun prescindiendo del color se alcanzan los efectos más electrizantes. En las estatuas, *la falta de ojos* produce más agrado que disgusto. El cabello de la Venus de Médicis era dorado. ¡Vaya verdad! Las uvas de Zeuxis, así como los cortinados de Parrasio, eran

consideradas como pruebas indiscutibles de la habilidad de aquellos artistas para reproducir algo verdadero..., pero jamás fueron *incluidos entre sus pinturas*. Si la verdad es la máxima finalidad de la pintura o de la poesía, entonces Jan Steen era un artista más grande que Miguel Angel y Crabbe un poeta más noble que Milton.

Pero hemos citado la observación de Mr. Langtree a fin de negar su validez filosófica; queríamos mostrar simplemente que ha comprendido mal al poeta. *Excelsior* no tiene la menor intención que corresponda a la interpretación que ha hecho de él el crítico. Pinta el *profundo impulso ascendente del alma*, impulso que ni siquiera la muerte puede subyugar. A pesar del peligro, a pesar del placer, el joven que lleva el estandarte, donde se lee “¡Excelsior!” (“¡Más arriba!”), lucha contra todas las dificultades hasta llegar a una vertiginosa altura. Cuando se le advierte que se contente con la elevación alcanzada, su grito sigue siendo: “¡Excelsior!”, y aun al caer muerto en el supremo pináculo su grito es: “¡Excelsior!” Queda todavía por alcanzar una altura inmortal: el ascenso a la Eternidad. El poeta sostiene la idea de un avance jamás interrumpido. Si no ha sido comprendido es por culpa de Mr. Langtree más que de Mr. Longfellow. Hay un viejo adagio que habla de lo difícil que resulta dar al mismo tiempo al lector un tema a comprender y el seso necesario para que lo comprenda.

Traducción y notas de Julio Cortázar

Hawthorne

La reputación del autor de *Twice-Told Tales* (*Cuentos contados otra vez*) se ha limitado hasta hace muy poco a los círculos literarios; quizá no me equivoqué al citarlo como el ejemplo *par excellence*, en nuestro país, del hombre de genio a quien se admira privadamente y a quien el público en general desconoce. Es verdad que en estos últimos dos años uno que otro crítico se ha sentido impulsado por una honrada indignación a expresar su más cálido elogio. Mr. Webber, por ejemplo, a quien nadie supera en el fino gusto por ese tipo de literatura que Mr. Hawthorne ilustra en primer término, publicó en un reciente número de *The American Review* un cordial y amplísimo tributo a su talento; desde la aparición de *Mosses from an Old Manse* (*Musgos de una vieja morada*) no han faltado críticas de tono parecido en nuestros periódicos más importantes. Pocas reseñas de obras de Hawthorne puedo recordar antes de *Mosses*. Citaré una en *Arcturus* (dirigido por Matthews y Duyckink) de mayo de 1841; otra en *The American Monthly* (cuyos directores eran Hoffman y Herbert) de marzo de 1838; una tercera, en el número 96 de la *North American Review*. Estas críticas, sin embargo, no parecieron influir gran cosa en el gusto popular —por lo menos si nuestra idea de dicho gusto debe fundarse en la forma en que lo expresan los diarios o en la venta de los libros de nuestro autor—. Hasta hace poco, nunca se estiló hablar de él al mencionar a nuestros mejores escritores.

En ocasiones tales nuestros críticos cotidianos dicen: “¿No tenemos a Irving, Cooper, Bryant, Paulding y... Smith?”; o bien: “¿No tenemos a Halleck y Dana, a Longfellow, a... Thompson?”; o: “¿No podemos señalar triunfalmente a nuestros Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott y... Jenkins?”; pero estas preguntas, a las que no se puede contestar, jamás fueron cerradas con el nombre de Hawthorne.

No cabe duda de que esta falta de apreciación por parte del público nace principalmente de las dos causas que he señalado –del hecho de que Mr. Hawthorne no es ni un hombre rico ni un charlatán–; pero resultan insuficientes para explicarlo todo. No poca parte debe atribuirse a la muy especial idiosincrasia del mismo Mr. Hawthorne. En cierto sentido y en gran medida, destacarse como hombre singular representa una originalidad, y no hay virtud literaria más alta que la originalidad. Pero ésta, tan auténtica como recomendable, no implica una peculiaridad uniforme, sino continua; una peculiaridad que nazca de un vigor de la fantasía siempre en acción, y aún mejor si nace de esa fuerza imaginativa, siempre presente, que da su propio matiz y su propio carácter a todo lo que toca, y especialmente *que siente el impulso de tocarlo todo*.

Suele decirse irreflexivamente que los escritores muy originales no llegan a ser populares, que son demasiado originales para alcanzar la comprensión de la masa. Los términos que se usan son siempre: “demasiado originales”, “demasiado idiosincrásicos”. Y, sin embargo, la excitable, indisciplinada y pueril mentalidad popular es la que más agudamente siente la originalidad.

En cambio, la crítica de los conservadores, los trillados, los cultivados viejos clérigos de la *North American Review* es, precisamente, la única crítica que condena la originalidad. “No sienta a un alto escritor –dice Lord Coke– tener espíritu ígneo y parecido a la salamandra.” Como su conciencia no les permite conmover ni mover nada, estos dignatarios tienen un horror sagrado a ser conmovidos y movidos. Darnos *quietud*, encarecen. Abriendo la boca con las debidas precauciones, suspiran la palabra: “Reposo”. Y, por cierto, es lo único que debería permitírseles gozar, aunque más no fuera siguiendo el principio cristiano de toma y daca.

La verdad es que si Mr. Hawthorne fuese realmente original, no dejaría de llegar a la sensibilidad del público. Pero ocurre que *no* es en modo alguno original. Los que así lo califican quieren decir solamente que difiere en tono y manera, y en la elección de temas, de cualquiera de sus autores conocidos –siendo evidente que este conocimiento no se extiende hasta el alemán Tieck, *algunas* de cuyas obras tienen un tono absolutamente idéntico al que es *habitual* en Hawthorne–. Claro resulta que el elemento de la originalidad consiste en la novedad. El elemento de que dispone el lector para apreciarlo es su sentido de lo nuevo. Todo lo que le da una emoción tan novedosa como agradable le parece original, y aquel capaz de proporcionársela será para él un escritor original. En una palabra, la suma de esas emociones lo lleva a pronunciarse sobre la originalidad del autor. Me permito observar aquí, dejar de ser fuente de legítima originalidad si juzgamos a esta última como es debido por el efecto que pretende; ese caso se produce cuando *lo novedoso deja de*

ser nuevo; el artista, *para preservar su originalidad*, incurre en el lugar común. Me parece que nadie ha advertido que, por descuidar este aspecto, Moore fracasó relativamente en su *Lalla Rookh*. Pocos lectores, y ciertamente pocos críticos, han elogiado este poema por su originalidad, pues de hecho no es la originalidad el efecto que produce; y, sin embargo, ninguna obra de igual volumen abunda en tan felices originalidades, individualmente consideradas. Tan excesivas son que, al final, ahogan en el lector toda capacidad de apreciación de las mismas.

Una vez bien entendidos estos puntos será posible justificar al crítico que, no conocedor de Tieck, lee un solo cuento o ensayo de Hawthorne y califica a su autor de original; pero el tono, la manera o la elección del tema que provoca en este crítico la sensación de lo nuevo no dejará de provocarle, a la lectura de un segundo cuento, o de un tercero y los siguientes, una impresión absolutamente antagónica. Al terminar un volumen, y más especialmente al terminar todos los volúmenes del autor, el crítico abandonará su primera intención de calificarlo de “original” y se contentará con llamarlo “peculiar”.

Por cierto que yo podría coincidir con la vaga opinión de que ser original equivale a ser impopular siempre que mi concepto de la originalidad fuera el que, para mi sorpresa, poseen muchos con derecho a ser considerados críticos. El amor a las meras palabras los ha llevado a limitar la originalidad literaria a la metafísica. Sólo consideran originales en las letras las combinaciones absolutamente nuevas de pensamiento, de incidentes, etc. Claro resulta, sin embargo, que lo único merecedor de

consideración es la novedad del *efecto*, y que ese efecto se logra *mejor* a los fines de toda obra de ficción –o sea, el placer–, evitando antes que buscando la novedad absoluta de la combinación. La originalidad como la entienden aquéllos agobia y sobresalta el intelecto, poniendo indebidamente en acción las facultades que en la buena literatura deberíamos emplear en menor grado. Y así entendida, no puede dejar de ser impopular para las masas que, buscando entretenimiento en la literatura, se sienten marcadamente molestas por toda instrucción. Pero la auténtica originalidad –auténtica con relación a sus propósitos– es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpresadas; al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad aparente un verdadero deleite egotístico. En el primero de los casos supuestos (el de la novedad absoluta) el lector está excitado, pero al mismo tiempo se siente perturbado, confundido, y en cierto modo le duele su propia falta de percepción, su tontería al no haber dado él mismo con la idea. En el segundo caso su placer es doble. Lo invade un deleite intrínseco y extrínseco. Siente y goza intensamente la aparente novedad del pensamiento; lo goza como realmente nuevo, como absolutamente original para el autor... y para sí mismo. Se imagina que, entre todos los hombres, sólo el autor y él han pensado eso. Entre ambos, juntos, lo han creado. Y por eso nace un lazo de simpatía entre los dos, simpatía que irradia de todas las páginas siguientes del libro.

Hay un tipo de composiciones que, con alguna dificultad, cabe admitir como un grado inferior de lo que he denominado auténticamente original. Al leer estas obras no nos decimos: “¡Cuán original es!”, ni: “He aquí una idea que sólo al autor y a mí se nos ha ocurrido”, sino que decimos: “¡Vaya una fantasía tan evidente y tan encantadora!”, y también: “He aquí un pensamiento que no sé si se me ha ocurrido alguna vez, pero que, sin duda, se le ha ocurrido a todo el resto de la humanidad”. Este tipo de composición (que pertenece todavía a un orden elevado) suele calificarse de “natural”. Tiene poco parecido exterior, pero grandes afinidades internas con lo auténticamente original, a menos que sea, como ya lo he sugerido, un grado inferior de este último. Entre los escritores de lengua inglesa, sus mejores ejemplos los hallamos en Addison, Irving y *Hawthorne*. La “naturalidad”, que suele describirse como su rasgo distintivo, ha sido considerada por algunos como solo aparentemente fácil, aunque en realidad de muy difícil obtención. Este criterio debe ser recibido, sin embargo, con cierta reserva. El estilo natural sólo es difícil para aquellos que jamás deberían intentarlo, es decir, para aquellos que no son naturales. Nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el tono de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad. El autor que, a la manera de los americanos del Norte, se limita a mostrarse tranquilo en todo momento, no es, en la mayoría de los casos, sino tonto o estúpido, y tienen tanto derecho a considerarse “simple” o “natural” como el que podría tener un dandy de arrabal o la bella durmiente del museo de cera.

La “peculiaridad”, uniformidad o monotonía de Hawthorne bastarían con su simple carácter de “peculiaridad” (sin referencia a lo que ésta sea) para privarlo de toda estimación pública. Pero ya no podemos asombrarnos de su fracaso en este terreno cuando lo vemos incurrir en monotonía en el peor de los puntos posibles, en ese punto que por ser el más alejado de la naturaleza se halla más lejos del intelecto popular, de su sentimiento y de su gusto. Aludo a la corriente alegórica que sumerge por completo la mayoría de sus temas y que, en cierta medida, infiere en el desarrollo directo de todos ellos.

Poco puede aducirse en defensa de la alegoría, sea cual fuere su objeto o su forma. La alegoría apela, sobre todo, a la fantasía, es decir, a nuestra aptitud para adaptar lo real a lo irreal —para adaptar, en suma, elementos inadecuados—; la conexión así establecida es menos inteligible que la de “algo” con “nada”, y tiene menos afinidad efectiva de la que pueden tener la sustancia y la sombra. La emoción más profunda que nos produce la más feliz de las alegorías, *en cuanto* alegoría es sólo una vaga, muy vaga satisfacción ante el ingenio del escritor que ha superado una dificultad que a nuestro parecer hubiese sido preferible no tratar de superar. La falacia de la idea de que la alegoría, en cualquiera de sus modos, puede reforzar una verdad —que la metáfora, por ejemplo, ilustra tanto como embellece un argumento— puede ser prontamente demostrada; con muy poco trabajo puede probarse que la verdad es justamente lo contrario, pero estos temas son ajenos a mi actual propósito. Una cosa es clara: si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que

trastrueca y perturba. Allí donde el sentido alusivo corre a través del sentido obvio en una corriente subterránea *muy* profunda, de manera de no interferir jamás con la superficial a menos que así lo queramos, y de no mostrarse a menos que la llamemos a la superficie, sólo allí y entonces puede ser consentida para el uso adecuado de la narrativa de ficción. En las mejores circunstancias, siempre interferirá con esa unidad de efecto que, para el artista, vale por todas las alegorías del mundo. Pero lo que ofende de manera más vital es ese punto de máxima importancia en la ficción: la seriedad o verosimilitud. Que *The Pilgrim's Progress* sea un libro ridículamente sobrestimado, que debe su aparente popularidad a esos accidentes de la literatura crítica que los críticos comprenden de sobra, es una cuestión en la que todas las gentes bien pensantes estarán de acuerdo; pero todos los placeres derivados de su lectura estarán en relación directa con la capacidad del lector para dejar de lado su verdadero propósito, en relación directa con su capacidad para quitarse de encima la alegoría —o con su incapacidad para comprenderla—. *Undine*, la obra de De la Motte Fouqué, es el mejor y más notable ejemplo de alegoría bien manejada, en visiones sugestivas, acercándose a la verdad en una oposición nada importuna y por tanto no desagradable.

No obstante, las evidentes razones que han impedido la popularidad de Mr. Hawthorne no bastan para condenarlo a ojos de los pocos que pertenecen propiamente a los libros, y a los cuales los libros, quizá, no pertenecen tan propiamente. Esos pocos estiman a un autor no a la manera del público, fundándose tan sólo en lo que aquél hace, sino en gran medida —incluso en la más grande— por la capacidad de

hacer que evidencia. Desde este punto de vista, Hawthorne ocupa entre los literatos de Norteamérica una posición muy parecida a la de Coleridge en Inglaterra. Esos pocos a que aludo, además, sufren de cierta deformación del gusto que el largo estudio de los libros como menos libros no deja jamás de producir, y no se hallan en condiciones de encarnar los errores de un literato docto. En todo momento esos caballeros se muestran propensos a pensar que el público está equivocado antes de suponer que un autor educado lo éste. Pero la simple verdad es que todo escritor que se propone impresionar al público está siempre equivocado si no consigue obligar al público a que sufra esa impresión. Naturalmente, no me toca a mí decidir en qué medida Mr. Hawthorne se ha dirigido al público; sus libros proporcionan una marcada evidencia interna de haber sido escritos para el propio autor y para sus amigos.

Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos. El más mentecato de los autores de reseñas de las revistas trimestrales no lo será al punto de sostener que en el tamaño o el volumen de un libro, abstractamente considerados, haya nada que pueda despertar especialmente nuestra admiración. Es cierto que una montaña, a través de la sensación de magnitud física que provoca, nos afecta con un sentimiento de sublimidad, pero no podemos admitir influencia semejante en la contemplación de un libro, ni aunque se trate de *La Columbiada*. Las mismas revistas trimestrales no lo admitirán; sin embargo, ¿qué debemos

entender en su continuo parloteo sobre “el esfuerzo sostenido”? Admitiendo que tan sostenido esfuerzo haya creado una epopeya, admiremos el esfuerzo (si es cosa de admirar), pero no la epopeya a cuenta de aquél. En tiempos venideros el buen sentido insistirá probablemente en medir una obra de arte por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que le llevó llenar o por la extensión del “sostenido esfuerzo” necesario para producir la impresión. La verdad es que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; y todo el trascendentalismo pagano no podrá confundirlos.

Los trozos incluidos en el volumen llamado *Cuentos contados otra vez* se hallan en su tercera publicación, y, naturalmente, son cuentos contados tres veces. Además, no todos son cuentos, tanto en el sentido ordinario como el más lato del término. Muchos son ensayos; por ejemplo: *Sights from a Steeple* (*Vistas desde un campanario*), *Sunday at Home* (*Domingo en casa*), *Little Annie's Ramble* (*El paseo de Anita*), *A Rill from the Town Pump* (*Un arroyuelo de la bomba comunal*), *The Toll-Gatherer's Day* (*La jornada del portazguero*), *The Haunted Mind* (*La mente acosada*), *The Sister Years* (*Los años fraternos*), *Snow-Flakes* (*Copos de nieve*), *Night Sketches* (*Apuntes nocturnos*) y *Foot-Prints on the Sea-Shore* (*Huellas en la playa*). Menciono estos detalles, sobre todo, por su discrepancia con la señalada precisión y acabado que distingue el cuerpo de la obra.

De los ensayos que acabo de citar no diré mucho. Todos y cada uno son hermosos, sin caracterizarse por el pulimento y el ajuste tan visible en los cuentos propiamente dichos. Un pintor advertirá en seguida su rasgo principal,

predominante, y lo calificaría de *reposo*. No se busca allí ningún efecto. Todo es tranquilo, pensativo, amortiguado. Y, sin embargo, este reposo puede darse simultáneamente con una alta originalidad de pensamiento; Mr. Hawthorne lo ha demostrado. A cada momento encontramos nuevas combinaciones, aunque jamás sobrepasan los límites de la calma. Nos tranquilizamos al leer, y al mismo tiempo nos asombra que ideas tan aparentemente obvias no se nos hayan ocurrido o no nos hayan sido comunicadas con anterioridad. En esto nuestro autor difiere esencialmente de Lamb, Hunt o Hazlitt, quienes, a pesar de la vívida originalidad de sus modalidades y expresión, poseen un pensamiento menos novedoso de lo que suele suponerse, y cuya originalidad, en el mejor de los casos, revela una rareza tan chillona como penosa, colmada de efectos sorprendivos sin fundamento natural, y que induce a reflexiones de insatisfactorio resultado. Los ensayos de Hawthorne tienen mucho del carácter de Irving, con mayor originalidad y menor acabado, mientras que superan ampliamente y en todo sentido a los del *Spectator*. Los tres tienen en común esa modalidad tranquila y amortiguada que he optado por denominar *reposo*, pero que en el caso del *Spectator* y de Mr. Irving se logra, sobre todo, por la ausencia de combinaciones nuevas y de originalidad, por ser la expresión tranquila, serena y modesta de pensamientos comunes, formulados en una lengua castiza y libre de toda adulteración. En dichos ensayos se ha logrado, mediante un gran esfuerzo, darnos la impresión de que éste no existe. En los ensayos de Hawthorne la ausencia de todo esfuerzo es demasiado evidente como para no sentirla, y una marcada corriente

subterránea de *sugestión* corre de continuo bajo la capa superior de la tranquila tesis. En síntesis, las efusiones de Mr. Hawthorne son producto de un intelecto auténticamente imaginativo, restringido y en cierto modo reprimido por la exquisitez del gusto, por una melancolía constitucional y por la indolencia.

Pero de sus cuentos deseo hablar en especial. Opino que en el dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento. Si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura. Sólo dentro de este límite puede alcanzarse la más alta poesía. Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez. Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mayor tiempo del que resulte posible en un poema. Si este último cumple de verdad las exigencias del sentimiento poético, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos. Las epopeyas fueron producto de un sentido imperfecto del arte, y su reino ha terminado. Un poema demasiado breve podrá lograr una impresión vívida, pero jamás intensa o duradera. El alma no se emociona profundamente sin cierta

continuidad de esfuerzo, sin cierta duración en la reiteración del propósito. Hace falta la gota de agua sobre la roca. De Béranger ha creado brillantes composiciones, punzantes y conmovedoras, pero como a todos los cuerpos carentes de peso, les falta impulso de movimiento y no alcanzan a satisfacer el sentimiento poético. Chispean y excitan, pero por falta de continuidad no llegan a impresionar profundamente. La brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable. *In medio tutissimus ibis.*

Si se me pidiera que designara la clase de composición que, después del poema tal como lo he sugerido, llene mejor las demandas del genio, y le ofrezca el campo de acción más ventajoso, me pronunciaría sin vacilar por el cuento en prosa tal como la practica aquí Mr. Hawthorne. Aludo a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos. Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.

Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para

ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. Y con esos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación; y es algo que la novela no puede conseguir jamás. La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud.

Ya hemos dicho que el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el ritmo de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema— la idea de lo Bello—, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la Verdad. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento. Y por eso estas composiciones, aunque no ocupen un lugar tan elevado en la montaña del espíritu, tienen un campo mucho más amplio que el dominio del mero poema. Sus productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos y apreciados por el grueso de la humanidad. En resumen, el escritor de cuentos en prosa puede incorporar a su tema una

variadísima serie de modos o inflexiones del pensamiento y la expresión (el razonante, por ejemplo; el sarcástico, el humorístico), que no sólo son antagónicos a la naturaleza del poema sino que están vedados por uno de sus más peculiares e indispensables elementos: aludimos, claro está, al ritmo. Podría agregarse aquí, entre paréntesis, que el autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos. Se verá aquí cuán prejuiciada se muestra la habitual animadversión hacia los cuentos efectistas, de los cuales muchos excelentes ejemplos aparecieron en los primeros números del *Blackwood*. Las impresiones logradas por ellos habían sido elaboradas dentro de una legítima esfera de acción, y tenían, por tanto, un interés igualmente legítimo, aunque a veces exagerado. Los hombres de talento gustaban de ellos, aunque no faltaron otros igualmente talentosos que los condenaron sin justas razones. El crítico auténtico se limitará a demandar que el designio del autor se cumpla en toda su extensión, por los medios más ventajosamente aplicables.

Poseemos pocos cuentos norteamericanos de verdadero mérito, y hasta diríamos que ninguno, a excepción de *The Tales of a Traveller* (*Relatos de un viajero*), de Washington Irving, y estos *Twice-Told Tales*, de Mr. Hawthorne. Algunas de las composiciones de Mr. John Neal abundan en vigor y originalidad, pero en general sus relatos son excesivamente difusos, extravagantes y revelan un sentimiento artístico imperfecto. Aquí y allá, al azar, se encuentran en nuestros periódicos trozos que podrían

compararse ventajosamente a las mejores producciones de las revistas británicas; pero en general estamos muy atrás de nuestros progenitores en este campo de la literatura.

Diremos enfáticamente de los cuentos de Mr. Hawthorne que pertenecen a la más alta esfera del arte, esa esfera que sólo se somete al genio en su expresión más cumplida. Habíamos supuesto –con buenas razones– que el autor había llegado a su situación actual por obra de una de esas descaradas *cliques* que acosan a nuestra literatura, y cuyas pretensiones habremos de denunciar en otra oportunidad; pero, afortunadamente, nos engañábamos. Muy pocas obras conocemos que un crítico pueda elogiar con mayor honradez que *Twice-Told Tales*. Como norteamericanos, nos sentimos orgullosos de este libro.

Los rasgos distintivos de Mr. Hawthorne son la invención, la creación, la imaginación y la originalidad –rasgos que, en la literatura de ficción, valen acentuadamente más que todo el resto. Pero la naturaleza de la originalidad; por lo menos en lo referente a su manifestación en las letras, suele ser mal entendida. La inteligencia inventiva u original se manifiesta tanto en la novedad del tono como en la del tema. Mr. Hawthorne es original en *todos* los sentidos.

Resultaría un tanto difícil señalar el mejor de estos cuentos; repetimos que son bellos sin excepción. *Wakefield* nos parece notable por la habilidad con que una antigua idea –un episodio hartamente conocido– ha sido elaborada o debatida. Un individuo antojadizo decide abandonar a su esposa y residir de incógnito, durante veinte años, en su vecindad inmediata. Un episodio de este género aconteció en Londres. La fuerza del cuento de Mr. Hawthorne reside en

el análisis de los motivos que impelieron o pudieron impeler al marido a semejante locura, y las posibles causas de que perseverara en ella. El autor ha trazado sobre esta tesis un cuadro de fuerza singular. *The Wedding Knell* (*Doblan a bodas*) está llenos de audacísima imaginación –que el buen gusto gobierna plenamente–. El crítico más quisquilloso no encontraría una sola falta en este relato. *The Minister's Black Veil* (*El velo negro del ministro*) es una composición maestra, cuyo único defecto reside en que para el vulgo su exquisita habilidad será tan desagradable como el caviar para sus gustos. Parecerá que el sentido evidente del relato ahoga el que se insinúa. La moraleja puesta en boca del ministro moribundo será considerada como el mensaje verdaderamente importante de la narración; y el hecho de que se haya cometido un tenebroso crimen (que se vincula con la “joven señora”) es cosa que sólo las mentes afines a la del autor habrán de percibir. *Mr. Higginbotham's Catastrophe* (*La catástrofe de Mr. Higginbotham*) es muy original y ha sido construido con máxima habilidad. *Dr. Heidegger's Experiment* (*El experimento del Dr. Heidegger*) nace de una excelente concepción, ejecutada con notable destreza. Se siente respirar al artista en cada frase. *The White Old Maid* (*La solterona blanca*) es más objetable por lo que respecta a su misticismo que *The Minister's Black Veil*. Incluso las mentes reflexivas y analíticas hallarán grandes dificultades para aprehender su total significación.

The Hollow of the Three Hills (*El valle de las tres colinas*) merecería ser citado en detalle, si tuviéramos espacio; no porque revele mayor talento que cualquiera de los otros trozos, sino porque ofrece un excelente ejemplo

de la especial capacidad del autor. El tema es vulgar. Una bruja somete la Distancia y el Pasado a la contemplación de un doliente. En casos así, es costumbre describir un espejo donde aparecen las imágenes de los ausentes, o bien se ven sus imágenes recortándose en una columna de humo. Mr. Hawthorne ha acrecentado maravillosamente su efecto utilizando el oído y no la vista como medio de evocación fantástica. La cabeza del doliente queda envuelta por el manto de la bruja, y de sus mágicos pliegues brotan sonidos cuya comprensión es suficiente. También en este cuento se advierte la presencia conspicua del artista, tanto en sus méritos positivos como en los negativos. No sólo se ha hecho allí todo lo que debía hacerse, sino que (y esto es quizá aún más difícil) no se ha hecho nada que no debiera hacerse. Cada palabra *expresa*, y no hay ninguna que no lo haga.

En *Howe's Masquerade* (*La máscara de Howe*) notamos algo que se asemeja a un plagio, pero que puede ser una halagadora coincidencia de pensamiento. Citamos el pasaje en cuestión:

“Con el semblante arrebatado de furor, el general desenvainó la espada y enfrentó a la figura embozada antes de que esta última hubiera dado un solo paso. ‘¡Miserable, desenmáscate –gritó–, o no seguirás adelante!’ Sin recular un solo milímetro frente a la espada que le apuntaba al pecho, el desconocido hizo una solemne pausa y bajó el embozo de su capa, aunque no lo bastante como para que los espectadores pudieran ver su semblante. Pero, evidentemente, Sir William Howe alcanzó a ver lo suficiente.

La severidad de su rostro dio paso a una mirada de extraña estupefacción, si no de horror, y, retrocediendo varios pasos, *dejó caer su espada al suelo*". (Véase vol. II, pág. 20.)

La idea del cuento consiste en que la figura embozada es el fantasma o el doble de sir William Howe; ahora bien, en un relato titulado "William Wilson", que figura en *Cuentos de lo Grotesco y Abaresco*, no sólo hemos empleado la misma idea, sino que esa idea aparece de idéntica manera en varios aspectos. Citamos lo que sigue, para que nuestros lectores puedan comparar con lo que antecede. Hemos destacado en bastardillas las semejanzas particulares más inmediatas:

"El breve instante en que había apartado mis ojos parecía haber bastado para producir un cambio material en la disposición de aquel ángulo del aposento. Donde antes no había nada, alzábase ahora lo que tomé por un gran espejo. Y cuando avanzaba hacia él en el colmo del terror, mi propia imagen, pero con las facciones pálidas y bañadas en sangre, *avanzó* con pasos inciertos y tambaleantes a mi encuentro. Digo que así parecía, pero no era mi imagen; era Wilson, de pie ante mí y agonizante. No había un solo rasgo en las marcadas y singulares facciones de aquel rostro que no fueran exactamente los míos. *Su máscara y su capa yacían donde los había arrojado, sobre el piso*" (vol. II, pág. 57).

Se observará que no solamente las dos concepciones son idénticas, sino que hay varios detalles similares. En los dos casos la figura vista es el espectro o doble del que la ve. En los dos casos la escena ocurre en el curso de una mascarada. En los dos casos la figura está embozada.

En los dos casos se produce una querella, es decir, que los dos personajes intercambian agrias palabras. En los dos casos el contemplador se enfurece. En los dos casos la capa y la espada caen al suelo. La frase: “¡Miserable, desenmáscate!”, de Mr. H., tiene un paralelo preciso en la página 56 de *William Wilson*.

Me apresuro a terminar este artículo con un resumen de los méritos y deméritos de Mr. Hawthorne.

Nuestro autor es peculiar y *no original*, salvo en esas circunstanciadas fantasías y pensamientos aislados que su falta de originalidad general no permitirá apreciar como lo merecen, impidiéndoles alcanzar jamás el conocimiento del público. Mr. Hawthorne ama excesivamente la alegoría y mientras persista en ella no puede esperar ninguna popularidad. Pero no habrá de persistir, pues la alegoría se halla en contradicción con su naturaleza, que nunca se explaya mejor que cuando deja de lado los misticismos de sus *Goodman Browns* y sus *Solteronas Blancas*, para entregarse al sano, jocundo, aunque atemperado clima de sus *Wakefields* y de los *Paseos de Anita*. En verdad, su tendencia a la “locura” metafórica ha sido bebida inequívocamente en la atmósfera de falange y de falansterio donde durante tanto tiempo ha luchado por respirar una bocanada de aire puro. Todo lo que ya tiene de universal, le falta todavía de personal, de exclusivo. Posee el estilo más puro, el gusto más fino, erudición, humor delicado, dramatismo conmovedor, imaginación radiante y el más consumado ingenio; con todas esas buenas cualidades, se ha mostrado un buen místico. Pero, ¿acaso alguna de esas cualidades puede impedirle ser doblemente bueno dentro de un mundo de cosas sencillas,

honestas, sensatas, tangibles y comprensibles? Que Mr. Hawthorne enmiende su pluma, se procure una botella de tinta visible, abandone su Vieja Morada, rompa con Mr. Alcott, cuelgue (si es posible) al director de *The Dial*, y tire a los cerdos todos los números que tenga de *The North American Review*.

Traducción de Julio Cortázar

Marginalia

Introducción

Al adquirir libros he procurado siempre que tuvieran amplios márgenes, no tanto por amor a los bellos volúmenes como por la facilidad que ofrecen para anotar allí los pensamientos que surgieren, coincidencias y desacuerdos de opinión o breves comentarios críticos en general. Si lo que debo anotar excede de los estrechos límites de un margen, lo escribo en una tira de papel que coloco entre las páginas, cuidando de fijar con ayuda de una mínima cantidad de goma.

Todo esto puede pasar por un capricho; será una práctica no sólo trillada, sino inútil. Persisto en ella, sin embargo, y me proporciona placer, lo cual es un beneficio, a pesar de lo que diga Mr. Bentham apoyado por Mr. Mill.

Esta redacción de notas no es una redacción de simple memoranda, costumbre que indudablemente tiene sus desventajas. “*Ce que je mets sur papier* –decía Bernardin de St. Pierre– *je remets de ma mémoire, et par conséquent je l’oublie*”. De hecho, si desea usted olvidarse instantáneamente de alguna cosa, haga una nota para acordarse de ella.

Las anotaciones puramente marginales, que no apuntan a la libreta de memorándums, tienen carácter propio, y su claro propósito consiste en no tener propósito alguno; es esto lo que les da valor. Su puesto se encuentra algo más arriba de los comentarios casuales y desordenados de las charlas literarias, pues éstas no pasan con frecuencia de “charlas por la charla misma”, que brotan irreflexivamente

de la boca. La *marginalia*, en cambio, nace de apuntaciones deliberadas, porque la mente del lector desea descargarse de un pensamiento, por más petulante, tonto o trivial que sea; de un *pensamiento*, sí, y no meramente de algo que hubiera podido llegar a ser un pensamiento con el tiempo y bajo circunstancias más favorables. En la *marginalia*, además, nos hablamos a nosotros mismos, y, por tanto, lo hacemos con soltura, con audacia, con originalidad, con *abandonnément*, sin afectación, siguiendo la manera de Jeremy Taylor, sir Thomas Browne, sir William Temple, el anatomista Burton³¹, el supremo analogista lógico, Butler, y otros autores de los viejos días, que tenían demasiadas cosas que decir para preocuparse por la manera de decirlas, gracias a lo cual su manera, al quedar de lado, resultaba una manera magnífica, un modelo de maneras lleno de un rico aire marginálico.

La limitación del espacio en estas anotaciones resulta más ventajosa que inconveniente. Nos obliga (por más amplia que sea la idea que abrigamos secretamente) a escribir como Montesquieu, como Tácito (exceptuando la parte final de los *Anales*) y aun como Carlyle –aunque en este último caso se me ha dicho que no hay que confundir con la mera afectación y la mala gramática. Digo “mala gramática” por una obstinación, pues los gramáticos (que deben saberlo) insisten en que no debería decirlo. Pero sostengo que la gramática no es lo que dichos gramáticos afirman; y, como consiste meramente en el análisis del lenguaje, el resultado será bueno o malo, según que el

31 Anatomista, por ser autor de la *Anatomía de la melancolía*.

analista sea sensato o tonto, según sea un Horne Tooke o un Cobbett.

Pero volvamos a nuestro tema. Una tarde lluviosa, no hace mucho tiempo, sintiéndome con muy poco ánimo para un estudio continuado, busqué distraerme del *ennui* buceando aquí y allá al azar en los volúmenes de mi biblioteca, que, por cierto, no es muy grande, pero sí suficientemente variada; incluso, me complazco en decirlo, suficientemente *recherchée*.

Quizá fuera lo que los alemanes llaman la “dispersión mental” del momento; pero, mientras lo pintoresco de mis numerosas anotaciones a lápiz reclamaba mi atención, lo misceláneo de aquellos comentarios me divirtió mucho. A la larga me sorprendí deseando que alguna otra mano que la mía hubiese sido la responsable del embrujamiento de aquellos libros, pues en ese caso me hubiera producido grandísimo placer hojearlos en detalle. Partiendo de esta idea, el pensamiento de transición (como lo denominarían Mr. Lyell, Mr. Murchison o Mr. Featherstonhaugh) era perfectamente natural: aun en *mis* garrapateos podía haber alguna cosa que, como mero garrapateo, interesara a los demás.

La principal dificultad residía en trasladar las notas de los volúmenes—el contexto del texto—sin detrimento de la fragilísima malla de inteligibilidad sobre la cual estaba bordado el contexto. Además, con todas sus referencias al texto impreso situado junto a ellos, mis comentarios se parecían demasiado a los oráculos de Dodona, a los de Licofrón el Tenebroso o a los ensayos de los alumnos del pedante, en la obra de Quintiliano, que se consideraban “necesariamente

excelentes, puesto que ni siquiera él (el pedante) era capaz de comprenderlos”. ¿Qué quedaría, pues, de mis contextos si los extraía de sus márgenes, si los trasladaba? Trasladar... ¿no sería más bien *traduire* (traducir), que es su sinónimo francés, o *overzetten* (poner patas arriba), su equivalente en holandés?

Decidí, por fin, confiar en la inteligencia y la sensibilidad del lector, como regla general. En algunos casos, empero, donde ni siquiera la fe hubiese movido las montañas, me pareció más seguro remodelar la nota de manera que, por lo menos, se tuviera un asomo de lo que pretendía decir. Allí donde el texto fuera absolutamente necesario, podía citarlo; si se requería el título del libro comentado, podía nombrarlo. En suma, como en el dilema de un héroe de novela, me decidí a «dejarme guiar por las circunstancias» a falta de reglas de conducta más satisfactorias.

Por lo que respecta a las numerosas opiniones expresadas en el fárrago siguiente, mi acuerdo actual con las mismas o mi disenso, así como la posibilidad de haber cambiado de opinión en algunos casos o a la imposibilidad de no haberlo hecho con suma frecuencia, son cuestiones sobre las cuales no diré nada, porque nada sensato puede decirse de ellas. De todas maneras, cabe observar que así como la bondad de un juego de palabras se halla en razón directa de su intolerancia, del mismo modo el desatino constituye el verdadero tino de toda nota marginal.

I

Uno de los ejemplos más felices, en pequeña escala, de un cierto tipo muy especial de lógica, puede hallarse en un semanario londinense llamado *The Popular Record of Modern Science; a Journal of Philosophy and General Information*. Esta publicación circula muchísimo y merece el respeto de personas eminentes. En noviembre de 1845 tomó del *Columbian Magazine*, de Nueva York, un artículo mío un tanto arriesgado que llevaba por título “Revelación mesmérica”. Sumó a su robo la desvergüenza de echar a perder este título convirtiéndolo en “La última conversación de un sonámbulo”, frase que no tiene nada que ver con el tema, puesto que la persona que “conversa” *no es* un sonámbulo. Se trata de un hipnotizado (*sleep-waker*), no de un sonámbulo (*sleep-walker*); pero supongo que el *Record* pensó que una “ele” no hacía mucha diferencia. De lo que me quejo principalmente, empero, es de que el editor londinense prologó mi artículo con estas palabras: “El siguiente artículo fue comunicado al *Columbian Magazine*, periódico tan respetable como influyente de los Estados Unidos, por el señor Edgar A. Poe. *Sus páginas contienen en sí mismas la evidencia de su autenticidad*” (!)

No hay tema sublunar que haya dado origen a ideas tan graciosas como este de la “evidencia interna”. Obsérvese que en materia intelectual decidimos por “evidencia interna”. Pero volvamos al *Record*. Apenas publicado mi *Caso del señor Valdemar*, dicho periódico lo robó como si fuera lo más natural, mejorándole el título como en el primer caso,

y también de la manera más natural. Pero los comentarios previos merecen calificarse de profundos. Helos aquí:

“El siguiente relato apareció en un reciente número del *American Magazine*, calificado periódico de los Estados Unidos. Procede, como se notará, del autor de *La última conversación de un sonámbulo*, publicado en el *Record* del 29 de noviembre. Al resumir este caso, el *Morning Post*, del lunes pasado adopta una actitud que considera prudente, observando: ‘Por nuestra parte, no creemos en él: varias afirmaciones allí formuladas con referencia a la enfermedad del paciente prueban de inmediato que se trata de una ficción o de la obra de alguien poco familiarizado con la tuberculosis’. El relato, no obstante, es maravilloso y por lo tanto, lo publicamos.”

El editor no señala cuáles son las afirmaciones inconciliables con lo que sabemos de la tuberculosis, y como pocas personas de gustos científicos pensarán en nutrir sus conocimientos de patología, y mucho menos su lógica, en las páginas del *Morning Post*, las observaciones del editor no habrán de pesar mucho en su juicio. La razón alegada por el *Post* para publicar el artículo es harto extraña, pues lo mismo podría aplicarse a una de las aventuras del Barón de Munchausen: ‘Es maravilloso y, por lo tanto, lo publicamos’”.

“El caso en cuestión es de los que no pueden ser aceptados sino después de los testimonios más sólidos, y los que se aducen en su texto distan de serlo. Las circunstancias más favorables para su confirmación consisten en que, según nuestros informes, el caso se considera como auténtico en Nueva York, a pocas millas del lugar donde se

produjo, y, por tanto, en condiciones de fácil verificación o desmentido. Las iniciales de los médicos y del joven estudiante de medicina deben bastar, en dicha localidad, para identificar a dichas personas, especialmente cuando Mr. Valdemar era bien conocido y había estado enfermo tanto tiempo que no se podía ignorar el nombre de los médicos que lo trataban. Del mismo modo, las enfermeras y los criados, que forzosamente conocían el caso en el curso de los siete meses de su desarrollo, podrían ser interrogados con todo detalle. Se advertirá, pues, que hay demasiadas personas implicadas como para el engaño pueda mantenerse por mucho tiempo. La colérica excitación y los diversos rumores que han obligado finalmente a que se formulara una declaración pública son asimismo suficientes para probar que *algo* extraordinario ha debido suceder. Por otra parte, no hay razones fundamentales para mostrarse incrédulos. Como lo dice el *Post*, las circunstancias son ‘maravillosas’, pero así lo parecen siempre las que se presentan por primera vez, y en el campo del mesmerismo todo es nuevo. Se podrá objetar que el artículo tiene un aire de cuento para revista; pero es evidente que Mr. Poe lo ha escrito para provocar cierto efecto y excitar, en vez de calmar, el vago apetito por todo lo misterioso y lo horrible que un caso parecido provoca bajo cualquier circunstancia; aparte de esto, nada hay que pueda disuadir a una mente científica de continuar las averiguaciones. Se trata de una cuestión que depende por completo de los testimonios (así es.). Por ello, haremos lo necesario para obtener de algunas personas residentes en Nueva York, tan inteligentes como responsables, las pruebas necesarias sobre este asunto. Hasta el 3 de

febrero no saldrá ningún vapor de Inglaterra con destino a Norteamérica, pero pocas semanas después de esa fecha estamos seguros de poder proporcionar a los lectores del *Record* las informaciones que les permitirán llegar a una exacta conclusión”.

Sí..., y no dudo de que al final llegaron a una exacta conclusión. Pero todo este galimatías es lo que la gente llama probar una cosa por su “evidencia interna”. El *Record* insiste en la verdad del relato fundándose en ciertos hechos: primero, “porque las iniciales de los jóvenes *deben* bastar para identificar a esas personas”; segundo, “porque las enfermeras podrán ser interrogadas con todo detalle”; tercero, “porque la colérica excitación y los diversos rumores que han obligado finalmente a que se formulara una declaración pública, son suficientes para probar que *algo* extraordinario ha debido suceder”. ¡Perfecto! La historia queda probada gracias a esos hechos, vale decir, los hechos concernientes a los estudiantes, las enfermeras, la excitación, el crédito dado al relato en Nueva York. Y ahora todo lo que tenemos que hacer es probar esos hechos. ¡Ah! ¡Pero los hechos están probados *por el relato*! En cuanto al *Morning Post*, muestra ser más débil con su incredulidad que el *Record* con su credulidad. Lo que dice sobre sus dudas acerca de la exactitud de los síntomas de la tuberculosis es un mero alarde para hacer que unos pocos chiquillos se convenzan de que él, el *Post*, no es tan perfectamente estúpido como proverbialmente lo es todo post...e. El pobre casi sabe tanto sobre patología como sobre gramática inglesa, y confío en que no se sentirá obligado a sonrojarse por el cumplido. Ni qué decir que

yo describí los síntomas de Mr. Valdemar como «graves». Representé un caso de tuberculosis en último grado, pues era necesario que el lector no dudara de que la muerte tenía que producirse sin intervención del hipnotizador; pero esos síntomas podían haberse presentado, pues síntomas idénticos se han presentado y se presentarán muchas veces. Si el *Post* hubiera sido tan honesto como es ignorante, o por lo menos la mitad, hubiera reconocido que su incredulidad no tenía otra razón que aquella que lleva a descreer a todos los gahnápiros: hubiera reconocido que dudaba del caso simplemente porque era un caso «maravilloso» y porque jamás había sido impreso antes en un libro.

II

Entre innumerables equivocaciones, Mr. Hudson atribuye a sir Thomas Brown la paradoja de Tertuliano en su *De Carne Christi*: “*Mortuus est Dei filius, credible est quia ineptum est; et sepultus resurrexit, certum est quia impossibile est*”.

III

Después de leer todo lo escrito y de pensar todo lo pensable sobre el tema de Dios y el alma, el hombre con derecho a decir que piensa se encontrará cara a cara con la conclusión de que, en estos tópicos, el pensamiento más profundo es aquel que menos puede ser distinguido del sentimiento más superficial.

IV

Todos están de acuerdo en que la puntuación es importante. ¡Cuán pocos, empero, comprenden la magnitud de esa importancia! El escritor que la descuida o la aplica erradamente se presta a ser mal entendido; y esto, conforme a la idea popular, es la suma de los males nacidos del descuido y la ignorancia. No siempre parece saberse que, aun cuando el sentido sea perfectamente claro, una frase puede perder la mitad de su fuerza, de su espíritu, de su agudeza por una puntuación inapropiada. La falta de una mera coma hace que con frecuencia un axioma parezca una paradoja, o que un sarcasmo se convierta en un sermoncete. No existe tratado alguno sobre el tema, pero no hay tema que requiera con más urgencia un tratado. Parece dominar la noción vulgar de que esta cuestión es meramente convencional, y que no se la puede reducir a los límites de una regla *inteligible* y coherente. Sin embargo, basta mirarla con atención; la cosa es tan sencilla que sus *fundamentos lógicos* pueden ser aprehendidos con toda facilidad. Si alguien no se anticipa, trataré de publicar en alguna revista “La filosofía del punto”. Por el momento se me permitirá decir unas palabras sobre el guión. Todo aquel que escribe para la prensa y que tiene algún sentido de la pulcritud se habrá irritado y mortificado muchas veces al advertir la deformación que sufrían sus frases por la sustitución que operaba el tipógrafo de sus guiones poniendo en su lugar un punto y coma o una coma. El total o casi total abandono del guión procede del hartazgo ocasionado por el abuso que de él se hacía hace unos veinte años. Los poetas byronianos eran todo guiones.

En sus primeras novelas, John Neal exageró su uso hasta lo grotesco, aunque dicho error derivó del espíritu filosófico e independiente que siempre lo distinguió, y que, si mucho no me engaño, lo llevaría todavía a hacer algo por la literatura del país, que éste “no querrá ciertamente”, y no puede “dejar morir”.

Sin entrar a preguntar el porqué, se me permitirá hacer notar que el tipógrafo puede asegurarse siempre de si el guión ha sido usado correctamente o incorrectamente; le bastará recordar que ese signo representa *un segundo pensamiento* —una enmienda—. Al usarlo como acabo de hacer doy un ejemplo de lo que digo. Las palabras “una enmienda” se hallan en *aposición* (sintácticamente hablando) con las palabras “un segundo pensamiento”. Una vez que hube escrito estas últimas, pensé si no sería posible aclarar aún más su sentido mediante otras palabras. Pero, en vez de borrar “un segundo pensamiento”, que tenía su utilidad y que parcialmente expresaba mi idea, lo cual significaba un paso adelante en mi propósito, lo dejé tal como estaba, y, luego de trazar un guión, agregué las palabras “una enmienda”. El guión proporciona al lector una elección entre dos, tres o más expresiones, una de las cuales puede ser más vigorosa que otra, pero que en conjunto ayudan a expresar la idea. Está allí para aislar esas palabras —o bien para aclarar lo que quiero decir—. Tal es su fuerza, que no tiene ningún otro signo de puntuación, ya que éstos poseen funciones bien conocidas y por completo diferentes. Por eso no es posible prescindir del guión. Posee sus distintas fases —su variación dentro de la fuerza descrita—, pero el principio único —el del segundo pensamiento o enmienda— será siempre la base de su empleo.

V

Hasta que no analicemos una religión o una filosofía según sus atractivos, independientemente de su racionalidad, jamás estaremos en condiciones de medir dicha religión o dicha filosofía por el mero *número* de sus adherentes. Desgraciadamente,

*Nunca príncipe indio tiene tantos acompañantes
Para ir a su palacio, como un ladrón para ir al
cadalso.*

VI

“Si en algún punto me he desviado de lo que habitualmente merece aceptación –dice lord Bacon– ha sido con el propósito de proceder *melius* y no *in aliud*”. Pero el camino que sigue en general la “reforma” moderna es simplemente el de la oposición.

VII

Un vigoroso argumento a favor del cristianismo es el siguiente: los pecados contra la “Caridad” son probablemente los únicos que, en su lecho de muerte, los hombres llegan a “sentir” –y no meramente a comprender– como “crímenes”.

VIII

El efecto derivable de una rima bien manejada ha sido muy imperfectamente entendido. La “rima” convencional implica meramente una estrecha similaridad de sonido en los finales de los versos, y es curioso observar cuánto tiempo la humanidad se contentó con esta idea tan limitada. Lo que ante todo y principalmente agrada en la rima se refiere al sentido o a la apreciación de la igualdad—elemento común, como fácilmente podría demostrarse, de todo el placer que extraemos de la música en su sentido más amplio, y muy especialmente en sus modificaciones de metro y de ritmo— Vemos un cristal, por ejemplo, y de inmediato nos interesa la igualdad entre los lados y los ángulos de una de las caras; pero al mirar otra de éstas, similar en todo sentido a la primera, nuestro placer se multiplica *al cuadrado*; al observar una tercera, se eleva al *cubo*, y así sucesivamente. No dudo de que si el deleite experimentado fuera mensurable, se vería que posee las exactas relaciones matemáticas que sugiero, por lo menos hasta un cierto punto, más allá del cual se produciría un decrecimiento, siempre dentro de relaciones similares. Aquí, como resultado final del análisis, alcanzamos el sentido de la mera igualdad, o más bien el deleite que en el hombre produce este sentido. El instinto, más que una comprensión clara de este deleite como principio, es lo que llevó al poeta a intentar por primera vez una intensificación del efecto que nacía de la mera similaridad (vale decir, la igualdad) entre dos sonidos; lo llevó, digo, a intensificar este efecto mediante una igualación secundaria, al colocar las rimas a

distancias iguales, vale decir, al final de versos de la misma longitud. De esta manera, la rima y la terminación del verso se fundieron en las nociones humanas, convirtiéndose en algo convencional, mientras su principio se perdía por completo. Y si más tarde aparecieron rimas a distancias desiguales, ello fue simplemente porque antes de la época de que hablo habían nacido los versos pindáricos, vale decir, versos de longitud desigual. No hubo ninguna razón más profunda para ello. La rima llegó a ser considerada como elemento que por derecho pertenecía al *final* del verso; y si de algo nos quejamos, es de que las cosas hayan quedado en este punto. Por supuesto, había muchas otras cuestiones a considerar. Hasta entonces, sólo el sentido de la *igualdad* condicionaba este efecto; si dicha igualdad variaba *ligeramente* a veces, se debía tan sólo a un accidente: el de la existencia de metros pindáricos. Se advertirá que las rimas estaban siempre anticipadas. Al distinguir el final de un verso, fuera largo o corto, el ojo esperaba una rima para el oído. El gran elemento que constituye lo inesperado no era ni siquiera concebido; no se contaba con la novedad, con la originalidad. “Pero —dice, (¡cuán justamente!), Lord Bacon— no hay belleza exquisita *sin algo extraño* en las proporciones.” Suprimamos este algo extraño, esto de inesperado, de novedoso, de original —llamémosle de cualquier manera—, y todo lo que hay de *etéreo* en la belleza se pierde instantáneamente— Perdemos lo desconocido, lo vago, lo incomprendido —lo que se nos había dado antes de haber tenido tiempo de examinar y comprender—. Perdemos, en suma, aquello que asimila la belleza de la tierra a lo que soñamos de la belleza del cielo. La perfección de la rima

sólo se alcanza en la combinación de ambos elementos, la Igualdad y lo Inesperado. Pero como el mal no puede existir sin el bien, así lo inesperado debe nacer de lo esperado. No tratamos de imponer una mera arbitrariedad de la rima. En primer término debemos tener rimas equidistantes, que se repiten regularmente, a fin de constituir la base, lo esperado, de lo cual habrá de nacer lo inesperado mediante la introducción de rimas, no arbitrarias pero sí tendientes a lograr que lo inesperado se dé con su máxima fuerza. No deberíamos colocarlas, por ejemplo, en esos puntos donde el verso entero es un múltiplo de las sílabas que preceden a dichos puntos. Cuando, por ejemplo escribo:

“And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain”, produzco un efecto mayor, pero no mucho mayor que el ordinario de las rimas que aparecen regularmente al final de los versos; y esto se debe a que el número de sílabas del verso es múltiplo del número de sílabas que preceden a la rima situada en medio del mismo, y por lo tanto puede preverse allí un cierto grado de espera. A decir verdad, el elemento inesperado se dirige solamente al ojo, pues el oído divide el verso en dos versos ordinarios, en esta forma:

*And the silken, sad, uncertain
Rustling of each purple curtain.*

En cambio obtendré el pleno efecto de lo inesperado si escribo:

*Thrilled me, filled me with fantastic terrors never felt
before.*

N. B. —Suele suponerse que la rima, tal como existe de ordinario, es una invención moderna. Véase, sin embargo *Las Nubes*, de Aristófanes. Los versos hebreos no la incluían; las terminaciones de los versos, allí donde pueden apreciarse con mayor claridad, no contienen nada que se parezca a la rima.

IX

Paulo Jovio, que vivía en esos tiempos ignaros en los cuales los estilos de punta de diamante eran desconocidos, consideró, sin embargo, oportuno hablar de su pluma de ganso como *aliquando ferreus, aureus aliquando* —lo cual, naturalmente, no pasaba de una figura—; y entre la clase de autores modernos que sólo escriben con acero y oro, no hay duda de que algunos dejarán que sus plumas, viceversa, descendan a la posteridad bajo la designación de “ansarinas”; lo cual, naturalmente, será siempre una mera figura.

X

Infinidad de errores se abren camino en nuestra filosofía por la costumbre del hombre de considerarse tan sólo ciudadano del mundo —de un planeta individual— en vez de contemplar ocasionalmente su posición como cosmopolita, como habitante del universo.

XI

Hablando de retruécanos: “¿Por qué no nos sirven codorniz en la cena, como de costumbre?”, preguntó el otro día el conde Fessis a H..., el clasicista y deportista. “Porque en esta temporada –repuso H..., que estaba amodorrado– *qualis sopor fessis*. ” (*Quail is so poor*, Fessis: “La codorniz es tan mala, Fessis.”)

XII

Un francés –probablemente Montaigne– dice: “La gente habla mucho de pensar, pero por mi parte no pienso nunca, salvo cuando me siento a escribir”. Este nunca pensar, salvo cuando nos sentamos a escribir, es la causa de tanta mediocre producción. Pero quizá en la observación del escritor francés haya algo más de lo que los ojos alcanzan. Resulta evidente que el mero acto de redactar tiende en gran medida a la racionalización del pensamiento. Toda vez que me siento insatisfecho a causa de lo vago de alguna concepción mental, apelo inmediatamente a la pluma, para que me ayude a lograr la forma, importancia y precisión necesarias.

¡Con cuánta frecuencia oímos decir que tales y cuales pensamientos están más allá del alcance de las palabras! No creo que ningún pensamiento, que merezca este nombre, se halle fuera del alcance del lenguaje. Pienso más bien que allí donde se advierte dificultad de expresión, el intelecto que la advierte carece de suficiente reflexión y método. Por mi parte, jamás pensé nada que no pudiera expresar con palabras y en forma todavía más clara que mi

primera concepción; como ya he observado, el pensamiento se racionaliza por el esfuerzo que exige la expresión escrita. Hay, empero, cierto tipo de fantasías, exquisitamente delicadas, que *no* son pensamientos, y a las cuales, *hasta ahora*, me ha sido imposible adaptar el lenguaje. Uso al azar la palabra *fantasía*, y sólo porque debo usar alguna palabra, pero la idea que este término connota por lo general no se aplica ni remotamente a las sombras de las sombras en cuestión. Creo que éstas son más psíquicas que intelectuales. Nacen en el alma (¡ay, cuán rara vez!) cuando ésta pasa por un momento de intensa tranquilidad, cuando la salud física y mental es perfecta, y en esos instantes del tiempo en que los confines del mundo de la vigilia se mezclan con los del mundo de los sueños. Tengo conciencia de esas “fantasías” tan sólo cuando estoy a punto de dormirme, y sé que voy a dormirme. Me he asegurado de que esta presencia se da sólo en ese reducidísimo punto del tiempo, que sin embargo está colmado de “sombras de sombras”; en cambio, el *pensamiento* exige una *duración* de tiempo. Estas “fantasías” producen un arrobo placentero, más intenso que el más agradable de los arrobos que puedan darse en el mundo de la vigilia o de los sueños, así como el cielo de la teología escandivana está situado más allá del infierno. Contemplo esas visiones, aun mientras surgen, con un temor reverente que en cierta medida modera o serena el arrobo; las contemplo con la convicción (que parece parte del arrobo mismo) de que éste es de carácter sobrenatural para la naturaleza humana, que es una entrevisión del mundo exterior del espíritu; y llego a esta conclusión —si puede aplicarse el término a una intuición instantánea— al percibir que el

deleite que experimento nace de su absoluta novedad. Digo absoluta, pues en esas fantasías —que se me permitirá llamar ahora impresiones psíquicas— nada hay que se aproxime siquiera a las impresiones que recibimos ordinariamente. Es como si los cinco sentidos fueran sustituidos por cinco miríadas de otros sentidos, ajenos a la mortalidad.

Pues bien, tan completa es mi fe en el poder de las palabras, que he creído a veces posible encarnar las vaporosas fantasías que me esfuerzo por describir. En mis experiencias para ello llegué lo bastante lejos como para dirigir (cuando la salud física y mental era buena) la existencia de la condición; vale decir, que a menos de sentirme enfermo puedo tener la seguridad de que el estado, la condición, habrán de darse si lo deseo en el punto del tiempo ya descrito, mientras que, hasta hace muy poco, jamás podía tener seguridad de ello aun en las condiciones más favorables. Quiero decir solamente que ahora dispongo de la seguridad, si las condiciones son favorables, de que el estado habrá de producirse, y que me siento capaz de inducirlo o forzarlo. Empero, las condiciones favorables son muy pocos frecuentes; de no ser así, ya habría trasladado el cielo a la tierra.

En segundo término, he llegado lo bastante lejos como para mantener en suspenso el lapso que va desde el punto mencionado —el punto donde se funden la vigilia y el sueño—, y mantener dicho lapso alejado del dominio del sueño. No quiero decir que pueda mantener el estado, es decir, que el punto llegue a ser más que un punto en el tiempo; pero sí que me es posible saltar del punto a la plena vigilia, y *transferir así el punto mismo al reino de la memoria*; puedo

desplazar sus impresiones, o más justamente sus recuerdos, a un estado en que (si bien por muy breve plazo) puedo examinarlos con el ojo del análisis. Por estas razones –vale decir, por ser capaz de tanto– no desespero completamente de corporizar en palabras al menos una parte de las fantasías en cuestión, que lleven así a ciertos tipos de mentalidad una vaga concepción de su carácter. Al decir esto no deberá entenderse que me creo único depositario de estas fantasías o impresiones psíquicas, o que dudo, en una palabra, de que sean comunes a la humanidad; no puedo formarme una idea a este respecto, pero nada es más seguro que una crónica, aun parcial, de estas impresiones sobresaltaría al intelecto universal por la suprema novedad de los materiales allí empleados y sus consiguientes sugerencias. En una palabra: si alguna vez llego a escribir un artículo sobre este tópico, el mundo se verá obligado a reconocer que, por fin, he hecho algo original.

XIII

Cualesquiera sean en general los méritos o deméritos de la literatura de revistas en Norteamérica, no puede cuestionarse ni su extensión ni su influencia. El tema, pues, tiene cierta importancia. Dentro de pocos años se verá que esta importancia habrá aumentado en progresión geométrica. La tendencia global de la época apunta a las revistas trimestrales *jamás* fueron populares. No sólo son demasiado afectadas (para mantener la debida dignidad), sino que por la misma razón se imponen como deber el discutir solamente tópicos inabordables para la mayoría

y que en su generalidad son poco interesantes aun para la minoría. Estas revistas aparecen a intervalos demasiado grandes; sus temas, pues, se enfrían antes de ser servidos. En una palabra, su pesadez no guarda ya relación con el ímpetu de nuestra época. Lo que pedimos hoy es la artillería ligera del intelecto; necesitamos lo breve, lo condensado, lo agudo, lo fácilmente difundible, en vez de lo verboso, lo detallado, lo voluminoso, lo inaccesible. Por otra parte, la liviandad de la artillería no debería degenerar en la mera cerbatana –término con el cual cabe designar el carácter de la gran mayoría de la prensa, y sobre todo de los diarios–; el único objeto legítimo de esa artillería liviana debe ser la discusión de cosas efímeras de una manera efímera. Cualquier talento que domine hoy en nuestros diarios –y en muchos ese talento es grandísimo– la imperiosa necesidad de atrapar, *calamo currente*, cada tema mientras pasa volando ante el ojo del público, tiene naturalmente que reducir en gran medida los límites de su poder. El volumen y la periodicidad de las revistas mensuales parece adaptarse exactamente, si no a todas las necesidades literarias del día, por lo menos a las mayores y más imperiosas, así como a su porción más transcendente.

XIV

La imaginación es la nariz de la multitud. Basta tomarla de ella para llevarla tranquilamente a cualquier parte.

XV

La *pura imaginación* sólo elige, tanto la Belleza como de la Fealdad, las cosas más combinables y que no han sido combinadas hasta el momento; en general, el compuesto resultante participa de la belleza o la sublimidad en razón de la respectiva belleza o sublimidad de las cosas combinadas —las cuales deben ser consideradas a su vez como atómicas, es decir, como combinaciones previas—. Pero, al igual de lo que suele suceder analógicamente en la química, no es infrecuente que en esta química intelectual la mezcla de dos elementos dé por resultado algo que no posee ninguna de las cualidades de uno de los elementos y aun de ambos. Así, el ámbito de la imaginación resulta ilimitado. Sus materiales se extienden por todo el universo. Incluso de la fealdad, de la deformidad, logra esa *Belleza* que es al mismo tiempo su único objeto y su inevitable prueba. Pero, en general, la fuerza de las materias combinadas, la facilidad de descubrir novedades combinables que merezcan la operación, y especialmente la “combinación química” absoluta de la masa completa, son los elementos a considerar en nuestra estima de la Imaginación. La armonía de una obra imaginativa lleva con frecuencia a los irreflexivos a subestimarla, dado el carácter *obvio* que se añade a ella. Nos ocurre preguntarnos *por qué* semejantes combinaciones no habían sido imaginadas antes.

XVI

Al examinar detalles triviales corremos el riesgo de descuidar generalidades esenciales. Así M..., al hacer gran

alharaca por los “errores tipográficos” en su libro, permitió que el impresor escapara a la reprimenda que realmente merecía, una reprimenda por un “error tipográfico” de vital importancia: el error de haber impreso el libro.

XVII

En el cuento propiamente dicho —donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión y variedad incidental—, la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela. En esta última, una trama defectuosa puede escapar a la observación, cosa que jamás ocurrirá en un cuento. Empero, la mayoría de nuestros cuentistas desdeñan la distinción. Parecen empezar sus relatos sin saber cómo van a terminar; y, por lo general, sus finales —como otros tantos gobiernos de Trínculo—, parecen haber olvidado sus comienzos.

XVIII

Lo exquisito, dentro de límites razonables, no sólo no ha de considerarse afectado, sino que puede colaborar eficazmente en un efecto fantástico. Miss Barrett³² me proporcionará dos ejemplos. En unos versos a un perro, dice:

*Leap! Thy broad tail waves a light.
Leap, thy slender feet are bright,*

32 Elizabeth Barrett, más tarde esposa de Robert Browning.

*Canopied in fringes.
Leap! Those tasselled ears of thine
Flicker strangely fair and fine
Down their golden inches.*³³

Y en la “Canción de un espíritu arbóreo”:

*The Divine impulsion cleaves
In dim movements to the leaves;
Dropt and lifted —dropt and lifted—
In the sun-light greenly sifted—
In the sun-light and the moon-light
Greenly sifted though the trees.
Ever wave the Eden trees
In the night-light and the moon-light,
With a ruffling of green branches
Shade off to resonances
Never stirred by rain or breeze.*³⁴

Aquí los pensamientos pertenecen al más alto orden poético, pero no hubieran podido expresarse de manera

33 ¡Salta! Tu ancha cola balancea una luz. / ¡Salta! Tus finas patas brillan, / Adornadas con flecos. / ¡Salta! Esas orejas tuyas con borlas / Flamean extrañamente, hermosas, / *A lo largo de sus áureas pulgadas.*

34 El impulso divino penetra / En confusos movimientos hasta las hojas / *Caídas y levantadas... caídas y levantadas...* / En la luz solar tamizada de verde... / En la luz solar y la luz lunar / *Tamizadas de verde a través de los árboles.* / *Siempre se balancean los árboles del Edén,* / *En la luz nocturna y en la luz de la luna,* / Con un estremecerse de ramas verdes, / *Protegidas de toda resonancia,* / Jamás movidas por lluvia o la brisa.

efectiva sin la utilización de esas repeticiones, de esas frases insólitas; en una palabra, de esas exquisiteces que durante demasiado tiempo ha estado de moda censurar indiscriminadamente, reuniéndolas bajo la denominación general de “afectaciones”. Ningún poeta dejará de sentirse complacido por los dos fragmentos que acabo de citar; pero sin duda habrá algunos que encontrarán difícil la imposibilidad psíquica de no admirarse, con la demasiado inmediata convicción mental de que, desde un punto de vista crítico, no hay allí nada que admirar.

XIX

Las “especies de nada” son tan razonables, después de todo, como cualquier “especie de algo”. Véase la Creación, de Cowley:

*An unshaped kind of something first
appeared.*³⁵

XX

Si a algún hombre ambicioso se le ocurriera revolucionar, con un solo esfuerzo, el mundo del pensamiento humano, de la opinión humana y del humano sentimiento, la oportunidad está al alcance de su mano; el camino del renombre inmortal es directo y se abre sin obstáculos a sus

35 Apareció primeramente una informe especie de algo.

pies. Todo lo que ha de hacer es escribir y publicar un librito. Su título será sencillo, unas pocas y llanas palabras: “Mi corazón al desnudo”. Pero este librito deberá ser fiel a su título.

Ahora bien, ¿no es muy singular que con la rabiosa sed de notoriedad que distingue a tantos humanos, a tantos a quienes se les importa un ardite lo que se piense de ellos después de muertos, no sea posible encontrar uno solo lo bastante temerario como para escribir este librito? Digo: *escribir*. Hay diez mil hombres que, una vez escrito el libro, se reirían a la sola idea de que su publicación pudiera molestarlos en vida, y que ni siquiera concebirían *por qué* su publicación póstuma habría de ser vedada. Pero escribirlo... *ahí* está la cosa. Nadie se atreve a escribirlo. Nadie se atreverá. Nadie *podría* escribirlo, aunque se atreviera. El papel se arrugaría y ardería a cada toque de la ígnea pluma³⁶.

XXI

Todo lo que el hombre de genio demanda para exaltarse es materia espiritual en movimiento. No le interesa hacia dónde tiende el movimiento –sea a su favor o en contra–, y la materia en sí carece por completo de importancia.

36 Parece oportuno recordar cómo este admirable pasaje de Poe influyó en Baudelaire, quien registró numerosos textos íntimos y confidenciales bajo el título de *Mon Cœur mis à nu*.

XXII

Para conversar bien necesitamos el frío tacto del talento; para disertar bien, el brillante *abandon* del genio. Empero, los hombres de altísimo genio disertan a veces muy bien y a veces muy mal; bien, cuando tienen tiempo sobrado, amplio campo y un oyente comprensivo; mal, cuando temen las interrupciones y los fastidia la imposibilidad de agotar el tema en una conversación. El genio parcial es intermitente, fragmentario. El auténtico genio tiembla ante lo incompleto, la imperfección y, por lo regular, prefiere el silencio antes de decir aquello que no es todo lo que debería decirse. Está tan colmado por su tema que se queda callado, primero por no saber cómo empezar, allí donde parece haber eternamente un comienzo detrás de otro, al percibir que su verdadero fin se halla a distancia tan infinita. A veces, abordando una cuestión, se equivoca, vacila, se interrumpe, se apresura, y como ha sido arrollado por la rapidez y la multiplicidad de sus pensamientos, sus oyentes sonríen irónicamente ante su inhabilidad para pensar. Un hombre tal se halla en su elemento en esas “grandes ocasiones” que confunden y humillan el intelecto medio.

De todos modos, la influencia del conversador sobre la humanidad, mediante su conversación, es más marcada que la del disertante con su disertación; este último diserta invariablemente mejor con la pluma. Y los buenos conservadores son más raros que los disertantes respetables. De estos últimos conozco muchos, pero sólo cinco o seis de los primeros, entre los cuales recuerdo en este momento a Mr. Willis; Mr. J. T. S.; Sullivan, de Filadelfia; Mr. W. M.

R., de Petersburg; Va., y la señora S...d, en un tiempo en Nueva York. La mayoría de los conversadores nos inducen a maldecir nuestra estrella por no habernos hecho nacer en el pueblo africano mencionado por Eudoxus, el de aquellos salvajes que, por carecer de boca, no lo abrían jamás, naturalmente. Y, sin embargo, si a ciertas personas que conozco les faltara la boca, se las arreglarían para charlar lo mismo..., tal como lo hacen hoy: por la nariz.

XXIII

“Era una pila de ostras que contenían las preciosas perlas del Sur, y el artista había pintado hábilmente algunas con los labios separados, mostrando el precioso fruto por cuya obtención la codicia española se había mostrado capaz de arrostrar cualquier peligro y cometer cualquier crimen. Verdadero y poético a la vez, ningún comentario hubiera podido ser más severo...”, etc. *La Damisela del Darién*, por Mr. Simms.”

¡Cuerpo de Baco! ¡Pensad en belleza poética frente a una ostra boquiabierta!

“Y cuán natural era creer, en una edad tan fantasiosa, que las estrellas y constelaciones que por primera vez contemplaba en el Nuevo Mundo el nativo del Viejo estaban consagradas a su gobierno y protección.”

Pues bien, si por el Viejo Mundo alude al Este, y por el Nuevo el Oeste, mal puedo comprender cuáles son las estrellas vistas en uno que no puedan verse igualmente en el otro. Mr. Simms comete –o cometía– abundantes faltas; entre ellas un inglés inexacto, la tendencia a las imágenes

repulsivas y a las frases favoritas. De todos modos, aparte de Brockden Brown y Hawthorne (que constituyen cada uno un género), es con mucho el mejor escritor de ficciones en Norteamérica. Tiene más vigor, más imaginación, más movimiento y mayor capacidad general que todos nuestros novelistas (salvo Cooper) combinados.

XXIV

*All in a hot and copper sky
The bloody sun at noon
Just up above the mast did stand,
No bigger than the moon.*
Coleridge

¿Es posible que el poeta ignorara que el diámetro aparente de la luna es mayor que el del sol?

XXV

“Esa sonrisa dulce y serena, esa sonrisa que sólo puede verse en el rostro de los moribundos y los muertos.” (Bulwer Lytton, *Ernest Maltravers*).

Bulwer no es hombre de mirar los hechos cara a cara. Prefiere sentimentalizar sobre un error grosero aunque pintoresco. ¿Quién ha visto, en *realidad*, otra cosa

que el horror en la sonrisa de los muertos? Pero *deseamos* ardientemente imaginarla “dulce”, y ésta es la fuente del engaño, si es que en el fondo hay engaño.

XXVI

El mal uso de las citas es prueba de ingenio, y de excelente efecto cuando se lo aplica adecuadamente, pero lord Brougham carece de la especial capacidad que la cosa requiere. Uno de los mejores aciertos en este sentido proviene de Tieck y he visto recientemente cómo una revista británica se lo apropiaba con gran complacencia. El autor de *Journey into the Blue Distance* habla de ciertas señoritas, no demasiado bellas, a quienes sorprendió *in mediis rebus*, haciendo su tocado. “Estaban rizando sus monstruosas cabezas —dice— *tal como dice Shakespeare de las olas en una tempestad.*”

XXVII

Sobre ella se derramó el aplauso entusiasta del más severo buen gusto y de la más profunda sensibilidad. El triunfo humano, en todo lo que tiene de más exaltante y delicioso, no sobrepasó jamás el que ella obtuvo —con la sola excepción, quizá, de la Taglioni—. Pues, ¿qué son las forzadas adulaciones que se prodigan al conquistador? ¿Qué son los amplios honores del autor popular, su dilatada fama, su alta influencia, la más devota apreciación de sus obras, al lado de esa arrebatadora aprobación de la mujer allí presente, ese aplauso espontáneo, inmediato, palpable,

esas incontenibles aclamaciones, esos elocuentes suspiros y lágrimas que la idolatrada Malibrán oía, veía y sentía profundamente al mismo tiempo, sabedora de que los merecía? Su breve carrera fue un maravilloso sueño, pues aun los muchos intervalos penosos no fueron más que polvo en el total de su gloria. Mucho se habla en este libro³⁷ de las causas que abreviaron su existencia; y, sin embargo, tal como se las menciona, parece flotar en torno a ellas una vaguedad que la memorialista trata en vano de iluminar. No parece alcanzar nunca la entera verdad. No parece darse cuenta de que aquella temprana muerte fue sólo la condición de su arrebatada vida. Nadie que haya escuchado cantar a la Malibrán pudo dudar de que moriría en la primavera de sus días. Concentró épocas enteras en pocas horas. Abandonó el mundo a los veinticinco años, después de haber vivido durante miles.

XXVIII

En mi respuesta a la carta firmada por “Outis”, que defiende a Mr. Longfellow de ciertos cargos que se supone le hice, aproveché para manifestar que, “entre los plagiarios deliberados, nueve de cada diez son autores reputados, que saquean libros ocultos, descuidados u olvidados”. Llegué a esta conclusión *a priori*, pero la experiencia me la ha confirmado. He aquí un plagio sufrido por Channing, y como fue perpretado por un escritor anónimo en una revista mensual, el robo parece contradecir mi afirmación,

37 *Memoirs and Letters of Madame Malibrán*, por la condesa de Merlin.

hasta que se comprueba que la revista en cuestión es el *New Monthly*, de Campbell, de agosto de 1828. En esta época Channing era relativamente desconocido, y además el plagio apareció en otro país, donde era poco probable que lo descubrieran. En su ensayo sobre Bonaparte, dice Channing:

“Deberíamos observar que el talento militar, aun del más alto orden, está lejos de ocupar el primer lugar entre los dones intelectuales. Constituye una de las formas más inferiores del genio, pues no coincide con los fines más altos y ricos del pensamiento... La principal tarea de un general consiste en aplicar fuerzas físicas, eliminar obstáculos físicos, proveerse de ayudas y ventajas físicas, obrar sobre la materia, superar ríos, murallas, montañas y músculos humanos; y nada de ello constituye el objetivo más alto de la inteligencia, ni demanda una inteligencia de primer orden; por lo tanto, nada es más común que encontrar hombres eminentes en este género, a quienes faltan casi enteramente las energías más nobles del alma, en imaginación y gusto, en la capacidad de gozar de las obras de los genios, en los criterios más amplios de la naturaleza humana, en las ciencias morales, en la aplicación del análisis y la generalización a la mente humana y a la sociedad, y en concepciones originales sobre los grandes temas que han absorbido a los entendimientos más gloriosos”.

El ladrón del *New Monthly* dice:

“El talento militar, aun del más alto *grado*, está muy lejos de ocupar el primer puesto entre los dones intelectuales. Constituye una de las formas más inferiores del genio, pues *nunca se le hace* coincidir con las *operaciones mentales* más

delicadas y abstrusas. Se le usa para aplicar fuerzas físicas, eliminar obstáculos físicos, proveerse de ayudas y ventajas físicas; y nada de ello constituye el objetivo más alto de la inteligencia, ni demanda una inteligencia de primero y *raro orden*. Nada es más común que encontrar hombres eminentes en la ciencia y práctica de la guerra, a quienes faltan *enteramente* las energías más nobles del alma, en imaginación, en gusto, en *dilatados* criterios de la naturaleza humana, en las ciencias morales, en la aplicación del análisis y la generalización a la mente humana y a la sociedad; o en concepciones originales sobre los grandes temas que *han ocupado* y absorbido a los entendimientos *humanos* más gloriosos”.

El artículo del *New Monthly* se titula *La situación de los partidos*. Lo subrayado es mío.

Los plagios aparentes suelen producirse con frecuencia por las repeticiones que un autor hace de sus propios textos, si descubre que algo ya publicado ha caído en el olvido, o fue descuidado, o se presta particularmente para otro tema en discusión. Introduce, pues, dicho pasaje, con frecuencia sin mencionar que ya había sido impreso; a veces lo emplea en un artículo sin firma. De ahí que una y otra vez algún autor anónimo sea injustamente acusado de plagio, cuando el pecado no pasa de una repetición. Pero en el presente caso se trata de un plagio deliberado, de la especie más estúpida y más indigna. Confiado en la oscuridad del original, el plagiario se dejó tentar por la idea de matar dos pájaros de un tiro, de evitarse todo disfraz aparte de los adornos. Channing dice “orden”, y el escritor del *New Monthly* dice “grado”. Aquél dice que dicho orden “está lejos de ocupar, etcétera”, y

éste dice que está “muy lejos de ocupar”. El uno afirma que el talento militar “*no* coincide, etc.”, y el otro que “nunca se lo hace coincidir”. El uno habla de “los fines más altos y ricos”, el otro de los “más delicados y abstrusos”. Channing habla de “pensamientos”; el ladrón, de “operaciones mentales”. Channing menciona la “inteligencia de primer orden”, y el ladrón, “de primero y raro orden”. Channing observa que, con frecuencia, el talento militar “falta casi enteramente, etc.”; el ladrón sostiene que “falta enteramente”. Channing alude a “los criterios más amplios de la naturaleza humana”; el ladrón no se contenta con menos de “dilatados criterios”. Finalmente, después que el autor norteamericano ha quedado satisfecho con una referencia a “los grandes temas que han absorbido a los entendimientos más gloriosos”, el ladrón inglés pretende avergonzarlo mediante “los grandes temas que han ocupado y absorbido a los entendimientos humanos más gloriosos”, como si uno pudiera estar absorbido sin estar ocupado por un tema, y como si existiera el riesgo de que el lector pueda imaginarse por un momento que los entendimientos en cuestión son los de las ranas, los asnos o los Johnny Bulls.

Dicho sea de paso: en un caso como éste, donde se plantea la cuestión de quién es el autor y quién el plagiarlo, la solución puede hallarse casi invariablemente si se observa cuál de los pasajes aparece amplificado o exagerado. Para disimular el caballo robado, el ladrón iletrado le corta la cola; pero el ladrón educado prefiere atar otra cola sobre la verdadera y pintar ambas de color celeste.

XXIX

Creo que los olores poseen una fuerza sumamente peculiar, afectándonos mediante la asociación; su fuerza difiere esencialmente de la de los objetos que apelan al tacto, el sabor, la vista o el oído.

XXX

Hubiera sido decoroso, según pienso, que Bulwer reconociera –por lo menos al pasar– la gran deuda contraída con *La vida privada de los romanos*, de Arnay³⁸, que con tan pocos escrúpulos utilizó en *Los últimos días de Pompeya*. Si no me equivoco, reconoce en cambio lo que debe a *Pompeiana*, de sir William Gell. ¿Por qué a éste y no aquél?

XXXI

No puedo decir que haya comprendido plenamente la fuerza del término “insulto” hasta cierto día en que un miembro de la clique de la *North American Review* me dio a entender que dicha revista no sólo estaba dispuesta, sino ansiosa por hacerme la justicia que me había sido hecha ya por la *Revue Française* y la *Revue des Deux Mondes*, pero que se veía impedida por mi “invencible espíritu de antagonismo”. Deseo que la *North American Review* “no” exprese la menor opinión sobre mí, pues no me interesa un ardite. Entretanto, como veo que su página inicial carece de

38 1764.

lema, le recomendaré uno extraído de la *Carta de Francia*, de Sterne. Helo aquí: “Mientras cabalgábamos por el valle vimos una recua de asnos en la cima de una montaña. ¡Cómo nos miraban y ‘remiraban’!”.³⁹

XXXII

Von Raumer afirma que Enslen, óptico alemán, tuvo la idea de proyectar una figura de sombra en la silla de Banco valiéndose de lentes. Lo puso fácilmente en práctica, logrando un gran efecto. No dudo de que un público norteamericano quedaría electrizado por semejante cosa, pero nuestros directores teatrales no sólo carecen de invención propia, sino de energía para aprovechar la ajena.

XXXIII

He aquí una buena idea para un artículo de revista; veamos si alguien lo “cocina” adecuadamente. Un petulante pretendiente a la cultura universal, un supuesto Chrichton, ocupa durante una o dos horas la atención de un vasto círculo, muchos de cuyos miembros quedan profundamente impresionados por sus conocimientos. Muéstrase especialmente ingenioso a expensas de un modesto joven que no se atreve a replicar, y que finalmente se marcha del salón como abrumado y confundido, mientras el pseudo Chrichton celebra su fuga con una risotada. Poco después el joven regre-

39 Juego de palabras: “review” (mirar de nuevo) vale también por “reseñar” o “criticar”.

sa seguido por un lacayo que coloca una cantidad de libros sobre la mesa. Entonces el joven, consultando ciertas notas a lápiz tomadas durante el despliegue de erudición del pseudo Chrichton, repite una por una las afirmaciones de éste, refutándolas por turno con referencia a las mismas autoridades que había citado el egotista, con lo cual su ignorancia en todos los puntos queda plenamente demostrada.

XXXIV

Podríamos imaginar dos plausibles derivaciones del epíteto “llorón” aplicado al sauce. Cabría decir que la palabra se origina en la forma colgante de las ramas más largas, que sugieren la idea del agua que se vierte; o bien afirmar que el término procede de un hecho vinculado con la historia natural del árbol. Éste posee una transpiración muy intensa que, al enfriarse bruscamente la atmósfera, se condensa y a veces se precipita en forma de lluvia. Ahora bien, muy fácilmente podrían determinarse las tendencias y valores del sentido de la causalidad en un hombre observando cuál de estas dos derivaciones adopta. La primera, fuera de toda duda, es la correcta, por la razón de que los epítetos vulgares y comunes son universalmente sugeridas por cosas comunes u obvias, sin mayor cuidado de la exactitud de su aplicación; pero la segunda sería ávidamente aceptada por nueve filólogos de cada diez, por la simple razón de que es epigramática, de que el hecho singular parece coincidir ajustadamente con el término. He aquí, pues, una sutil fuente de error que lord Bacon ha descuidado. Se trata de un Ídolo del ingenio.

XXXV

“Cuantas más grandes excelencias encuentro en un libro, menos me sorprende encontrar grandes deméritos. Si me dicen que un libro tiene muchas faltas, no me parece definitivo, y no puedo juzgar por eso si es excelente o execrable. Se dice de otro que no tiene la menor falta; si ello es cierto, la obra *no puede* ser excelente”. –Trublet.

El “no puede” es aquí demasiado fuerte. Las opiniones de Trublet prevalecen de manera asombrosa, pero no por ello son menos demostrablemente falsas. Sólo la indolencia del genio les ha dado difusión. La verdad parece ser que el genio de la más alta especie vive en un estado de perpetua vacilación entre la ambición y el desprecio hacia ella. La ambición de un gran intelecto es, en el mejor caso, negativa. Lucha, trabaja, crea, no porque la excelencia sea deseable, sino porque ser superado cuando siente que tiene la fuerza de superar le resulta insoportable. No puedo dejar de pensar que los intelectos más grandes (que perciben con mayor claridad el risible absurdo de la ambición humana) permanecen con gran contentamiento “mudos y oscuros”. En todo caso, la vacilación de que hablo es el rasgo prominente del genio. Alternadamente inspirada y deprimida, sus diferencias temperamentales aparecen estampadas en sus trabajos. Tal es la verdad en general, pero es una verdad muy diferente de la afirmación involucrada en el “no puede” de Trublet. Dad a un genio un *motivo* suficientemente duradero y el resultado será armonía, proporción, belleza, perfección –todas ellas, en este caso, sinónimas–. Sus supuestas irregularidades “inevitables” no se manifestarán,

pues claro resulta que la susceptibilidad a las impresiones bellas (esa susceptibilidad que constituye el elemento más importante del genio) implica una sensibilidad y aversión igualmente exquisitas hacia la deformidad. El motivo —el motivo duradero— le ha tocado hasta ahora muy rara vez al genio; pero podría nombrar varias composiciones que, “sin la menor falta”, son, sin embargo, “excelentes” en grado supremo. Por lo demás, el mundo está en el umbral de una época en la cual, con ayuda de una filosofía ecuánime, tales composiciones serán el resultado ordinario del trabajo del auténtico genio. Uno de los pasos primeros y esenciales para franquear dicho umbral servirá para expulsar de un puntapié esta idea de Trublet, esta insostenible y paradójica idea de la incompatibilidad del genio con el arte.

XXXVI

Cabe perfectamente dudar de si en el *Koran* de Lawrence Sterne o en el *Lacon* de Colton hay un solo párrafo meritorio cuyo origen (o, por lo menos, cuyo germen) no pueda encontrarse en Séneca, Plutarco (a través de Maquiavelo), Maquiavelo mismo, Bacon, Burdon, Burton, Bolingbroke, La Rochefoucault, Balzac, el autor de *La manière de bien penser*, o Bielfield, el autor alemán que escribió en francés *Les Premiers Traits de l'Erudition Universelle*.

XXXVII

Si a un hombre no se le permite elegir su propio tema, los resultados literarios serán peores que si careciera de talento. Y *aquí* ¡cuán imperiosamente vigilado está! Naturalmente, puede escribir para sí mismo..., pero sus editores imprimen también para sí mismos. Dada la naturaleza de nuestras leyes sobre propiedad intelectual, carece de fuerza individual. En cuanto a su libertad de acción, es casi la misma que la del deán y el Capítulo de la catedral en una elección británica de obispos, elección convocada por un documento real o *congé d'élire*..., que especifica la persona a quien debe elegirse.

XXXVIII

Ver con claridad la maquinaria –las ruedas y engranajes– de una obra de arte es, fuera de toda duda, un placer, pero un placer que sólo podemos gozar en la medida de que no gozamos del legítimo efecto a que aspira el artista. Y, de hecho, con demasiada frecuencia sucede que toda reflexión analítica sobre el arte equivale a reflejar a la manera de los espejos del templo de Esmirna, que representan deformadas las más bellas imágenes.⁴⁰

XXXIX

Ciertamente M... no puede quejarse por la forma en que ha sido recibido su libro, pues el público le ha dado la

40 *To reflect*: reflexionar y reflejar.

misma seguridad con la cual Polifemo tranquilizó a Ulises mientras se comía a sus camaradas delante de él: “Su libro, Mr. M... —dice el público— será, bajo palabra de honor, el último que devoraré”.

XL

La moderna filosofía reformista que aniquila al individuo a fin de ayudar a la masa, y la reciente legislación reformista, que prohíbe el placer a fin de aumentar la felicidad, parecen astillas de un viejo tronco, de esa ley feudal francesa que, para evitar que se molestara a las perdices, castigaba a quienes empleaban la azada o cortaban las malezas.

XLI

No puedo dejar de pensar que, en general, los novelistas podrían recibir una que otra vez su merecido si se inspiraran en los chinos, quienes a pesar de construir sus casas de arriba hacia abajo tienen suficientes sensatez como para empezar sus libros por el final.

XLII

La Harpe (que no era crítico) hizo no obstante estricta justicia al fino gusto y al minucioso acabado de Racine, en todo lo referente a los rasgos secundarios de la literatura. En esto Racine sobrepasa por mucho a Pope, así como éste a los más grandes bobalicones en su *Dunciad*.

XLIII

Me he entretenido a veces tratando de imaginar cuál sería el destino de un individuo dueño (o más bien víctima) de un intelecto muy superior a los de su raza. Naturalmente tendría conciencia de su superioridad, y no podría impedirse (si estuviera constituido en todo lo demás como hombre) de manifestar esa conciencia. Así se haría de enemigos en todas partes. Y como sus opiniones y especulaciones diferirían ampliamente de las de toda la humanidad, no cabe duda de que lo considerarían loco. ¡Cuán horrible resultaría semejante condición! El infierno es incapaz de inventar una tortura peor que la de ser acusado de debilidad anormal por el hecho de ser anormalmente fuerte.

De la misma manera es evidente que un espíritu muy generoso —que sintiera de verdad lo que todos fingen sentir— debería ser mal juzgado en todas partes, y mal interpretados sus motivos. Así como el colmo de la inteligencia sería considerado fatuidad, así el exceso de caballerosidad no dejaría de ser entendido como bajeza en último grado; y lo mismo todas las virtudes restantes. Que ciertos hombres hayan sobrepasado el nivel de su raza es cosa de la que apenas cabe dudar; pero al buscar en la historia las huellas de su existencia deberíamos dejar de lado las biografías de los “buenos y los grandes”, mientras examinamos cuidadosamente los escasos datos sobre ciertos miserables que murieron en la cárcel, el manicomio o el patíbulo.

XLIV

Si se me pidiera una definición sumamente breve del término “Arte”, diría que es “la reproducción de lo que perciben los sentidos en la naturaleza a través del velo del alma”. La mera imitación, por ajustada que sea, de lo que hay en la naturaleza, no confiere a nadie el nombre sagrado de “artista”. Denner no lo era. Las uvas de Zeuxis eran “inartísticas”, salvo para los ojos de un pájaro, y ni siquiera la cortina de Parrasio podía ocultar su falta de genio. He mencionado el “velo del alma”. Algo así resulta indispensable en el arte. En cualquier momento podemos duplicar la verdadera belleza de un paisaje real, entornando los ojos cuando lo miramos. Los sentidos desnudos ven a veces demasiado poco; pero, en cambio, ven siempre demasiado.

XLV

¡Con qué inexplicable obstinación persisten nuestros mejores escritores en hablar de “coraje moral”, como si pudiera haber algún coraje que no lo fuera! El adjetivo se aplica impropriamente al sujeto, y no al objeto. La energía que domina el miedo—sea miedo de un mal que amenaza a la persona o a las circunstancias impersonales entre las cuales existimos— es, claro está, una energía simplemente mental, simplemente “moral”. Pero al hablar de “coraje moral” implicamos la existencia del físico. Igualmente razonable podría ser una expresión como “pensamiento corporal”, o “imaginación muscular”.

XLVI

Tengo gran fe en los locos. Mis amigos le llamarían confianza en mí mismo.

Dicho sea de paso, con la nueva luz eléctrica y otras parecidas, la idea de Béranger no es tan descabellada.

*Si demain, oubliant d'éclorre,
Le jour manquait, eh bien! demain
Quelque fou trouverait encore
Un flambeau pour le genre humain.*

XLVII

“La filosofía —dice Hegel— es completamente inútil y estéril, y, *por esa razón*, la más sublime de todas las actividades la que merece mayor atención y la más digna de nuestro celo”. Esta jerga debió de nacer sin duda de aquello de Tertuliano: *Mortuus est Dei filius; credibile est quia ineptum—et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile.*

XLVIII

No es en absoluto ilógico imaginar que, en una existencia futura, consideramos esto que creemos nuestra existencia actual como un sueño.

XLIX

El artista pertenece a su obra, no la obra al artista.

Novalis

En nueve casos sobre diez, tratar de extraer sentido de un apotegma alemán es perder el tiempo; a decir verdad, se puede extraer cualquiera y todos los sentidos. Si en la frase citada se intenta afirmar que el artista es esclavo de su tema y debe conformarlo a sus pensamientos, no me atrae la idea, que en mi opinión nace de un intelecto esencialmente prosaico. En manos del artista *auténtico*, el tema, la “obra”, no es sino una masa de arcilla, con la cual –según el tamaño de la masa y la calidad de la arcilla– puede hacerse cualquier cosa a voluntad o de acuerdo con la habilidad del artesano. La arcilla, pues, es el esclavo del artista. Le pertenece. Claro está que el genio de éste se manifiesta claramente en *la elección* de la arcilla. No debe ser ni fina ni gruesa, en teoría, sino lo bastante fina o gruesa, lo bastante plástica o rígida, como para servir mejor a los fines de la cosa a crear, de la idea a realizar, o, más exactamente, de la impresión a producir. Hay artistas, empero, a quienes sólo agrada el material más fino, y que por tanto sólo producen los vasos más finos. Por lo regular son muy transparentes y excesivamente frágiles.

L

¡Cuán radicalmente mal entendida ha sido *Undine*!⁴¹ Por debajo de su significación obvia fluye una corriente subterránea, sencilla, perfectamente inteligible, artísticamente guiada y de una rica filosofía. Partiendo de la evidencia interna que ofrece la obra misma, deduzco que el autor sufría las desdichas de un matrimonio mal avenido, y que las amargas reflexiones nacidas de aquéllas lo indujeron a imaginar la fábula.

En el contraste entre el carácter ingenuo, irreflexivo y descuidado que demuestra Ondina antes de llegar a tener un alma, y su manera de ser tan seria, concentrada y anhelosa, aunque feliz, que adquiere después de llegar a poseerla, condición que, a pesar de sus múltiples desvelos, prefiere a su estado original, Fouqué ha pintado bellamente la diferencia entre el corazón que no tiene el hábito del amor y el que ha recibido su inspiración.

Los celos que siguen al matrimonio, inspirados por la conducta de Bertalda, son los conflictos naturales del amor; pero las persecuciones de Kuhleborn y los demás espíritus acuáticos que se encolerizan por el trato que da Huldbrand a su esposa, intentan describir ciertas dificultades que nacen de la intervención de los parientes en las cuestiones conyugales —dificultades que el autor experimentaba por sí mismos. La advertencia de Ondina a Huldbrand: “No me hagas reproches cerca del agua, porque nos separaremos para siempre”, quiere encarnar la verdad

41 *Ondina*, de La Motte Fouqué.

de que las querellas entre marido y mujer son pocas veces irremediables, a menos que se produzcan en presencia de terceros. El segundo matrimonio del caballero, su olvido gradual de Ondina y el profundo dolor de ésta al borde de las aguas son detallados tan patética y apasionadamente, que no puede dudarse de las opiniones del autor sobre un segundo matrimonio, ni de su profundo interés personal en la cuestión. El pasaje que citaremos, ¡cuán hondamente expresa en sus pocas y simples palabras la opinión personal de Fouqué de que la mera muerte de una esposa adorada no implica una separación tan radical y tan completa como para justificar una unión con otra mujer! Dice el autor:

“El pescador había amado a Ondina con profunda ternura, y le resultaba dudoso creer que la mera desaparición de su amada niña pudiera ser considerada propiamente como su muerte...”.

Este pasaje se halla en la parte donde el anciano trata de disuadir al caballero de que se case con Bertalda.

Imposible me resulta decidir qué debe admirarse más en esta obra, si la novedad de su concepción, la elevación y pureza de su idealismo, la intensidad de su *pathos*, el rigor de su simplicidad, la gran habilidad artística con la cual todos esos rasgos se combinan en una permanente, en una total y absoluta unidad de efecto.

¡Cuán delicadas y graciosas son las transiciones de un tema a otro! Hay un punto que somete a severa prueba la habilidad del autor; ocurre cuando, a los efectos del relato, se hace necesario que el caballero descienda el Danubio con Ondina y Bertalda. Un novelista común se hubiera atormentado a sí mismo y a sus lectores buscando una razón

suficiente para dicho viaje. Pero en una fábula como Ondina, ¡cuán pertinente aparece el sencillo motivo aducido!:

“En esta grata unión de amistad y afecto, el invierno vino y se alejó; y la primavera, con su follaje de tierno verde y su cielo de suave azul, vino a alegrar los corazones de los tres habitantes del castillo. *¿Cómo asombrarse, pues, de que sus cigüeñas y sus golondrinas les inspiraran igualmente un deseo de viajar?*”

LI

Acabo de terminar *Los misterios de París*, obra de indiscutible fuerza, museo de novedosos e ingeniosos incidentes, paradoja de pueril tontería y de consumada habilidad. Tiene en común con todas las ficciones “convulsivas” que los incidentes son consecuentes con las premisas, mientras éstas son ridículamente increíbles. Si admitimos, por ejemplo, la posibilidad de un hombre como Rodolfo y un estado social que tolere sus continuas intromisiones, no tendremos dificultad en admitir la posibilidad de que lleve a cabo todo lo que hace. Otro detalle que distingue la escuela de Sue es la falta absoluta del *ars celare artem*. En efecto, el escritor está siempre diciendo al lector: “Ahora, dentro de un instante, verá usted lo que verá. Me dispongo a provocar en su ánimo una tremenda impresión. Prepárese, excite su imaginación o su piedad en el más alto grado”. Los hilos no sólo no están ocultos, sino exhibidos como cosas a admirar, al mismo tiempo que las marionetas que ponen en movimiento. El resultado es que al leer un capítulo patético de *Los misterios de París* nos decimos sin verter ninguna

lágrima: “Pues bien, he aquí algo que, sin duda, moverá a las lágrimas a todos los lectores”. Los motivos filosóficos atribuidos a Sue son completamente absurdos. Su primera y única intención consiste en producir un libro excitante y que, por lo tanto, se venda bien. La jeringoza (implícita o directa) sobre el mejoramiento de la sociedad, etc., es un truco usual entre los novelistas, gracias al cual confían en agregar un tono de dignidad o utilitarismo a sus páginas y dorar la píldora de sus licencias. Este astuto recurso se emplea aún más para injertar un sentido en lo que de otro modo sería ininteligible. En este último caso, empero, la astucia constituye una idea posterior que se manifiesta en forma de moraleja, como en Esopo, o ensamblada en el cuerpo de la obra, trozo por trozo y cuidadosamente, pese a lo cual jamás deja de verse que se trata de una inserción posterior.

La traducción de C. H. Town es muy imperfecta, y al verter demasiado literalmente los modismos destruye el tono del original. Quizá debiera decir que ha traducido demasiado literalmente las peculiaridades locales del texto. Hay una cuestión a considerar obviamente en toda traducción –aunque no creo que se la haya advertido hasta ahora. Deberíamos verter el original de manera que la versión impresionara a los lectores a quienes está destinada, tal como el original impresiona a los lectores para quienes fue escrito. Ahora bien, si traducimos rigurosamente los simples rasgos locales del texto (por no decir nada de los modismos) deformamos inevitablemente la impresión buscada por el autor. Seguramente produciremos un efecto extraño, por no decir ridículo, ya que en este caso las novedades resultan incongruencias, rarezas. Debería

distinguirse, claro está, entre las peculiaridades idiomáticas correspondientes a la nación y las que son propias del autor mismo –puesto que estas últimas tendrán un efecto similar en todas las naciones y deben ser traducidas literalmente–. La desatención general del principio aquí propuesto es la sola causa de la gran depreciación internacional –ya que no el desprecio– de la literatura. Los críticos ingleses, por ejemplo, aluden abundantemente a lo que llaman “frivolidad” de las letras francesas, idea derivada principalmente de la impresión que produce el estilo francés –estilo que no tiene en sí nada *esencialmente* frívolo, pero que provoca esa impresión en todos los extranjeros (especialmente los ingleses) a causa de la rareza resultante de la traducción y que acabo de explicar–. El francés devuelve a su turno el cumplido, quejándose de la *gaucherie* del estilo británico. La fraseología de cada nación tiene un tinte de *rareza* para los oídos de las naciones que hablan diferentes lenguas. Para transmitir el verdadero espíritu de un autor, dicho tinte debería ser corregido en la traducción. Sería bueno enorgullecernos menos de la literalidad, y más de la destreza en la paráfrasis. ¿No está claro que, mediante esa destreza, *se puede traducir de manera de proporcionar a un extranjero una concepción más justa de un original de lo que el original mismo podría darle*.

La distinción que he hecho entre meros modismos (que, claro está, no deben traducirse jamás literalmente) y “peculiaridades locales del texto” puede ejemplificarse con un pasaje en la página 291 de la versión de Mr. Town:

*Never mind! Go in there! You will take the cloak of Calebasse. You will wrap yourself in it, etc.*⁴²

Estas palabras las dirige un enamorado a su amante, y, aunque imperiosas, quieren ser amables. Revelan una peculiaridad local, *francesa*, y para oídos franceses no contienen nada de dictatorial. Para los nuestros, en cambio, suenan como las órdenes de un oficial a su subordinado, produciendo así un efecto absolutamente opuesto al buscado. En este caso la traducción debería ser una resuelta paráfrasis. Por ejemplo: “Permíteme insistir: debes embozarte en la capa de Calebasse...”.

La versión de Mr. Town, empero, no sólo es objetable por su excesiva literalidad, sino que abunda en malentendidos acerca del sentido original. Uno de los más extraños errores aparece en la página 368, donde leemos:

“De un malvado y brutal salvaje, de un villano matón, ha hecho de mí un hombre honesto con sólo decirme dos palabras; pero esas palabras, *voyes vous*, fueron mágicas”.

Según la versión, «*voyez vous*» vendrían a ser las dos palabras mágicas. La traducción debería decir: «Pero esas palabras, ¿sabe usted?, fueron mágicas.» Las verdaderas palabras que habían producido el efecto mágico eran “corazón” y “honor”.

Similar es otro curioso error en la página 245.

“Es un *gueux fini*, y un ataque no lo intimidará”
—agregó Nicolás.

“Un... sí” —dijo la viuda.

42 ¡No te preocupes! ¡Entra allí! Tomarás la capa de Calebasse. Te embozarás en ella, etc.

Sin duda, muchos lectores de la traducción de Mr. Town se habrán quedado perplejos al no poder comprender la razón de que la viuda conteste: “Un... sí”. No tengo el original ante mí, pero doy por seguro de que dice aproximadamente lo que sigue: “*Il est un gueux fini et un assaut ne l'intimidera pas*”. “Un... oui!”, *dit la veuve*.

Cabe observar que en un coloquio vivaz en francés el *oui* implica raramente asentimiento literal a lo que se dice, sino al espíritu de la proposición. Así, un francés dice habitualmente “sí” allí donde un inglés diría “no”. La respuesta de este último, por ejemplo, a la frase “un ataque no lo intimidará” sería “no”, vale decir: “Por supuesto que no lo intimidará”. El francés en cambio, contesta “sí”, dando a entender: “Coincido con lo que dice usted: no lo intimidará.” Ambas respuestas, naturalmente, llegan al mismo punto, aunque por caminos opuestos. Por eso, sabiéndolo así, la verdadera versión del “uno... sí” de la viuda debería ser: “Un ataque, en efecto, no servirá”, y la prueba de que ésta es la versión correcta surge cuando leemos las palabras que siguen de inmediato: “¡Pero cada día..., cada día es un infierno!”.

Un ejemplo de otro tipo de error aún más reprehensible se hallará en la página 297, cuando Bras-Rouge dice a un oficial de policía: “No importa; no me quejo de eso; cada oficio tiene sus discordias (*disagreements*)”. Sin duda, el texto francés debe decir “*désagréments*”), inconvenientes, desventajas, cosas desagradables. Pero *désagréments* está tan lejos de indicar discordia como *religio*, en latín, de implicar religión.

Al hojear este libro me he quedado no poco sorprendido al encontrar el admirable, tres veces admirable relato titulado *Gringalet et Coupe en Deux*, que PiqueVinaigre cuenta a sus compañeros en La Force. Pocas veces he leído algo cuya exquisita destreza me deleitara más. Me resultaría imposible señalar allí la menor falta –salvo, quizá, que la intención de narrar una historia muy patética resulta un tanto transparente.

He dicho que me sorprendí ante este relato, y es así, pues uno de sus rasgos le ha sido sugerido a M. Sue por uno de mis propios cuentos. Coupe en Deux posee un mono, notable por su tamaño, fuerza, ferocidad y aptitudes imitativas. Deseoso de cometer un asesinato de manera tan sagaz que no puedan descubrirlo, el amo enseña al animal a imitar los gestos de un barbero, y lo induce a degollar a un niño, convencido de que al descubrirse el asesinato todos creerán que el mono lo cometió por cuenta propia.

Al leer esto sentí cierta aprensión de que algunos de mis amigos me acusaran de haberlo plagiado en mi cuento *Los asesinatos en la calle Morgue*; pero no tardé en recordar que éste se publicó por primera vez en el *Graham's Magazine* de abril de 1841. Años después, el *París Charivari* reprodujo mi relato con elogiosos comentarios, objetando sin embargo que la Rue Morgue no existía (a juicio del *Charivari*) en la ciudad de París. No quiero, claro está, considerar la adaptación que ha hecho M. Sue de mi relato sino como un cumplido hacia mí. La similitud *puede* haber sido completamente accidental.

LII

De todas las gentes posibles, los razonadores *a priori* sobre el gobierno son los más ridículos. Arguyen con demasiada inteligencia y no puedo creerlos lo bastante tontos como para dejarse engañar por sus propios argumentos. Sin embargo es posible, pues algo hay en la vanidad de la lógica que echa a perder el cerebro de los hombres. Con el tiempo el auténtico lógico termina por logicizarse, y desde entonces, por lo que a él concierne, el universo pasa a ser una palabra. Una cosa, para él, deja de existir. Estampa en una hoja de papel cierta reunión de sílabas, y se imagina que su sentido queda remachado por el acto de estamparla. Opino seriamente que semejante proceso mental se produce en el lógico “avezado” mientras elabora la tesis que se propone. No advierte que piensa en esa forma, pero inconscientemente piensa así. Las sílabas escritas adquieren para él un carácter nuevo. Mientras flotaban en su cerebro, podría habérsele hecho admitir que representaban exponentes variables de diversas fases del pensamiento; pero no querrá admitirlo apenas las haya fijado en el papel.

En una sola página de Mill encuentro la palabra “fuerza” empleada cuatro veces, y la idea varía en cada caso. No hay duda de que un argumento *a priori* es peor que inútil, salvo en las ciencias matemáticas donde existe posibilidad de precisar el sentido. Si hay algún tema para el cual resulta total y radicalmente inaplicable, ese tema es el Gobierno. Argumentos *idénticos* a los empleados para defender los criterios de Br. Bentham pueden usarse para refutarlos con poco gasto de ingenio; introduciendo

pequeños cambios en las palabras “pierna de carnero” y “nabo” (cambios lo bastante graduales como para escapar a la observación), podría yo demostrar que un nabo es, y debería en rigor ser, una pierna de carnero.

LIII

La maldición de cierto tipo de inteligencia reside en que jamás está satisfecha con la conciencia de su aptitud para hacer alguna cosa. Ni siquiera se contenta con hacerla. Tiene que saber y mostrar a la vez cómo fue hecha.

LIV

Nunca puedo leer un párrafo insultante en los periódicos, sin recordar la pertinente pregunta hecha por Johnson a Goldsmith: “Mi querido doctor, ¿qué daño puede hacerle a un hombre que lo llamen Holofernes?”.

LV

Al leer ciertos libros nos ocupamos principalmente de los pensamientos del autor; frente a otros, sólo nos interesan los nuestros. Y éste⁴³ es uno de los “otros”. Se trata de un libro sugestivo, pero hay dos clases de libros sugestivos: los positivos y los negativos. Los primeros sugieren a través de lo que dicen; los segundos, por lo que pudieron y debieron haber dicho. En esto hay poca diferencia, después de todo.

43 *L'an deux mille quatre cents quarante*, de Mercier.

En cualquier caso, el verdadero propósito del libro se ha alcanzado.

LVI

Es mil veces de lamentar que las mezquinas ingenuidades de unos pocos impugnadores profesionales tengan fuerza suficiente para impedir –al menos durante un año más– la adopción de un nombre para nuestro país. Está claro que actualmente no tenemos ninguno. No debería vacilarse en escoger el de “Apalacha”. En primer término, es distintivo; “América”⁴⁴ no lo es, y jamás lo será. Podemos legislar todo lo que nos plazca y adoptar para nuestro país el nombre que nos parezca adecuado, pero para nosotros ése no será nombre, en la medida en que se necesita tenerlo, a menos que lo arrebatemos a las regiones que lo emplean actualmente. Sudamérica es “América”, e insistirá en seguir siéndolo. En segundo término, “Apalacha” es un nombre indígena, y nace de uno de los rasgos más distintivos y magníficos del país. Tercero, empleando esta palabra honramos a los aborígenes, a quienes hasta ahora hemos despojado, asesinado y deshonorado despiadadamente. Cuarto, el nombre nace de una sugestión del más eminente, quizá, de todos los pioneros de la literatura norteamericana. Es justo que Mr. Washington Irving designe al país cuyo nombre ha asentado en la literatura. Pero la última y más

44 En una sesión de la *New York Historical Society*, Mr. Field propuso que tomemos el nombre de “América”, confiriendo al continente el de “Columbia”.

importante de todas las razones reside en la música de la palabra “Apalacha”; nada podría ser más sonoro, más líquido o más rotundo, mientras su longitud tiene dignidad suficiente. Resulta difícil concebir cómo por un momento se pudo preferir la gutural “Allegania”. Por mi parte, confío aún en que se acepte el nombre de “Apalacha”.

LVII

En *Antígona*, como en todas las obras teatrales antiguas, me parece advertir cierta pobreza, resultado de inexperiencia artística, pero que los pedantes pretenden presentarnos como resultado de una estudiada y suprema simplicidad artística. La simplicidad, sin duda, es un rasgo importante en todo arte auténtico; pero *no* la simplicidad que encontramos en el drama griego. La que impera en la escultura griega es el colmo de lo deseable, pues aquí el arte mismo es simplicidad en sí y en sus elementos. El escultor griego cincelaba sus formas partiendo de lo que veía diariamente en torno con una belleza más próxima a la perfección que cualquier obra de cualquier Cleomenes del mundo. Pero en el drama, los directos, simples y *no-alemanes* griegos carecían de una naturaleza lo bastante presente para copiarla. Hacían lo que podían, pero no vacilo en afirmar que su valor es de poca monta. El profundo sentido de uno o dos elementos trágicos —o mejor melodramáticos—, como la idea del destino inexorable, llameando a intervalos desde la tiniebla del escenario antiguo, sirve para mostrar, en la imperfección de su desarrollo, *no* la habilidad dramática, sino la *in*habilidad dramática de los antiguos. En una palabra,

las artes simples alcanzan la perfección desde sus orígenes; las complejas, demandan la larga y penosamente progresiva experiencia de los tiempos. A los griegos, sin duda, su drama les parecía perfecto, pues respondía plenamente a su finalidad dramática, la emoción. Este hecho suele emplearse como prueba de la perfección del drama griego en sí mismo. Sólo cabe replicar que el arte y el sentido del arte de los griegos se hallaban, necesariamente, al mismo nivel.

LVIII

No es valiente de verdad el hombre que tema parecer o ser un cobarde cuando le convenga.

LIX

Si algún mortal “descargó sus pensamientos en la expresión”, ése fue Shelley. Si algún poeta cantó como canta un pájaro, profunda, impulsivamente, con total abandono, y sólo para sí mismo y por la mera alegría de su canción, ese poeta fue el autor de la *Sensitiva*. De arte —excluido el instinto en el genio— tenía poco o lo desdeñaba por completo. Desdeñaba realmente la regla que emana de la ley, porque su alma era su ley. Sus rapsodias son apenas apuntes, notas estenográficas de poemas, notas que bastaban para su propia comprensión y que él no se preocupaba en desarrollar plenamente con destino a la humanidad. En toda su obra no encontramos una sola concepción plenamente arquitecturada. Por este motivo es el más fatigante de los poetas. Nos fatiga, sin embargo, por decir demasiado poco

y no por decir muchísimo. Lo que en él parece prolijidad de una idea, es la conglomerada concisión de muchas; es esta concisión la que lo vuelve oscuro. Frente a un hombre semejante, toda imitación quedaba descartada. De nada habría servido, porque él hablaba solamente para su espíritu, que no hubiera comprendido otra lengua. Así, su originalidad es profunda. Su exquisita rareza nació de la percepción intuitiva de una verdad que sólo Bacon ha expresado claramente: “No hay belleza exquisita sin algo extraño en sus proporciones”. Pero fuera oscuro, original o exquisito, Shelley carecía de afectación. En todo momento se mostró sincero.

De las ruinas de Shelley surgió a la existencia y ofendió a los cielos una tambaleante y fantástica pagoda, cuyos ángeles salientes, adornados con cascabeles de locura, eran las fallas típicas del modelo —fallas que no pueden ser juzgadas tales en vista de sus propósitos, pero que resultan monstruosas cuando consideramos sus obras dirigidas a la humanidad—. Surgió una “escuela” —si cabe emplear tan absurdo término—, un sistema de reglas fundado en un Shelley que no tenía ninguna. Innumerables jóvenes, deslumbrados por el resplandor y confundidos por la *bizarrie* del relámpago que atravesaba las nubes de *Alastor*, no tuvieron dificultades en amontonar vapores imitativos, pero en cuanto al rayo, debieron contentarse con su *spectrum*, en el cual aparecía la *bizarrie*, pero faltaba el fuego. Las mentes maduras tampoco dejaron de impresionarse por la contemplación de otra más grande y más madura, y así, gradualmente, en esta escuela de la Licencia, de la oscuridad, rareza y exageración, se entretejieron el didactismo intempestivo de Wordsworth y

el prurito metafísico de Coleridge. Todo iba así de mal en peor, y por fin, con Tennyson, la inconciencia poética llegó a su extremo. Pero precisamente este extremo (ya que la mayor verdad y el mayor error son apenas dos puntos en un círculo) siguió la ley de todos los extremos, provocando en Tennyson una natural e inevitable revulsión, llevándolo a condenar primero y a investigar después su primitiva manera de escribir, para lograr finalmente, con esos magníficos elementos, debidamente cernidos, el más auténtico y puro de todos los estilos poéticos. Pero el proceso no está todavía completo; y en parte, por esta razón, pero principalmente por lo fortuito de esa combinación mental y moral que unirá en una persona (si los une alguna vez) el abandono shelleyano y el sentido poético tennysonianiano con el arte más profundo (basado simultáneamente en el Instinto y el Análisis), y con una acendrada voluntad capaz de mezclar y dirigir rigurosamente el todo; principalmente por eso, repito, ya que semejante combinación de aparentes antagonismos será sólo un “feliz azar”, el mundo no ha contemplado todavía el más noble poema que pueda posiblemente ser escrito.

LX

No es propio (para usar una palabra suave) ni me parece valeroso atacar a nuestros enemigos de manera tal que el mundo entero se dé cuenta de quién se trata, mientras nos decimos: “No he pronunciado el nombre de dicha persona, ni he violado la letra de la ley”. Sin embargo, ¡cuántas veces son culpables de esta bajeza ciertos hombres que se titulan caballeros! Necesitamos reformar en este punto nuestra

moralidad literaria; y también, urgentemente, otro punto: el sistema de las reseñas anónimas. No pueden aducirse una

sola palabra respetable en defensa de esta práctica desleal, la más despreciable y cobarde de todas.

LXI

Vilipendiar a un grande hombre es el camino más fácil por el cual un hombrecillo puede alcanzar grandeza. El cangrejo no habría llegado a ser jamás una constelación si no hubiera tenido el coraje de morder a Hércules en el talón.

LXII

Entre los moralistas que se mantienen erguidos gracias al sistema de tragar atizadores está de moda condenar las novelas “a la moda”. Estas obras tienen sus deméritos, pero hasta ahora no se ha considerado debidamente la vasta influencia positiva que ejercen. “Ingenuos *didicisse fideliter* libros, *emollit mores nec sinit esse feros*.” Ahora bien, las novelas a la moda son precisamente los libros de mayor circulación entre las clases fuera de moda; y su efecto al suavizar las peores callosidades y limar las asperezas más repulsivas de la vulgaridad, es prodigioso. Para el rebaño, admirar y pretender imitar es todo uno. ¿Qué importa si en este caso las maneras que imitan son frívolas? Mejor es la frivolidad que la brutalidad. Después de todo, poco peligro hay de que el valor intrínseco del hierro más sólido se vea afectado por una capa de dorado, por más diáfana que sea.

LXIII

El autor de *Cromwell* logra mejores resultados como escritor de baladas que de prosa. Tiene imaginación y una bella concepción del ritmo, pero sus historias románticas poseen toda la efervescencia de sus versos, sin su sabor. No podría inventarse nada peor que su tono: ampulosamente sentencioso, intrincado, esforzándose espasmódicamente por lograr efectos. Y para colmo, tan unilateral como el cardenal Chigi, quien se jactaba de haber escrito durante medio siglo con la misma pluma.

LXIV

Nuestras marisabidillas están aumentando a gran velocidad; habría, por lo menos, que diezmarlas. ¿No tenemos un crítico con suficiente coraje como para colgar a una o dos docenas, *in terrorem*? Tendría que usar, claro está, una soga de seda, como hacen en España con los grandes⁴⁵, con los de “sangre azul”⁴⁶.

LXV

Entre sus *eidola* de la caverna, la tribu, el foro, el teatro, etc., Bacon podría haber ubicado muy bien el gran *eidolon* del salón (o del ingenio, como lo he llamado en una

45 Grande de España: persona que tiene el grado máximo en la nobleza española.

46 Juego de palabras con «blue stockings», marisabidillas, y «blue blood» sangre azul.

marginalia previa), ídolo cuya adoración ciega al hombre para la verdad al deslumbrarlo con lo *apropiado*. Pero, ¿qué nombre inventar para un ídolo que quizá ha propagado más groseros errores que todos los otros juntos? Me refiero a aquel que exige a sus fieles que permuten la causa y el efecto, que razonen en círculo, que se alcen del suelo tirando hacia arriba sus pantalones y que se lleven a sí mismos sobre la cabeza, en una cesta, de Beersheba a Dan.

Toda, absolutamente toda la argumentación que he visto acerca de la naturaleza del alma o de la Divinidad no me parece otra cosa que adoración de este ídolo innominable. *Pour savoir ce qu'est Dieu* —dice Bielfeld, aunque nadie escuche esta solemne verdad— *il faut être Dieu même*; y razonar sobre la razón de todas las cosas es el colmo de lo irrazonable. Sólo está capacitado para discutir el tópico aquel que, al menos, percibe de una sola ojeada lo absurdo de la discusión.

LXVI

Creo que es Montaigne quien dice: “La gente habla de pensar, pero por mi parte jamás empiezo a pensar hasta que me siento a escribir”. Mejor le hubiera convenido el método de no sentarse jamás a escribir hasta no haber acabado de pensar.

LXVII

“¿Qué es lo que aprende un hombre viajando?”
—preguntó cierto día el doctor Johnson, lleno de cólera—.

“¿Qué aprendió en sus viajes lord Charlemont, como no sea que había una serpiente en una de las pirámides de Egipto?”.

Pero si el doctor Johnson hubiera vivido en los días de los Silo Buckinghams⁴⁷ hubiera visto que, lejos de advertir que había una serpiente en una pirámide, su viajero hubiera estado pronto a jurar sin vacilación que había encontrado una pirámide en una serpiente.

LXVIII

Mucho se ha dicho recientemente sobre la necesidad de mantener una *nacionalidad* apropiada en las letras norteamericanas, pero jamás se ha entendido claramente qué es esta nacionalidad o qué se gana con ella. Que un norteamericano se limite a temas norteamericanos o que los prefiera es una idea antes política que literaria, y en el mejor caso resulta discutible. Haríamos bien en tener en cuenta que “la distancia da más encanto al panorama”. *Ceteris paribus*, un tema extranjero es preferible en un sentido estrictamente literario. Después de todo, el mundo entero es el legítimo escenario del *histrion* que escribe.

De lo que no puede haber sombra de duda es de la necesidad de esa nacionalidad que defiende nuestra literatura propia, sostiene a nuestros hombres de letras, exalta nuestra dignidad y depende de nuestros propios

47 Parlamentario inglés (1786-1855), autor de un libro de impresiones sobre los Estados Unidos. Poe se burla de él en *Mellonta Tauta* y *Conversación con una momia*.

recursos. Empero, es justamente en esto donde somos más negligentes. Nos quejamos de la falta de una ley internacional de propiedad intelectual, sosteniendo que esa falta permite a nuestros editores inundarnos de opiniones inglesas en libros ingleses; pero cuando esos mismos editores, corriendo un riesgo evidente y una pérdida no menos obvia, se animan a publicar un libro norteamericano, levantamos la nariz con supremo desprecio (esto como criterio general), hasta que el libro es declarado “legible” por algún crítico analfabeto del otro lado del mar. ¿Será demasiado decir que, entre nosotros, la opinión de Washington Irving, de Prescott, de Bryant es perfectamente nula si se la compara con la de cualquier anónimo sub sub director del *Spectator*, del *Atenæum* o del *Punch* de Londres? Decir esto no es afirmar demasiado. El hecho es rotunda y horriblemente cierto. Todo editor de nuestro país admitirá lo que afirmamos. No hay espectáculo más repugnante bajo el sol que nuestro sometimiento a la crítica británica. Es repugnante, primero, por adulatora, servil y pusilánime, y segundo, por su grosera falta de sensatez. Sabemos que los ingleses no tienen mala voluntad; sabemos que en ningún caso dejan de manifestar opiniones tendenciosas sobre los libros norteamericanos; sabemos que en las pocas oportunidades en que nuestros escritores fueron decentemente tratados en Inglaterra se trataba de aquellos que habían rendido público homenaje a las instituciones británicas o que escondían en sus corazones una secreta enemistad hacia la democracia. Sabemos todo esto y, sin embargo, día tras día ofrecemos nuestros cuellos al degradante yugo de las más bastas opiniones emanadas de

la madre patria. Si debemos tener una nacionalidad, que sea una nacionalidad que se desprenda de ese yugo.

El jefe de los plumíferos, que así nos condena a muerte como el Viejo de la Montaña, es el ignorante y egotista Wilson. Usamos el término plumífero con toda intención, pues, exceptuados Macaulay, Dilke y un par más, no hay en toda Gran Bretaña un solo crítico merecedor de este nombre. Los alemanes y aun los franceses son infinitamente superiores. En cuanto a Wilson, jamás hombre alguno escribió peores críticas o mejores baladronadas. Que es “egotista” nadie puede dejar de advertirlo por más al vuelo que lo lea. Que es “ignorante”, lo prueban sus absurdos y continuos errores de colegial sobre Homero. No hace mucho señalamos una serie de sandeces similares en su reseña de los poemas de Elizabeth Barrett, y esa serie de groseros errores nacía de su completa ignorancia; lo desafiamos y desafiamos a cualquiera a que refute una sola sílaba de lo que en dicho artículo exponíamos.

Empero, éste es el hombre cuyo simple *dictum* (para nuestra vergüenza sea dicho) tiene fuerza suficiente para imponer o ahogar cualquier reputación norteamericana. En el último número del *Blackwood* continúa con su pesado artículo sobre *Ejemplos de los críticos británicos*, y aprovecha protervamente para insultar a uno de nuestros más nobles poetas, a Mr. Lowell. La técnica de este ataque consiste en el uso de epítetos en *slang* y de frases de la más crasa vulgaridad. “Reventar” es uno de los términos

preferidos; “¡Puah!” es otro⁴⁸ “¡Somos escoceses hasta la medula!” —dice Sawney⁴⁹, como si la cosa no fuera más que evidente—. En el artículo en cuestión llama “urraca”, “mono” y “*cockney* yanqui” a Mr. Lowell, cuyo nombre ha sido deliberadamente falseado como John Russell Lowell. Ahora bien, si estas indecencias fueran perpetradas por un crítico norteamericano, la prensa entera de nuestro país se alzaría para declararlo loco; pero como quien insulta es Wilson, no solamente nos sometemos al insulto, como el deber lo manda, sino que lo festejamos como una excelente broma desde un extremo al otro del país. ¿*Quamdiu Catilina*? Lo que exigimos es la nacionalidad del respeto hacia nosotros mismos. Tanto en las letras como en el gobierno, requerimos una Declaración de Independencia. Mejor todavía sería una Declaración de Guerra, y que lleváramos inmediatamente la guerra “al África misma”.

LXIX

Estas doce cartas⁵⁰ se ocupan en parte de proporcionar minuciosos detalles de las atrocidades cometidas por los ingleses durante su permanencia en Charleston, tales como las chanzas hechas a Mrs. Wilkinson y el robo de las hebillas

48 *Squabash*, aplastar (especialmente por la crítica); *Faugh!*, expresión despectiva o de asco.

49 Sawney, escocés; pero también zany, bufón o payaso.

50 *Cartas de Eliza Wilkinson, durante la invasión y posesión por los ingleses de Charleston, S. C., en la guerra revolucionaria*. Editadas por Caroline Gilman.

de sus zapatos; el resto está ocupado por los indignados comentarios de la propia Mrs. Wilkinson.

Muy cierto es, como nos lo asegura el prefacio, que “pocos documentos poseemos sobre la mujer norteamericana, antes o durante la Revolución, y que aquellos conservados por la historia carecen del encanto de la narración personal”. Suerte tenemos, en ese caso, de habernos librado de encantos semejantes a los que encontramos en esta narración personal. El único mérito presumible de la compilación es el tono obstinadamente genuino con que la autora relata la lamentable historia de sus desventuras. En vano he buscado las “útiles informaciones” que se anuncian, a menos que se encuentren en un pasaje donde se nos informa que la autora de las cartas es “una viuda tan joven como hermosa; su escritura es clara y femenina; las cartas fueron copiadas por ella misma en un álbum en cuarto, cuyo extravagante precio de venta señala una de las características de la época”. Sin embargo, existen otros precios de venta no menos extravagantes que el aludido: estas *Cartas* me costaron setenta y cinco centavos. Por lo demás las encuentro tontas, y no alcanzo a concebir por qué Mrs. Gilman creyó adecuado darlas a conocer al público. Resulta bastante lamentable el estilo con que alude a la “recolección de las reliquias de la historia pasada” y al “flotar en las corrientes del tiempo”.

En cuanto a Mrs. Wilkinson, me alegro de que perdiera las hebillas de los zapatos.

LXX

No creemos que ninguna mente reflexiva pueda dudar de que por lo menos la tercera parte de la reverencia o el cariño con que consideramos a los antiguos ingleses, debe ser acreditado a algo que nada tiene que ver con la poesía, vale decir, al simple amor a lo antiguo; y que el sentimiento poético que nos inspiran esas obras debería ser adscripto a un hecho que, si bien se halla estrictamente vinculado con la poesía y con esos poemas en particular, no debe ser considerado como mérito propio de los autores de dichos poemas. Si se les preguntara su opinión sobre esas obras, casi todos los devotos lectores de los viejos bardos ingleses mencionarían vagamente, aunque con toda sinceridad, cierto sentimiento de deleite tan soñoliento como extraño e indefinido; llegarían incluso a reconocer que les es imposible definir lo que sienten. De pedirseles que señalaran la fuente de tan nebuloso placer, hablarían de lo exquisitamente extraño de la fraseología y de lo grotesco del ritmo. Como hemos tratado de mostrarlo en otro lugar, esta rareza y esta grotesquería resultan auxiliares muy eficaces y muy admisibles –si se los administra bien– de la idealidad poética. Pero en este caso nacen independientemente de la voluntad de los autores y son elementos por completo ajenos a su intención.

LXXI

El título de este libro⁵¹ nos engaña. No era para nada una “conversación” tal como la entienden los hombres, ni tampoco esa auténtica disertación que tuvo en Boswell su mejor historiógrafo. En una palabra, no es una charla, inmejorablemente definida por Basil, quien la llama “hablar por hablar”, y admirablemente comprendida por Horace Walpole y Mary Wortley Montague, quienes hicieron de ella una profesión y una finalidad. Abrazándolo todo, carece de principio, medio y fin. Así, no es correcto haber dicho del charlante que “empieza su discurso saltando *in medias res*”. Está claro que nuestro charlante no empieza en absoluto. Ya ha empezado. Y por lo que respecta a la terminación, es indefinido. Y gracias a ello lo reconoceréis como uno de los Césares, *porphyrogenitus*, de auténtica sangre azul. En cuanto a las leyes, sólo conoce una: la invariable ausencia de todas las otras. Con respecto a su senda, aunque fuera tan recta como la Vía Appia y tan ancha como aquella “que lleva a la destrucción”, lo mismo se sentiría él descontento si no saltara a cada momento sobre los setos e invadiera las tentadoras praderas de la digresión. Tal es el charlante, y sólo a ellos corresponde la verdadera conversación. Pero cuando Coleridge preguntó a Lamb si alguna vez lo había oído predicar, la respuesta de éste fue felicísima: “Jamás le he oído hacer otra cosa”. La verdad es que “Discurso en la mesa” podría haber convenido como título para este libro; pero su carácter sólo podría mostrarse si se llamara

51 *Table-Talk* (“Conversaciones en la mesa”), de Coleridge.

“Sub sermones después de yantar”, o “Tres sermonoides embotellados”.

LXXII

Los hombres de talento abundan mucho más de lo que se supone. De hecho, apreciar plenamente la obra de lo que llamamos talento equivale a poseer el mismo talento gracias al cual fue aquélla producida. Pero las personas apreciadoras pueden ser incapaces de reproducir la obra, u otra similar, y ello tan sólo por falta de lo que cabe llamar aptitud constructiva —cuestión por completo independiente de lo que entendemos por “talento” en sí—. Esa aptitud se funda en gran parte en la facultad analítica, que permite al artista aprehender toda la maquinaria de los efectos que se propone y actuar en consecuencia para regularla a su antojo; pero una gran parte depende también de propiedades estrictamente morales, de la paciencia, por ejemplo, de la concentración —o poder de concentrar continuamente la atención en el propósito central—, de la independencia y el desprecio de toda opinión que no pasa de tal, y especialmente de la energía o laboriosidad. Tan vitalmente importante es esta última, que cabe preguntarse si alguna de las que llamamos habitualmente “obras de talento” se cumplió sin su auxilio; y puesto que esta última cualidad y el talento son casi incompatibles, he ahí la razón de que las “obras de talento” sean tan pocas, mientras los hombres de talento abundan tanto. Los romanos, que nos sobrepasaban en la agudeza de la observación, mientras eran inferiores a nosotros en las inducciones nacidas de los hechos observados,

parecen haberse dado plena cuenta de la relación inseparable que existía entre la laboriosidad y la “obra de talento”, al punto de haber incurrido en el error de creer que aquélla era en gran medida el talento mismo. El mayor cumplimiento que puede hacer un romano a una epopeya, o composición similar, es decir que está escrita *industria mirabili, o incredibili industria*.

LXXIII

Todo hombre debe regocijarse al percibir la declinación de las miserables vociferaciones y la jerga empleada contra la originalidad, tan de moda hace unos años entre cierta clase de críticos microscópicos y que en un momento dado amenazó con reducir la literatura norteamericana al nivel del arte flamenco.

Se ha dicho de los retruécanos que aquellos que los detestan son siempre los incapaces de hacerlos; pero mucho más verdaderamente podría afirmarse que las invectivas contra la originalidad proceden sólo de personas a la vez hipócritas y vulgares. Digo hipócritas, porque el amor a lo novedoso es un elemento indiscutible de la naturaleza moral del hombre; y puesto que ser original significa simplemente ser novedoso, el mentecato que detesta la originalidad en la literatura o en cualquier otra cosa no prueba su aversión a la cosa en sí, sino tan sólo ese odio vergonzante que surge siempre en el corazón de un envidioso frente a una excelencia que se siente incapaz de alcanzar.

LXXIV

Cuando me acuerdo de los ridículos “apartes” y soliloquios de los dramas en las naciones civilizadas, las mutaciones empleadas por los dramaturgos chinos me parecen altamente respetables. Si un general, en un escenario de Pekín o Cantón, debe iniciar una campaña, “blande un látigo –dice Davis– o aferra unas riendas y, luego de dar tres o cuatro vueltas a una plataforma, en medio de terrible resonar de gongos, tambores y trompetas, se detiene bruscamente y dice al público el lugar al cual ha llegado”. Un héroe del teatro europeo se vería en no pequeña dificultad si tuviera que “decir al público dónde ha llegado”. La mayoría de ellos tienen una concepción sumamente imperfecta de su paradero. En *La mort de César*, por ejemplo, Voltaire hace que el populacho vaya de un lado a otro, gritando: “Courons au Capitole!” ¡Pobre diablos, si estaban en el Capitolio todo el tiempo! Con sus escrúpulos acerca de la unidad de lugar, el autor no los ha dejado salir de allí ni una sola vez.

LXXV

Hace mucho que hemos aprendido a reverenciar el magnífico intelecto de Bulwer. Leemos cualquier obra de su pluma con la plena certidumbre de que las más exaltadas pasiones de nuestra naturaleza, los pensamientos más profundos, las visiones más brillantes de la fantasía y las más excelsas y ennoblecedoras aspiraciones se implantarán una tras otra en nosotros. Tenemos la seguridad de que al terminar la lectura seremos más sabios, si no mejores.

Jamás nos sentimos defraudados. Desde el cuento breve –el *Monos y Daimonos* de nuestro autor– hasta su más abultadas y elaboradas novelas, todo es rica y brillantemente intelectual, todo es enérgico, astuto, brillante o profundo. Puede ser que haya hoy personas con la misma fuerza de Bulwer, pero evidentemente muy pocas han manifestado esa fuerza tan palpablemente. Por nuestra parte, no conocemos ninguna. Tomándolo como novelista (punto de vista sumamente desfavorable, si nos atenemos a la acepción común de “novela”) para estimar propiamente su genio, cabe decir que no hay escritor vivo o muerto que lo supere. ¿Por qué vacilaríamos en afirmarlo, si estamos profundamente convencidos de que es la verdad? Walter Scott lo ha sobrepasado en muchos aspectos, y *La novia de Lammermoor* es un libro más bello que cualquier obra individual del autor de *Pelham*, así como *Ivanhoe* es quizá comparable a cualquiera de ellas. Descendiendo a los detalles, digamos que D’Israeli tiene una imaginación más brillante, alta y delicada (pero no más exaltada). Lady Dacre ha escrito *Ellen Wareham*, historia amorosa de una pasión más intensa. En ciertas formas de ingenio, Theodore Hook rivaliza con él, y en humor caudaloso, nuestro Paulding lo supera. El autor de *Godolphin* lo iguala en energía. Banim es mejor pintor de carácter. Hope es un colorista más rico. El capitán Trelawney es tan original como él, Moore tiene su misma fantasía y Horace Smith su saber. ¿Pero quién puede unir en una sola persona la imaginación, la pasión, el humor, la energía, el conocimiento del corazón, la mirada del artista, la originalidad, la fantasía y el saber de Edward Bulwer Lytton? En el vívido ingenio, en la profundidad,

en la gótica solidez del pensamiento, en el estilo, en la serena certidumbre y firmeza de propósitos, en la industria y, sobre todo, en el poder de dirigir y regular a voluntad sus ilimitadas facultades mentales, Bulwer es inigualado, y nadie puede aproximársele.

LXXVI

La enorme multiplicación de libros en cualquier rama del conocimiento es uno de los grandes males de la época, puesto que constituye uno de los mayores obstáculos a la adquisición de informaciones correctas, poniendo en el camino del lector enormes pilas de trastos, entre los cuales debe abrirse camino a tientas, en busca de fragmentos útiles diseminados aquí y allá.

LXXVII

Las palabras –sobre todo las impresas– son armas asesinas. Keats murió (o no) de una crítica⁵²; Cromwell, a causa del panfleto de *Titus Killing no Murder*, y Montfleury pereció por *Andromache*. El autor del *Parnasse Réformé* lo hace hablar así en el infierno: “*L’homme donc qui voudrait savoir ce dont je suis mort, qu’il ne demande pas s’il fût de fièvre ou de podagre ou d’autre chose, mais qu’il entende que ce fut de L’Andromache.*” En cuanto a mí, me estoy muriendo rápidamente de *Sartor Resartus*⁵³.

52 Leyenda difundida por un verso del *Don Juan* de Byron y completamente errónea.

53 Obra de Carlyle.

LXXVIII

El carterista común hurta una cartera y la cosa acaba ahí. Jamás irá a jactarse abiertamente de haberla robado, ni someterá a la persona agraviada a la acusación de ser ella quien ha cometido el robo. Por eso resulta mucho menos odioso que el ladrón de bienes literarios. Nos parece imposible imaginar espectáculo más repugnante que el del plagiarío que se pasea entre los hombres con aire arrogante y que siente latir orgullosamente su corazón ante los aplausos que, en su conciencia, sabe que corresponden a otro. La pureza, la nobleza, la espiritualidad de la justa fama y su contraste con la grosera vulgaridad del robo muestran el pecado de plagio bajo su luz más detestable. Horroriza descubrir en un mismo pecho la sed exaltadora de la fama y la degradante propensión al robo. Tal anomalía, tal discordancia ofenden groseramente.

LXXIX

Les anges –dice Madame Dudevant, dama que esparce más de un admirable sentimiento en un caos de informe y objetable ficción– *ne sont plus purs que le coeur d'un jeune homme qui aime en vérité*. “Los ángeles no son más puros que el corazón de un joven que ama verdaderamente”. La hipérbole está apenas por debajo de la verdad. Sería la verdad misma si se aplicara al amor de un hombre que fuese al mismo tiempo joven y poeta. El amor poético de la adolescencia es indisputablemente el sentimiento humano que más de cerca realiza nuestros sueños de la purificada voluptuosidad del cielo.

En cada alusión del autor de *Childe Harold* a su pasión por Mary Chaworth corre una vena de ternura y pureza casi espirituales, en abierto contraste con el tono groseramente terreno que domina y desfigura sus poemas amorosos ordinarios. *The Dream (El sueño)*, donde los incidentes de su separación de la amada antes de salir de viaje parecen haber sido delineados o al menos parafraseados de la verdad, no fue nunca superado (al menos por él) en esa mezcla de fervor, delicadeza, verdad y celestialidad que lo subliman y lo adornan. Por estas razones cabe dudar de si Byron ha escrito alguna otra composición tan universalmente popular. Tenemos todos los motivos para creer que su afecto hacia esta “Mary” (en cuyo nombre mismo parecía existir para él un “encantamiento”) era profundo y duradero. Quedan cien pruebas de ello, no sólo dispersas en sus poemas y cartas, sino en las memorias de sus parientes y contemporáneos. Mas el hecho de ser profunda y duradera no invalida en modo alguno la opinión de que se trataba de una pasión (si así cabe llamarle propiamente) del más romántico, vaporoso e imaginativo carácter. Nació de la hora, de la necesidad juvenil de amar, y se alimentó de las aguas, las colinas, las flores y las estrellas. No concernía de manera especial a la persona, al temperamento o al efecto recíproco de Mary Chaworth. Byron hubiese amado a cualquier otra doncella —que no fuese manifiestamente desagradable— bajo las mismas circunstancias de continua e ilimitada comunión, como lo simbolizan siempre los grabados sobre el mismo tema. Los enamorados se encontraban y veían sin restricciones y sin reserva. Como meros niños jugaban juntos; en la

adolescencia leían los mismos libros, cantaban las mismas canciones o erraban tomados de la mano por las tierras de sus dominios contiguos. El resultado no era meramente natural o probable; era tan inevitable como el destino.

Frente a una pasión así engendrada, Miss Chaworth (a quien se describe como poseedora de notable belleza y dotada de algunas cualidades) no podía dejar de servir suficientemente bien para esa encarnación del ideal que obsesionaba la fantasía del poeta. No obstante, quizá fue mejor para el mero romanticismo de los episodios amorosos entre ambos que su vinculación se rompiera tempranamente y no se reanudara nunca de manera ininterrumpida en años posteriores. Todo el calor, toda la pasión del alma, toda la esencialidad del romance manifestados en aquella juvenil relación deben ser atribuidos íntegramente al poeta. Si ella sintió algo fue porque el magnetismo de su presencia la obligaba. Si respondió a su pasión fue porque la nigromancia de sus palabras de fuego exigían imperiosamente una respuesta. En la ausencia, el bardo conservó naturalmente vivas las fantasías que formaban la base de su fuego —fuego que la ausencia misma servía para mantener encendido—, mientras que el afecto menos ideal, pero al mismo tiempo menos sustancial de su amada, se desvanecía de inmediato y por completo al faltarle ese elemento cuya fuerza le había dado el ser. En suma, para ella Byron era un joven no desprovisto de belleza y de nobleza, pero no lo bastante dotado, algo excéntrico y un tanto cojo. Para él, ella era la Egeria de sus sueños, la Venus Afrodita que surgió, llena de hermosura sobrenatural, de la brillante espuma que hacían nacer las tormentas en el océano de sus pensamientos.

LXXX

Mill afirma haber “demostrado” sus proposiciones. De la misma manera Anaxágoras demostraba que la nieve era negra (como quizá lo sería si pudiéramos contemplarla a la luz adecuada), y también de la misma manera el abogado Linguet, con Hipócrates bajo el brazo, demostraba que el pan era un veneno lento. Lo malo de la cuestión es que afirmaciones semejantes raras veces duran el tiempo suficiente como para llegar a ser plenamente comprendidas.

LXXXI

En su Elocuencia presbiteral Scott habla de esa “antigua y no muy conocida fábula” según la cual el cuclillo y el ruiseñor compitieron en el canto eligiendo como árbitro al asno. Cuando cada pájaro hubo cantando lo mejor posible, el árbitro declaró que el ruiseñor cantaba admirablemente, pero que “para una buena canción sencilla preferiría al cuclillo”. En este caso, el juez de largas orejas es un excelente ejemplar de esa tribu de críticos que insisten en lo que llaman “serenidad” como suprema excelencia literaria, esos caballeros que se mofan de Tennyson y exaltan a Addison hasta la apoteosis. Dicho sea de paso, en la *Carta de Francia*, de Sterne, hay un pasaje que la *Down-East Review* debería adoptar como lema: “Mientras cabalgámos por el valle vimos una recua de asnos en la cima de una montaña. ¡Cómo nos miraban y remiraban!”⁵⁴

54 Ver XIX.

LXXXII

Si fuera necesario, quizá no me costaría mucho defender cierto aparente dogmatismo al cual me siento inclinado en materia de versificación.

“¿Qué es la poesía?” Pese al galimatías en que incurrió Leigh Hunt al tratar de contestarla, esta pregunta puede acaso ser respondida de manera que satisfaga en parte a algunos intelectos analíticos –siempre que se proceda con gran cuidado, y poniéndose previamente de acuerdo sobre el sentido de ciertas palabras capitales–; ahora bien, en el estado actual de la metafísica dicha pregunta jamás podrá ser contestada para satisfacción de la mayoría. En efecto, el problema es puramente metafísico, pero esta ciencia se halla actualmente en pleno caos, dada la imposibilidad de fijar el sentido de las palabras que su naturaleza misma le obliga a emplear. Por lo que respecta a la versificación, la dificultad es sólo parcial; si bien un tercio del tema puede considerarse como metafísico y debatido conforme al parecer de esta o de aquella persona, los dos tercios restantes pertenecen innegablemente a las matemáticas. Las cuestiones que por lo regular se discuten con tanta gravedad acerca del ritmo, metro, etc, son susceptibles de una verificación práctica. Sus leyes constituyen una mera parte de las leyes inflexibles de la forma y la cantidad –de la relación–. Por eso, frente a cualquiera de esas preguntas ordinarias, de esos puntos tontamente controvertidos que con tanta frecuencia surgen en los artículos críticos, el periodista no debería incurrir en la debilidad de decir que “esta afirmación es *probablemente* cierta, o *posiblemente* así o asá”, pues sería lo mismo

que si un matemático dijera que, en su humilde opinión y salvo error, la suma de dos lados de un triángulo es mayor que el tercero. Debo agregar, sin embargo, a modo de excusa de las discusiones mencionadas y de las frecuentes objeciones irónicas que se hacen a “las teorías individuales de versificación, sólo válidas para sus autores”, que en realidad no existe ninguna obra que pueda considerarse una Prosodia razonada. Las prosodias de las escuelas son meras compilaciones de vagas leyes –como sus excepciones no menos vagas–, que no se fundan en ningún principio, sino que han sido extraídas de manera puramente teórica de las obras de los antiguos– que no tenían otras leyes que las de sus oídos y sus dedos. “Pero éstos bastaban –se dirá–, puesto que *La Iliada* es más melodiosa y armoniosa que cualquier obra moderna”. Admitámoslo; pero ni escribimos en griego, ni las posibilidades inventivas de los tiempos modernos están agotadas. Un análisis basado en las leyes naturales que el bardo de Chíos ignoraba sugeriría múltiples perfeccionamientos de los mejores pasajes, aun de los de *La Iliada*; del supuesto hecho de que Homero halló en sus oídos y sus dedos un sistema satisfactorio de reglas (cosa que acabo de negar), no se sigue que las reglas que nosotros deducimos de los efectos homéricos deban desalojar esos inmutables principios de tiempo, cantidad, etc., que son en suma las matemáticas de la música y que se hallaban frente a dichos efectos homéricos en la relación de causas –causas mediatas, de las cuales los “oídos y los dedos” eran simplemente los *intermediarios*.

LXXXIII

Sería posible crear una filosofía sumamente poética y sugestiva, aunque quizá no muy sólida, suponiendo que en el más allá los virtuosos siguen viviendo, mientras los malvados son aniquilados; y que el peligro de esta aniquilación (que se hallaría en relación con el pecado) puede ser indicado por el sueño nocturno, y a veces, aún más claramente, por los desmayos. El grado de peligro que corre el alma de aniquilarse estaría, por ejemplo, en proporción con la falta de ensueños durante el sueño. De la misma manera, despertar de un desmayo sin la menor conciencia de que el tiempo ha transcurrido durante el síncope demostraría que el alma se halla en un estado tal que, de producirse la muerte, habría quedado aniquilada. Por otra parte, si al despertar quedara algún recuerdo de visiones (como suele suceder algunas veces), el alma podría ser considerada en condiciones que aseguraran su existencia después de la muerte corporal; y la beatitud o el horror de esa existencia se vería indicada por el carácter de las visiones.

LXXXIV

Cuando atendamos menos a la “autoridad” y más a los principios, cuando miremos menos los méritos y más los deméritos (y no lo contrario, como sugieren algunos), seremos mejores críticos de lo que somos. Debemos descuidar nuestros modelos y estudiar nuestras capacidades. Los insensatos elogios de lo que alguna que otra vez se hace bien en literatura, nacen de nuestra imperfecta comprensión

de lo que podríamos hacer mejor. “El hombre que nunca vio el sol –dice Calderón– no puede ser culpado si piensa que no hay espectáculo comparable al de la luna; el hombre que nunca vio el sol ni la luna, no puede ser culpado por explicarse sobre el incomparable fulgor de la estrella matutina”. Pues bien, corresponde al crítico remontarse hasta ver el sol, aunque su esfera se halle muy por debajo del horizonte ordinario.

LXXXV

El rasgo dominante de *Tienda de antigüedades*⁵⁵ es su pura, vigorosa y admirable imaginación. He aquí el todopoderoso encantamiento, que bastaría para compensar muchísimo más errores de los que Mr. Dickens haya podido cometer. No sólo se lo ve en la concepción y planteo general del relato, o en la invención de los personajes, sino que penetra cada frase del libro. Reconocemos su prodigiosa influencia en cada palabra inspirada. Es esto lo que induce al lector plenamente idealista a detenerse con frecuencia a releer ciertas frases exquisitamente raras, a meditar lleno de incontenible delicia sobre esos pensamientos que se maravilla de no haber tenido jamás, pero admitiendo al mismo tiempo que no le son extraños ni hostiles. En suma, obra aquí la varita mágica del encantador.

Si tuviéramos espacio para entrar en detalles mostraríamos que los pasajes que más claramente revelan el idealismo de *Tienda de antigüedades* son la descripción de

55 *The Old Curiosity Shop*, novela de Charles Dickens.

la tienda misma, el repentino deseo del mundano caballero por la paz de los verdes campos, su carácter y su conducta; el maestro de escuela, con su vida desolada, buscando el afecto de los niños, y también los vagabundos de Quilp entre los rondadores de muelles, el bullicio de los saltinbanquis cerca de las tumbas, la admirable escena en que el forjador escudriña el terrible fuego a medianoche, así como la entera concepción de su carácter; y, finalmente, pero también en primer lugar, el lento avance de Nell hacia la muerte, su desmejoramiento progresivo durante el viaje al pueblo –tan hábilmente aludido, pero no descrito–, su meditación premonitoria, el acceso de extraña tristeza que se apodera de ella cuando ve por primera vez la casa donde va a morir; la descripción de esta casa, de la vieja iglesia y de su cementerio, todo ello en estricta consonancia con la única impresión que se busca lograr; el profundo, inexplicable pozo, los comentarios del sepulturero sobre la muerte y sobre la seguridad de su propia vida, y todo este mundo de ideas lúgubres y apacibles a la vez, condensándose por fin en la muerte de la niña Nell y en la incontenible desesperación del abuelo. Estas escenas finales han sido trazadas de modo tal que el lenguaje humano, movido por el pensamiento del hombre, no podría ir más allá en la provocación de sentimientos. Y el *pathos* pertenece a ese elevado orden que la idealidad purifica en gran medida. En esto la obra no ha sido jamás igualada, y no hay otra que se le aproxime, salvo en un caso: aludo a *Undine*, de De la Motte Fouqué. Quizá la imaginación es igualmente grande en esta última obra, pero el *pathos*, aunque auténticamente hermoso y profundo, pierde mucho de su efecto por el material del cual

ha sido extraído. Como el personaje principal está dotado de atributos puramente fantásticos, no puede alcanzar toda la simpatía que provoca en nosotros un simple habitante de la tierra. Cuando decíamos, hace poco, que la muerte de la niña provocaba una impresión demasiado penosa, y hubiera debido ser evitada, debe entenderse que aludimos a la obra en general, con respecto a su apreciación y popularidad. Tal como está contada, la escena de la muerte es de las más altas de la literatura; pero nadie podrá negar el hecho de que muy pocas personas desearían releer esos pasajes finales.

En conjunto, consideramos que *Tienda de antigüedades* es con mucho la mejor obra de Mr. Dickens. Resulta imposible hablar de ella todo lo bien que merece. Por donde se mire constituye un relato que asegurará a su autor la admiración de todo hombre de talento.

LXXXVI

No cualquiera sabe hacer “algo bueno”, pero es posible que una vez hecho, una persona de cada diez que lo vea se muestre capaz de concebirlo y de apreciarlo. Personalmente, no podemos creer que en la composición de un “artículo breve” realmente bueno se requiera menos capacidad que para una novela “a la moda” de dimensiones normales. No hay duda de que la novela exige lo que se da en llamar esfuerzo sostenido; pero esto es materia de mera perseverancia, y sólo guarda relación colateral con el talento. Por otra parte, la unidad de efecto, calidad difícilmente apreciada o comprendida por una inteligencia común, y

desiderátum rara vez alcanzable –aun para aquellos capaces de concebirlo– se hace indispensable en el “artículo breve”, mientras que no lo es en la novela común. Esta última, si merece alguna admiración, lo será por pasajes aislados, sin referencia a la obra total o a cualquier designio general que, si existió en alguna medida, ocupó apenas la atención del escritor, y no puede ser apreciada en conjunto por el lector, dada la longitud de la narración.

LXXXVII

No estoy seguro de que Tennyson no sea el más grande de los poetas. Sólo lo incierto de la concepción general del término “poeta” me impide demostrar que lo es. Otros bardos logran efectos que una y otra vez se alcanzan por medios distintos de lo que llamamos poemas; Tennyson, en cambio, alcanza los efectos que sólo un poema es capaz de dar. Sólo los suyos son poemas idiosincrásicos. El placer derivado de la lectura de la *Morte d'Arthur* o de *Enone* me serviría para probar el sentido de lo ideal de cualquier persona. Hay en sus obras pasajes que me confirman en una convicción muy antigua, la de que lo indefinido es un elemento de la verdadera ποιησις ¿Por qué algunas personas se fatigan intentando descifrar obras de fantasía tales como *The Lady of Shalott*? Lo mismo daría desenredar el *vetum textilem*. Si el autor no se propuso deliberadamente que el sentido de su obra fuera sugestivamente indefinido, a fin de lograr –y esto muy definitivamente– un efecto tan vago como espiritual, dicho efecto nació por lo menos de esas silenciosas incitaciones analíticas del genio poético,

que, en su supremo desarrollo, abarca todos los órdenes de la capacidad intelectual. Sé que lo indefinido es un elemento de la verdadera música –quiero decir, de la verdadera expresión musical–. Désele cualquier precisión indebida, cualquier tono excesivamente determinado, e instantáneamente se la habrá privado de su carácter etéreo, ideal, intrínseco y esencial. Se habrá dispersado su lujo de sueño, disuelta la atmósfera mística en la cual flotaba. Se la habrá privado de su aliento encantado. Se convierte en una idea tangible, fácilmente apreciable, en algo de la tierra, terrenal. No ha perdido, claro está, su poder de agradar, pero sí todo lo que considero privativo de ese poder. Para el talento no cultivado o la comprensión imaginativa, esta carencia de su rasgo más delicado será con frecuencia un mérito más. La expresión determinada suele buscarse como una belleza en vez de rechazarla como un defecto, y quienes lo hacen así suelen ser compositores que deberían pensarlo mejor. Por eso nos llegan, de las más altas fuentes, tentativas de crear una música completamente *imitativa*. ¿Quién podría olvidar la estupidez de *La batalla de Praga*? ¿Qué hombre de buen gusto dejaría de reír ante los interminables tambores, trompetas, cañonazos y truenos? “La música vocal –dice el abate Gravina, quien pudo decir lo mismo de la instrumental– debería imitar el lenguaje natural de los sentimientos y las pasiones en vez de los gorjeos de los canarios que nuestros cantantes tratan tan abundantemente de remedar con sus gorgoritos y sus alabadas cadencias.” Esto es cierto en alguna medida, pero si la música debe imitar algo, mejor sería que limitara su imitación como lo sugiere Gravina. Las composiciones breves de Tennyson abundan

en menudas faltas rítmicas, suficientes para asegurarme que —en común con todo poeta vivo o muerto— ha descuidado investigar minuciosamente los principios métricos; pero tan perfecto es su instinto rítmico en general que, como el vizconde de Canterbury, parece *ver con el oído*.

LXXXVIII

Hay ciertos hechos en el mundo físico que presentan una analogía realmente asombrosa con otros del mundo de los pensamientos, y parecen así dar cierto tono de verdad al (falso) dogma retórico según el cual la metáfora o símil puede servir tanto para reforzar un argumento como para embellecer una descripción. El principio del *vis inertiae*, por ejemplo, con la suma de impulso proporcional y consecuente, parece ser el mismo en física y en metafísica. Si en la primera es cierto que hay más dificultad en mover un cuerpo grande que uno pequeño, y que su ímpetu subsecuente está en relación con dicha dificultad, no menos cierto es en la segunda que los intelectos de mayor capacidad, si bien más vigorosos, constantes y amplios en sus movimientos que aquellos de grado inferior, son, sin embargo, más difícilmente movibles y se muestran más embarazados y vacilantes en los primeros breves pasos de su avance.

LXXXIX

Thomas Moore, el más hábil artista literario de su tiempo, y quizá de todo tiempo, se halla en la singular

y asombrosa coyuntura de verse subestimado a causa de la profusión con la cual ha derramado excelentes producciones. La brillantez de cada página de *Lalla Rookh* hubiera bastado para establecer una reputación que, en gran medida, se ve apagada por el brillo como de la vía láctea del libro entero. Parecería que ni los poetas inspirados pueden evitar las horribas leyes de la economía política, y que una versificación perfecta, un estilo vigoroso y una fantasía incesante pueden, a semejanza del agua sin la cual moriríamos y que, sin embargo, desdeñamos, ser derramados con tal profusión como para perder todo valor.

XC

Si bien Defoe podría haber tenido justo derecho a la inmortalidad, aunque no hubiera escrito *Robinson Crusoe*, de todas maneras sus excelentes obras se han borrado casi frente al brillo superior de las aventuras del marino de York. ¿Qué mejor reputación podría haber deseado el autor para su libro que la que viene gozando desde hace tanto tiempo? Se ha convertido en un artículo doméstico para casi todas las familias de la cristiandad. Y, sin embargo, nunca hubo admiración universal tan indiscriminada e inapropiadamente conferida. Ni un lector entre diez —digamos mejor, ni uno en quinientos— lee *Robinson Crusoe* con la noción de que esta obra requirió para ser creada alguna partícula de genio o, por lo menos, de talento ordinario. Los hombres no la juzgan a la luz de una composición literaria. No piensan para nada en Defoe: Robinson los absorbe. ¡La fuerza que produjo esa maravilla ha sido arrojada a la oscuridad por lo

estupendo de la maravilla que había creado! Leemos, y nos convertimos en perfectas abstracciones por la intensidad de nuestro interés. Cerramos el libro y nos quedamos tan satisfechos como si lo hubiéramos escrito nosotros mismos. Todo esto nace de la potente magia de la verosimilitud. No hay duda de que el autor de *Crusoe* debió poseer, por sobre toda otra, lo que se ha llamado la facultad de identificación, ese dominio ejercido por la voluntad sobre la imaginación, que permite a la inteligencia perder su propia individualidad y asumir otra ficticia. Esto requiere en grandísimo grado un poder de abstracción; y con estas llaves podemos abrir parcialmente el misterio del encantamiento que durante tanto tiempo ha prestigiado la obra. Pero eso no nos permitiría analizar completamente nuestro interés por ella. Defoe es en gran medida deudor de su tema. La idea de un hombre en estado de absoluto aislamiento, si bien concebida muchas veces, jamás había sido realizada tan comprensivamente. Incluso la frecuencia de su repetición en el pensamiento de la humanidad demuestra su enorme influencia en sus simpatías, mientras el hecho de que jamás hasta entonces se intentara corporizar aquella concepción prueba las dificultades de la empresa. Pero el auténtico relato de Selkirk en 1711, que produjo en el público una impresión profundísima, bastó para inspirar a Defoe el valor necesario para su trabajo y darle plena confianza en su triunfo. ¡Cuán maravilloso fue el resultado!

XCI

El aumento, en estos últimos años, de la literatura de revistas no debe entenderse de ninguna manera como indicador de lo que algunos críticos suponen, vale decir, de una tendencia regresiva en el gusto norteamericano o en sus letras. No es más que una señal de los tiempos, indicación de una era en que los hombres se ven obligados a lo conciso, lo condensado, lo bien abreviado, en vez de lo voluminoso; en una palabra, al periodismo en vez de la disertación. Necesitamos la artillería ligera del intelecto antes que sus pacificadores. No estoy seguro de que los hombres actuales piensen más profundamente que los de hace medio siglo, pero no cabe duda de que piensan más rápidamente, con mayor destreza, tacto y método, y con menos excrecencias mentales. Aparte de esto, el material pensante ha aumentado mucho; hay más hechos, más cosas que pensar. Por esta razón estamos dispuestos a amontonar la mayor cantidad de pensamiento en un espacio mínimo y difundirlo con la máxima rapidez posible. De ahí el periodismo de nuestro tiempo; de ahí, en especial, las revistas. Cabe decir en general que cuantas más haya mejor será; pero requerimos que posean méritos suficientes para destacarse al comienzo y que vivan lo suficiente como para permitirnos estimar justicieramente sus valores.

XCII

La mitad del placer que se experimenta en el teatro nace de la simpatía del espectador hacia el resto del

público, nacida de su creencia de que éste simpatiza con él. El excéntrico caballero que no hace mucho, en el Park, se encontró siendo único ocupante de la platea, los palcos y la galería, hubiera gozado muy poco de su permanencia si le hubieran permitido quedarse. Echarlo constituyó un acto piadoso. La entusiasta moda actual por las conferencias se basa en el mismo sentimiento. Ensayos que no leeríamos ni aunque nos pagaran por hacerlo, tan trillado es su tema, tan débil su ejecución (aparte de que conseguiríamos mucho mejores datos sobre el asunto en cualquier enciclopedia de la cristiandad), son tolerados e incluso, ¡ay!, aplaudidos en su décima o vigésima lectura pública, por la sola fuerza de nuestra simpatía con la multitud. De la misma manera escuchamos un relato con mayor interés cuando hay otras personas presentes. Conscientes de esto, algunos autores irreflexivos han intentado repetidamente infundir en sus relatos el interés de la simpatía, fingiendo que los narran a un círculo de oyentes. A primera vista la idea puede parecer plausible. Pero en el primer caso existe una simpatía real, personal, palpable, que se expresa en miradas, gestos y breves comentarios, una simpatía de personas vivientes hacia las cuestiones que se debaten, pero, especialmente, de unos hacia otros. En el segundo caso se pretende que nosotros, a solas en nuestro gabinete simpatícemos con la simpatía de oyentes ficticios que, lejos de hallarse presentes, frecuentemente son mantenidos fuera de vista durante dos o trescientas páginas. Se trata de una simpatía doblemente diluida, la sombra de una sombra. Innecesario es agregar que la intención del autor fracasa invariablemente.

Traducción y notas de Julio Cortázar

Índice

Sobre la presente edición	IX
Nuevas notas sobre Edgar Allan Poe	1
La filosofía de la composición o método de composición	29
El principio poético	49
Longfellow	91
Hawthorne	109
Marginalia	131



Edición digital
Octubre, 2017
Caracas - Venezuela

Edgar Allan Poe (EEUU, 1809-1849), escritor romántico estadounidense, cuentista, poeta, crítico y editor, unánimemente reconocido como uno de los maestros universales del relato breve. Estudió en un internado privado en Reino Unido y asistió a la Universidad de Charlottesville, en Virginia, EEUU. Dedicado al periodismo, a lo largo de los años fue redactor, jefe y editor en periódicos y revistas como *Southern Literary Messenger*, *Burton's Gentleman's Magazine*, *Graham's Magazine*. En 1845 llegó a convertirse en propietario del *Broadway Journal*, de Nueva York, que sin embargo cerró al año siguiente por problemas económicos. Entre sus obras podemos citar: *Tamerlán y otros poemas* (1827), *Poemas* (1831), *La narración de Arthur Gordon Pym* (1838) y *Narraciones extraordinarias* (1840-1845), entre otras.

Antes de que la mano engarrotada de Poe, sucumbiera en una calle de Baltimore como consecuencia, quizás, de su última copa de ajenjo, su pulso inquieto había escrito mucha prosa por encargo de los periódicos y también de la voz que dentro de sí lo hacía estar vivo de palabra. Este volumen de ensayos y críticas recoge cinco de sus más contundentes ensayos que muy seguramente pondrán al lector frente a un Poe menos oscuro, lúdico y genial pero más acendrado en su accionar léxico y más translúcido en su quehacer de escritor.

