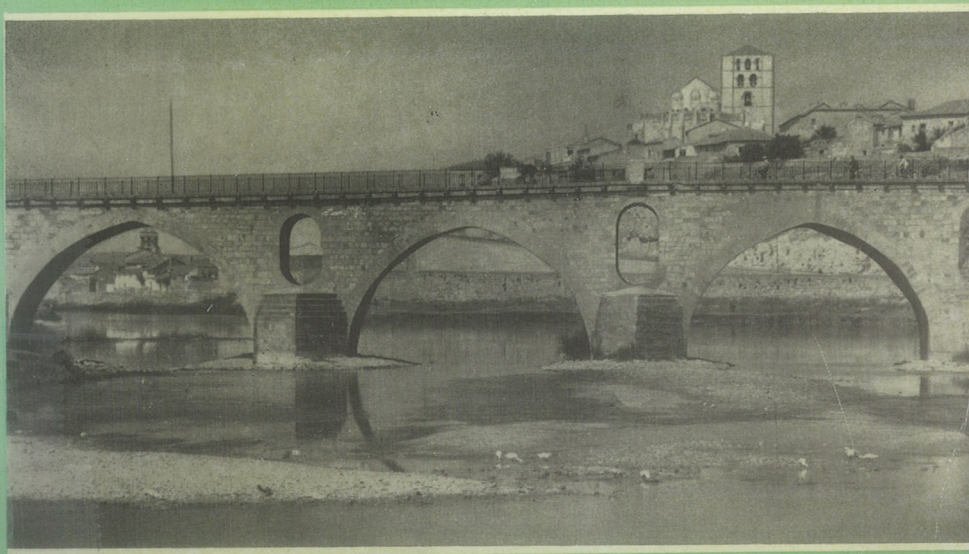
Concha Zardoya

VERDAD, BELLEZA Y EXPRESIÓN



EDHASA

Portada: Puente romano - Zamora

VERDAD, BELLEZA Y EXPRESIÓN

(LETRAS ANGLO-AMERICANAS)

Colección

EL PUENTE

Dirigida por

GUILLERMO DE TORRE

Volúmenes publicados

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL	EN TORNO AL POEMA DEL CID *Segunda edición*
GUILLERMO DE TORRE	MINORÍAS Y MASAS EN LA CULTURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEOS
JOSÉ FERRATER MORA	TRES MUNDOS: CATALUÑA, ESPAÑA, EUROPA
GAZIEL	CASTILLA ADENTRO
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	EL SECRETO DEL ACUEDUCTO
CORPUS BARGA	LOS PASOS CONTADOS: UNA VIDA ESPAÑOLA A CABALLO EN DOS SIGLOS
FRANCISCO AYALA	DE ESTE MUNDO Y EL OTRO
GERMÁN ARCINIEGAS	ENTRE EL MAR ROJO Y EL MAR MUERTO. GUÍA DE ISRAEL *Segunda edición*
JULIÁN MARÍAS	EL TIEMPO QUE NI VUELVE NI TROPIEZA *Segunda edición*
MAX AUB	EL ZOPILOTE Y OTROS CUENTOS MEXICANOS
JUAN A. GAYA NUÑO	EL ARTE EUROPEO EN PELIGRO
GAZIEL	PORTUGAL LEJANO
SALVADOR DE MADARIAGA	RETRATO DE UN HOMBRE DE PIE
PAULINO GARAGORRI	DEL PASADO AL PORVENIR
CORPUS BARGA	PUERILIDADES BURGUESAS
MARÍA ZAMBRANO	ESPAÑA, SUEÑO Y VERDAD
MERCÈ RODOREDA	LA PLAZA DEL DIAMANTE
RAFAEL SANTOS TORROELLA	DEL ROMÁNICO AL POP ART
AZORÍN	ULTRAMARINOS
RAMÓN PÉREZ DE AYALA	NUESTRO SÉNECA Y OTROS ENSAYOS

(*Continúa en la última página*)

CONCHA ZARDOYA

VERDAD, BELLEZA Y EXPRESIÓN

(LETRAS ANGLO-AMERICANAS)

E.D.H.A.S.A.
BARCELONA BUENOS AIRES

IMPRESO EN ESPAÑA

Editora y Distribuidora Hispano Americana © 1967
Avenida Infanta Carlota, 129, Barcelona

N.º de Regtro.: 6.999-66 Dep. Legal B. 35.898-1966

EMEGÉ.-Enrique Granados, 91 y Londres, 98.-Barcelona

A Willis Barnstone, excelente poeta y traductor de poesía española, en recuerdo de los días de Yale e Indiana.

NOTA PRELIMINAR

Este libro reúne diversos ensayos que han nacido, a lo largo de los años, de lecturas y estudios sobre poetas y escritores de lengua inglesa. Con ellos quisiera contribuir en mayor o menor grado, en una o en otra manera, a las investigaciones de literatura comparada, campo de escaso cultivo en nuestra España. Desde que salí de Madrid, en 1948, he venido comprobando la pobreza de estudios comparatistas realizados por españoles. Por esta razón, precisamente, he participado en congresos internacionales de Literatura Comparada, con el fin de representar a España de algún modo, según mis fuerzas y dentro de mis capacidades, y hacer presente la "contribución" o "participación" española —modesta, modestísima— en tales estudios.

Los inicié, por mi parte, con la traducción en España de la obra en prosa y verso de Walt Whitman y —ya en los Estados Unidos— con mi tesis doctoral —cuyo tema fue "España en la poesía americana"— y una *Historia de la literatura norteamericana* (1607-1950). Después, he continuado escribiendo intermitentemente traducciones de poesía y gran parte de los ensayos, ahora revisados y ampliados.

Su objetivo no es sólo contribuir a los estudios comparatistas universales, ni es sólo informar al lector español e hispanoamericano sobre ciertos autores, sino también proyectar alguna luz sobre temas que, en varios casos, se relacionan —o pueden relacionarse— con España y corrientes literarias que han existido en ella, o que interesa aclarar en beneficio de la cultura general. A todo esto —que no es poco— he de añadir que me he inclinado a hacerlos impulsada no por el azar que arrastra a una lectora infatigable, sino por un

interés especial y concreto o por un amor personal a temas y personas. De ambos quiero dar explicación al lector.

He estudiado a Poe, no solamente por ser un gran genio poético de los Estados Unidos y del mundo, sino por tratar de descubrir sus posibles relaciones con el modernismo y la poesía "pura"; por llegar a conocer el mecanismo de su conciencia poética y de su estilo; y por rastrear su búsqueda de las claves del lenguaje poético.

He leído a Santayana, principalmente, porque siempre me han atraído los poetas-filósofos (como Unamuno, Machado y Valéry). Y, además, por haber nacido él en España y ser una especie de "prófugo" de la Generación del "98".

Por amor a España he tratado de encontrar y dibujar su imagen en las obras poéticas de Ezra Pound y John Dos Passos.

Robert Frost me ha interesado especialmente porque, a través de sus poemas, que describen la naturaleza de New England, es posible hallar una "clarificación de la vida", profunda y significativa.

El propósito del ensayo sobre Eugene O'Neill es probar que repetidos rasgos suyos pueden ser relacionados con el expresionismo, aunque muchos de ellos se encuentren dentro de obras que la crítica ha considerado realistas o naturalistas en su totalidad.

El estudio sobre Aldous Huxley, finalmente, proyecta quizás alguna luz para entrever una de las más poderosas corrientes del pensamiento contemporáneo: la rebelión contra la razón en el siglo XX.

El título de la obra —es obvio decirlo—, aunque se relaciona con su contenido, es convencional, porque no la representa en su totalidad y sólo de un modo bastante parcial y relativo. Pero —creo— es incitante y sugeridor.

(*Indiana University*, Bloomington, Indiana, 2 de noviembre de 1966.)

PARTE PRIMERA

POESÍA

LA VERDAD Y LA BELLEZA EN EDGAR ALLAN POE

I. LA VERDAD

a. Los críticos contra Poe, o viceversa.

Ha sido una opinión corriente considerar a Poe como un poeta melódico, como un artista de la palabra en sí, que nada tenía que decir a la humanidad a través de su arte. Y se han citado, a guisa de evidencia, sus propias afirmaciones aparecidas en uno de sus más conocidos ensayos críticos: *Letter to B...* (1831). Decía Poe, en esta carta, que el poema "se opone a la obra científica al tener por objetivo inmediato el placer en vez de la verdad".[1] Nuevamente, en 1850, en su importantísimo ensayo *The Poetic Principle,* volvió a afirmar: *Quien, a despecho de esta diferencia, intente reconciliar los obstinados óleos y aguas de la Poesía y de la Verdad, debe hallarse crasamente unido al convencionalismo.*[2]

La América de los tiempos de Poe no se inclinaba demasiado a admitir ninguna doctrina que no insinuase que el valor de la obra artística o literaria se relacionaba con la verdad o el contenido moral. Poe, al creer que no le concernían primariamente las lecciones de prédica moral, se colocaba enfrente de su época.

En el período que siguió a su muerte, los críticos

[1] *The Works of Edgar Allan Poe,* in ten volumes collected and edited, with a memoir, critical introductions and notes by Edmond Clarence Stedman and George Edward Woodberry, vol. X (New York-Pittsburg: The Colonial Company, 1903), p. 571.

[2] *Ibid.,* vol. VI, p. 10.

más importantes establecieron que él era *estéticamente deficiente* porque *confiaba en la facultad de percibir la más profunda ética del arte.*[3] El hecho de que la primera biografía de Poe —escrita por Rufus Wilmont Griswold[4]— exagerara las debilidades y defectos del hombre Poe, hasta el punto de que casi todas y todos parecían vicios, debe atribuirse a la repetida condena, por parte de Poe, de la importancia del contenido moral en la literatura.

A principios de este siglo se inició una creciente tolerancia para los defectos de Poe en lo concerniente a la verdad moral o ética. A pesar de que casi todos los prosistas —excepto Poe— se hallaban en contacto con los problemas sociales y morales, los críticos empezaron a encontrar una moral en las ficciones de Poe, a pesar de sus propias aseveraciones que negaban todo propósito de presentar la verdad o de referirse a ella. Era un error decir que Edgar Allan Poe era *estéticamente deficiente.* Pero Rica Brenner opinaba por su parte: *su espiritualidad y elevación de pensamiento son aparentes por doquier. La consciencia aparece en escena demasiado fácilmente; las Furias acechan desde cada rincón; Némesis persigue la más leve transgresión.*[5] Otros admitían que el arte de Poe gustaba, aunque no precisamente por su didáctica; que era una fortuna para la literatura poseer un escritor semejante, es decir, no sólo por sus ideas, sino porque su obra representaba un canto a la belleza; y que la nueva generación quería llegar a examinarle de una manera total y profunda, como un artista literario.

A pesar de que Poe falta a la verdad en un sentido realista, *la verdad, como la divinidad, tiene muchas*

[3] James R. Lowell, ed. "Edgar Allan Poe", *The Works of Edgar Allan Poe,* vol. I (1856), p. XII,

[4] Según William Robert Bittner, en el epílogo a su biografía de Poe, Griswold estaba temperamentalmente mal preparado para escribir sobre la vida del poeta (*Poe, a biography.* Boston: Little, Brown (1962), p. 3).

[5] Charles L. Moore, "Poe Again", *Dial,* XXVI. p. 237.

mansiones... Pero el ser humano es un salvaje todavía... Y porque Poe se expresa en estas cosas primarias, se halla más cerca de la verdad eterna que los pintores y gacetilleros de la superficie de la sociedad.[6]

En las décadas últimas, al declinar el sentido moral, se han revisado las cualidades y limitaciones del concepto de la verdad sustentado por Edgar Allan Poe. Ya había apuntado George E. Woodberry que se debía interpretar a Poe en términos de lo que escribió y no según cómo vivió.[7] La cualidad de una obra de arte no puede determinarse por la presencia o ausencia de rectitud moral en su creador. Tal criterio serviría para juzgarle como hombre, no como artista. De este modo se carece de fuerza moral para condenar a Poe. La moral puede entrar en el dominio de la estética, pero sólo cuando el arte es utilizado para revelar una filosofía moral. Pero entonces se convierte en inspiración del arte, no en arte auténtico. Poe jamás admitió tal aspecto en su poesía. En consecuencia, ante él y su obra, hemos de negar la validez de ciertos dictados críticos convencionales —cuya aplicación sufrió el poeta en carne viva durante toda su existencia—, en cuanto no le consideran un trabajador de la literatura. Es indudable, por ejemplo, que si Poe hubiese tenido los mismos objetivos morales de Longfellow, no habría sido Poe. (¡Monótona y equívoca insistencia la de estos críticos, al querer medirle con la vara de la ética! Por otro lado, la comparación entre él y Longfellow es en ellos siempre constante.)

Otros críticos más recientes y más comprensivos han examinado y estudiado no la presencia o ausencia de rectitud moral en el concepto de Poe, sino la verdad filosófica en el más elevado, más abstracto y más

[6] *Ibid.*, p. 236. Cf. la obra de este mismo autor: *The life of Edgar Allan Poe personal and literary with his chief correspondance with men of letters.* 2 vols. (Boston-New York: Houghton Mifflin, 1909, Preface).

[7] "The New and the Old Edgar Allan Poe", *Critic*, VI, pp. 50-51.

ideal sentido de la palabra. Y emplean tal criterio como *válida experiencia humana, satisfacción intelectual y significado espiritual* para medir y evaluar la verdad. Por su parte, el ya mencionado William Robert Bittner declara en el prefacio de su biografía que ha intentado "comprender" a Poe y que ha procurado no distorsionar las cosas en favor o en contra de nadie.[8]

La tendencia moralista o moralizante de la época en que Poe vivió —que el poeta denomina *la Herejía de la Didáctica* (*the Heresy of The Didactic*)— modeló y motivó su pensamiento acerca de la verdad. La insistencia de Wordsworth —la enseñanza era la finalidad del arte— le ayudó sin duda a clarificar su propio pensamiento y abrió el camino a su vigorosa repulsión del didactismo. Después, la distinción de Coleridge entre poesía y ciencia suministró a Poe las palabras que necesitaba para su propia definición y aun los términos de su propia creencia.

La escuela encabezada por Yvor Winters considera que Poe separaba completamente la ficción de una verdad más alta cuando identificaba la verdad con el didactismo. Piensa que él pudo haber aplicado inconscientemente el término verdad en un temerario esfuerzo para refrenar a sus contemporáneos. Margaret Alterton y Harding Craig recuerdan que Poe insistió siempre en que el material elegido para una obra de arte debía ser el justamente adecuado —tanto bello como trivial— para expresar la impresión buscada por el artista. Y de aquí se vino a deducir que Poe descalificaba los temas de carácter didáctico.[9] Mas quizá se equivocó Poe al diferenciar claramente en su cerebro la poesía didáctica de sus contemporáneos de la poesía filosófica, que contiene una ética más elevada, común a toda gran poesía. Concebía que el método didáctico

[8] *Op. cit.*, Preface, IX.
[9] *Edgar Allan Poe.* American Writers Series. New York: American Book, 1935, p. CXVII.

(prédica o proselitismo) era el único camino para llegar a la verdad. Poe olvidaba la posibilidad de llegar a ésta por medio de otra actitud diferente a la que él invocaba. De este modo, no admitía el didactismo de Pope, Dryden y Donne, que, de acuerdo con la tradición, utilizaban no obstante la percepción individual y la horma moral como materiales legítimos para la poesía.

Poe habría merecido menos censuras si hubiera condenado solamente la mala didáctica. Pero su olvido de la *satisfacción intelectual* y del *significado espiritual* le obligó a rechazar muchos sonetos, poemas cortos y todos los poemas satírico-didácticos. Poe considera que una sátira no es, por supuesto, un poema. Ahora bien, si él hubiera intentado simplemente excluir algunas poesías insatisfactoriamente didácticas —permítasenos decir— de Wordsworth o de Lowell, la crítica le habría tenido que hacer muy pocos reparos. Porque esos poetas son malos no porque sean didácticos, sino porque escriben mal, y porque su didactismo es frecuentemente erróneo, y porque la lección que procuran enseñar tiene muy poca relación —y sólo arbitrariamente— con el tema. Yvor Winters sugiere que Bryant estableció *la idea regente* o *dominante* (*the governing idea*) únicamente, y añade con cierta ironía: *Nos asustaría perder a tan gran didáctico.* [10]

Paul Elmer More argumenta a su vez: *Si él hubiese limitado su actitud hacia el didactismo como un medio de expresión, su teoría podría concebirse; pero su desafortunada identificación del didactismo con la verdad le separa de toda una esfera de materiales —las más elevadas y hondas emociones del pecho humano— que no necesitan ser didácticos en absoluto en cuanto a la forma, pero que se relacionan con la intuición de la verdad moral.* [11]

[10] "Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscuranticism", *American Literature*, VIII, 1937, p. 387.

[11] "A Note on Poe's Method", *The Demon of the Absolute*, I, (Princeton: Princeton University Press), 1928, p. 84.

Yvor Winters concluye, más o menos, en estos términos: su teoría representa, en síntesis, una crisis en la historia del oscurantismo americano, por su error al distinguir entre *subject matter* y *style.*[12] *Matter* significa aquí *verdad* y *style, belleza.* (Para este crítico, la belleza es sólo una cualidad del estilo y no el *subject matter,* como pensaba Poe.)

Hay que reconocer, desde luego, que la poesía de Poe no representa una técnica refinada de comprensión moral. No nos ayuda a comprendernos a nosotros mismos ni a ordenar nuestras vidas. Sus experiencias no son válidas para las vidas de los simples seres humanos. En verdad, si ciertas experiencias humanas se admiten como temas legítimos de inspiración poética, se admiten como tales porque el poeta no puede escribir sin referirse a algo. Y se admiten —sobre todo para algunos— aquellas que parecen involucrar el mínimo de complejidad. Se admiten, además, no como algo que ha de ser comprendido, sino como ingredientes de una fórmula por cuyo significado puede sugerirse algo que está fuera de nuestra experiencia.

Poe ve, bastante sinceramente, que la observancia forzosa (*enforcement*) de la verdad, en sí misma, no constituye la poesía. Y, sobre la base de esta elemental observación, cae en el común error romántico que podemos sintetizar así: la verdad no es la poesía; la verdad se infiere, sin embargo, de la poesía, en interés de una poesía más pura. Poe nos animaba a mantenernos en esta actitud, pero también a descartar el objeto de tal actitud. De modo que la fórmula correcta sería por el contrario: la verdad no es la poesía; la poesía es la verdad y algo más. La totalidad de la experiencia poética —mejor es decir aquí *totalización*— le da validez. Yvor Winters añade a este respecto: *Cuán cabalmente quería robarnos Poe toda materia temática, cuán cabalmente quería reducir la poesía*

[12] *Op. cit.,* p. 385.

—desde su posición tradicional, al menos idealmente considerada, de ser el acto de completa comprensión— a una posición de trivialidad y charlatanismo. [13]

¿Cómo alcanzar originalidad? Poe nos habla largamente de tal propósito. Pero Winters repara: *yerra al considerar que la originalidad de un poema no reside en la novedad del tema general..., sino en la cualidad de la inteligencia personal, puesto que la inteligencia se muestra en las minucias del estilo, en los definidos límites del pensamiento y sentimiento llevados al tema por el poeta que lo escribe.* [14]

La narración detectivesca (*detective story*) es el único ejemplo que nos da Poe —en opinión del ya tantas veces citado Winters— de la invasión por la verdad del campo de la ficción: *Entre su infantil visión de la vida intelectual, por un lado, y el desorientado emocionalismo del cuento de ficción, tenemos esa vasta y sólida región habitada por las mayores figuras literarias del mundo, la región en que la experiencia humana se comprende en términos morales y la emoción es un resultado de tal comprensión o se la considera en relación con esta comprensión y así es juzgada. Esta región parece cerrada para Poe.* [15]

El saber auténtico interesaba tan poco a Poe como todo lo real. Pero la idea del saber —con el significado del poder que confiere— no sólo le interesaba, sino que le placía inmensamente.

Y nosotros nos preguntamos en vano: ¿Cuál es la fantasía que es simplemente fantasía, la belleza que no brota del sentimiento, que no ilustra ni promueve las grandes leyes y fines de la vida, que brilla extrañamente sólo porque se halla aparte del sendero del destino humano? En realidad, el credo de Poe era estrecho pero elevado. Así, muchas de sus limitaciones se debían a la circunstancia de que deseaba res-

[13] *Ibid., loc. cit.*
[14] *Ibid.*, p. 64.
[15] *Ibid.*, pp. 397-398.

tringir la poesía solamente a los vuelos más altos. ¿No era ésta una tendencia hacia la sublimidad?

Mientras que frases sueltas y líneas entresacadas del contexto confirman su teoría artística, otro grupo de críticos cree que tal doctrina se pierde al extraviarse en generalizaciones. Apuntan que Poe puede gustar de contradecirse a sí mismo en aquellos ensayos en que parece establecer que la literatura no debe contener ninguna idea; es decir, que Poe se manifiesta como un poeta de ideas, a pesar de negarlo repetidas veces.

Es verdad que Poe estableció, al principio, una distinción clara entre la poesía filosófica y la didáctica, cuando identificaba la *Herejía de la Didáctica* con la doctrina que sustenta que el objetivo último de toda poesía es la verdad. Sin embargo, acaso debamos aclarar aquí que usaba la palabra *verdad* como sinónimo de *conocimiento* o de *ciencia.*

En su soneto *A la Ciencia* (*To Science*) (1829), dudaba al introducir la razón como factor, o algún elemento de conocimiento organizado, especialmente en declaraciones de teoría literaria. Sin embargo, 1829 fue para Poe un año sin reposo poético. Como resultado de su identificación de la verdad con el didactismo, en la *Carta a B...* (1831), en tanto que adoptaba la definición de Coleridge de que el objeto *inmediato* de la poesía es el placer, le condenaba como poeta filosófico. *Es lamentable* —dice Poe— *que tal mente deba quemarse en la metafísica.*[16] Descartaba la ciencia, o el simple conocimiento, porque advertía que no conducía a la percepción de la armonía y porque, en su victoria sobre la belleza, la ciencia es "*una disminución de la luz de la vida.* Aún establecía en el mismo ensayo: *La música, combinada con una idea placentera, es poesía; la música, sin la idea, es simplemente música; la idea, sin la música, es prosa...*[17] ¿Acaso escribió su soneto *A la Ciencia* porque ya había empezado

[16] *The Works of Edgar Allan Poe,* Vol. VI, p. 570.
[17] *Ibid.,* p. 571.

a dudar de la verdad de su anterior protesta contra ella? En la prosa-fantasía que siguió, aclaró perfectamente que la ciencia había abierto grandes y nuevos panoramas a su imaginación poética.

La última tendencia crítica de Poe extendía los límites provincianos de la poesía, de modo que pudiera incluir la idea general de la belleza lo mismo que las demás (la verdad y el amor, por ejemplo). Hay un obvio cambio de lo estético a lo ético, y una correspondiente alteración de lo pagano a lo cristiano. Todas las ideas —de amor, verdad, belleza y muchas más— aparecen en su poesía también, pero —de acuerdo con su teoría de lo indefinido y vago— usualmente las vela dentro de símbolos, imágenes ilusorias y esbozos sombríos. Predomina la idea de belleza, en sus ensayos críticos principalmente, pero alcanza a diseñar otras ideas que se hallan en armonía con aquélla.

Agrega Poe, finalmente —en la crítica dedicada a Longfellow (1842)—, que la poesía se convierte en didáctica, y así es inadmisible, solamente cuando intenta presentar la verdad por medio de la predicación o el razonamiento.

Poe usaba la verdad —según se cree— en un sentido especial: se oponía a la didáctica. Pero esto no significaba que hubiera falsedad en su poesía. Ciertamente, al seleccionar las mejores baladas de Longfellow, dice por comentario: *Quisiéramos mencionar como poemas casi verdaderos* The Village Blacksmith, The Wreck of the Hesperus *y, especialmente,* The Skeleton in Armor.[18]

Poe estableció una distinción entre didactismo puro y sugerencia poética, no sólo en sus comentarios al poema del barón de la Motte Fouqué, en su *Review of Undine* (1839), sino también en su *Review of Lowell's Poems* (1844) y en su *Review of Hawthorne* (1847). Decía del poema de Fouqué: *Debajo de todo, fluye una corriente de significado místico, de la*

[18] *Ibid.*, p. 382.

simple y más fácil comprensibilidad, y aun del carácter más filosófico.[19] En cuanto a Lowell, concedía que deseaba reverenciar la verdad del poeta, pero percibía que aquél habría de ver claramente —lo que ahora sólo sentía de una manera vaga— *que el único objeto legítimo del poema auténtico es la* CREACIÓN DE LA BELLEZA.[20] Por lo que respecta a la página moralista de Lowell en *Legend of Brittany,* Poe subrayaba: *No la moral aquí... ni que los reflejos deducidos de los incidentes sean peculiarmente excepcionales, sino que están demasiado obvia, intensa y artificialmente introducidos. La historia podría haberse logrado más* única, *y a la par más en consonancia con el verdadero sentimiento poético, admitiendo la moral sólo como* sugerida, *tal como ocurre en* Undine.[21]

La poesía, entonces, puede insinuar o sugerir la verdad, aunque nunca mostrándose en la superficie sino como una subcorriente muy profunda.[22]

En *The Poetic Principle* (1850), Poe había modificado su afirmación más antigua de que la poesía nada tiene que ver con la verdad o el deber. Aquí, Poe admitía la verdad con una reverencia profunda. En el mismo ensayo agregaba que las incitaciones de la Pasión, o los preceptos del Deber, o aun las lecciones de la Verdad podían introducirse en el poema, y hasta con ventaja; porque podían contribuir, incidentalmente y por varios caminos, a los propósitos generales de la obra; pero que el verdadero artista deberá siempre procurar suavizar su tono en adecuada sumisión a esa *Belleza* que es la atmósfera y la esencia auténtica del poema.[23]

En su crítica de *Locksley Hall* y en *Ocnone,* Poe se muestra más ético que estético, bien a pesar quizá de su intención.

[19] *Ibid.,* p. 238.
[20] *Ibid.,* vol XI, p. 244.
[21] *Ibid.,* p. 247.
[22] *Ibid.,* vol. XIII, p. 148.
[23] *Ibid.,* vol VI, p. 9.

Si tomamos *Eureka* —un largo y verdadero poema en prosa más que un ensayo—, si lo tomamos en serio, hemos de reconocer el hecho de que Poe, lo mismo que los trascendentalistas, advirtió la verdad intuitiva, por ser lo más elevado y seguro de todo, y la más preferible para ser tratada en poesía. Se daba cuenta, por último, de que Poesía y Verdad, significando conocimiento o ciencia, eran una misma cosa. Coleridge y Poe se unieron a la doctrina trascendental de que la intuición es la forma de la verdad, asociándola con la imaginación. Poe ridiculizó los caminos inductivo-deductivos baconiano-aristotélicos del conocimiento en este trabajo, y dedica el poema a los soñadores que hablan de la verdad. Él buscaba la verdad a lo largo de las vastas fronteras especulativas en que la visión y la intuición caminan con más firme paso que la neta lógica o la filosofía tradicional.

Poe concibió la verdad y la belleza como aspectos complementarios de la armonía, siendo una el principio y la otra la forma; una abstracta y la otra concreta. De aquí que el poeta, al crear belleza, revela necesariamente la verdad. Para éste, sin embargo, la belleza es el objeto primordial; la verdad, el secundario. Para el filósofo, en cambio, el reverso de lo anterior es lo verdadero.

Tal concepto de la verdad se comprendió mal, porque era superior al de ninguno de sus contemporáneos. Verdad y moral significaban para Poe aptitud, armonía, belleza de proporciones. Significaban belleza terrena armonizada hacia la perfección celeste. En otras palabras, la verdad es esa perfección que es el único resultado de las más estricta proporción y adaptación a todos los requisitos poéticos. Poe creía que estos requisitos existen solamente en el más alto grado: en consecuencia, un poema bello debe de ser una sabia verdad.

En resumen, según el segundo grupo de críticos, lo que Poe creía realmente era que la poesía —como todas las demás artes— podía representar o sugerir

la verdad, pero no podía predicar o razonar acerca de ella. Sabía que, aunque un predicador puede ser un artista, un artista no es necesariamente un predicador.[24] La Poesía cuestiona la Verdad sólo en cuanto la Belleza, filosóficamente considerada, es la Verdad misma. Poe no rechazó la verdad moral sino que le concedió un lugar humilde dentro de la Poesía, cuya importancia era como un color o una nota de música con un fin más alto que cumplir.

Si recapitulamos, observaremos que la crítica americana ha ido intensificando su interés por la obra de Poe a partir de 1925, sin descuidar tampoco la personalidad humana del poeta, en justo deseo de rectificar los erróneos juicios nacidos al amparo de la maligna biografía de Griswold, ejecutor testamentario de Poe, lleno de rencor secreto más que de solicitud póstuma. La crítica honrada —al escuchar los ecos de los homenajes universales tributados al autor de *El cuervo*— inició la revisión de las cartas de Poe, tendenciosamente interpretadas por Griswold, al mismo tiempo que de sus datos biográficos. Aquéllas y éstos le habían presentado como un malvado y un incurable alcohólico. Algunos amigos del poeta ya habían iniciado también un noble contrataque por su parte. De hecho, John Ingram, en 1880, con su biografía leal y honrada de Edgar Allan Poe, había empezado la refutación de las aserciones griswoldianas de 1850. Había invitado a la reconstrucción de su obra dispersa y traicionada, porque Rufus W. Griswold no sólo había vilipendiado a Poe, sino que había desfigurado sus escritos. Después de Ingram, los estudios referidos a la persona y a las creaciones de Poe se multiplicaron en América y en Europa, especialmente en Francia, constituyendo una vasta bibliografía: la obra de Poe fascinaba a todo el mundo. Para Baudelaire y Mallarmé,

[24] Margaret Alterton and Harding Craig, *Edgar Allan Poe; Representative Selections*, with introduction, bibliography, and notes (New York-Cincinnati: American Book Company, 1935), p. CXVII.

por ejemplo, era "el Poeta" por excelencia. Los Parnasianos creían —lo mismo que Poe— en un arte voluntario e impecable. Y los simbolistas, y aun los decadentes, le seguían.

Poe dejaba de ser un *loco* para ser tan sólo un *artista.* Poe no había sido malvado, sino un hombre sufriente. No era un producto del alcoholismo y la tuberculosis, sino simplemente un *genio.*

Tal "incomprensión" inicial con respecto a Poe se ha debido —no es difícil encontrar las causas— a una tradición biográfica confusa, a una moral convencional, a una tesis preconcebida y a prejuicios amparados por la autoridad científica. (¿No ha ocurrido lo mismo, más o menos, con Baudelaire —"el poeta maldito"—, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Whitman y algunos otros grandes poetas?) Las enemistades que Poe suscitó y su vida irregular y dudosa indispusieron a muchos americanos, no sólo contra el hombre, sino también contra el artista, como ya hemos podido comprobarlo textuamente. Esta hostilidad llegó a un punto de verdadero encono, porque la escuela de escritores que había predominado en América durante dos generaciones y había establecido las normas de la crítica americana había sido incapaz de separar el arte de la moral y aún consagraba la supremacía de esta última sobre aquél. Realmente, no era la literatura la que se humillaba ante la ética, sino el típico espíritu práctico de la gente americana. Y he aquí por qué los principios artísticos directores del genio de Poe —"el culto a la belleza" y "el arte por el arte"— no han sido admitidos nunca —ni aún hoy— por la inmensa mayoría del público americano. Cabe, desde luego, apreciar la obra de un escritor e ignorar sus principios; pero esto no era cosa fácil para los americanos, más o menos impregnados —ellos y su literatura— de puritanismo y utilitarismo. Como ha señalado William P. Trent, los autores americanos escriben para el mayor bien del mayor número. ¿Qué hacía Poe? Muy al contrario, no escribía para el bien de nadie o acaso

para el de una minoría bastante pequeña... no americana precisamente. Sus escritos distan tanto de toda tendencia moralizadora cuanto de toda sugestión impura. El americano corriente nada encuentra en Poe que le satisfaga, pues nada contribuye a su enmienda moral o intelectual. Más todavía. Poe emitió teorías de arte en pugna absoluta con aquellas que su época admitía. Y, por si esto fuera poco, lanzaba sus prosas fantásticas a un pueblo que, sin carecer de imaginación, no se había esforzado sin embargo —tampoco se esfuerza en la actualidad— para cultivarla y refinarla.

En cambio, los lectores extranjeros no han sido influidos por ninguna de estas consideraciones. No se sorprenden al saber que un gran literato puede haber vivido una existencia poco conforme con los convencionalismos sociales. No son puritanos ni tienen por qué formularse, al coger un libro, la inevitable pregunta: "¿Qué *beneficio* me reportará la lectura de este libro?" Les basta y les satisface únicamente experimentar placer o emoción. Poe, con la armonía y musicalidad de sus versos, con sus cuentos extraños, etéreos y pavorosos, ha sabido encantarles y conmoverles. La vieja Europa acogió con júbilo al genio original y nuevo. Lo mismo haría con Whitman, también despreciado por sus compatriotas.

Volviendo a la evolución apreciativa de la crítica americana en torno a Poe, advertimos, *a grosso modo*, tres grandes grupos. El más antiguo cronológicamente —formado por psicólogos de profesión— apunta que las ideas de Poe eran una hipertrofia y racionalización de los hechos de su vida. Escritas de este modo en el vacío, sus ideas carecen de valor, excepto para una parcial comprensión de sus obras. Otro grupo, posterior, presenta las ideas de Poe como una hipertrofia de las influencias populares y corrientes del pensamiento americano y europeo. Altamente representativas, aunque divergentes, de las tendencias contemporáneas, sus ideas son valiosas como literatura crítica de un período y de todo tiempo. El hombre Poe

se convierte en un hombre normal e inteligente, en estrecho contacto con su época. Algunos críticos de este grupo llegaron a afirmar que Poe no era simplemente racional sino superracional. Punto de vista, como vemos, completamente opuesto al primero: se cumplía así la infalible ley pendular.

La tendencia que hoy va ganando más adeptos es la que considera a Poe como uno de los grandes pensadores que produjo su época, y los estudios de sus ideas respoden a este cambio de actitud. Sin embargo, se han realizado pocos estudios que abarquen la totalidad de su teoría estética. Pero algo es algo. Por lo menos, la crítica actual americana considera a Poe como un "hombre", como un "poeta" y como un "crítico". Si no todo, ya es mucho, tratándose de un país de amplia base puritana.

b. La verdad al servicio de la belleza

Establecidas las principales opiniones y corrientes críticas con respecto al concepto de la Verdad sustentado por Poe, debemos ahora emanciparnos de ellas y comentar la cuestión a nuestro modo.

Una primera lectura de las obras de Poe, y especialmente de su poesía, nos deja esta impresión profunda: Poe es un soñador en búsqueda de lo esencial: un platónico. Lo mejor no se ha realizado aún, quizá no se realice nunca. Es contrario a nuestro Jorge Manrique, para el cual "todo tiempo pasado fue mejor". Para Poe, en cambio, el pasado está lleno de amargas experiencias: *lo mejor está por venir (the best is yet to be)*. Sueña. Por esto, lo mejor de su obra quedó más allá de su muerte, inescrita, pero sí soñada, creada. Poe es mucho más grande que los versos, cuentos y críticas que nos dejó, que sus cuarenta años de existencia dolorida.

Se nos muestra como el campeón de la Belleza considerada objetivamente. En contraste con lo que en nuestro mundo es el dominio de ruidos y palabras, ya la palabra "silencio" significa "quietud", "reposo".

Habla la Naturaleza entera, y hasta las cosas ideales baten sombríos rumores de alas visionarias.

(Al Aaraaf)

Poe se nos manifiesta contrario a aquella nuestra "música de las esferas", tan llenas de sonoro silencio para nuestros poetas. La Naturaleza entera habla para él, y aun los entes ideales.

Se nos muestra como un platónico porque cree en el eterno mundo de las ideas concebido por Platón. (Recordemos que se ha dicho que todo hombre nace o aristotélico o platónico.) Poe emplea términos tales como éstos: *la incorpórea esencia de un pensamiento, espíritus incorpóreos,* etc. La huella de *Gorgias* y de *Phedon* es perceptible en el mito de Poe vertido en *Al Aaraaf, Chariot of the Soul y Other World.* Platón decía que los dioses y las almas inmortales —cuyos corceles poseen alas poderosas— son llevados por una revolución de las esferas a un ultramundo, donde todo espacio está ocupado por un mar de intangible esencia que sólo la mente —"señora del alma"— puede contemplar. Y he aquí las ideas absolutas de Verdad, Belleza y Justicia. Y en estas divinas pasturas del conocimiento puro, el alma se nutre durante el tiempo en que las esferas giran, y descansa en perfecta felicidad. Entonces vuelve a los cielos de donde vino. Allí los corceles se regalan en sus establos con néctar y ambrosía. Pero sólo a unas pocas almas les es dado ver estas visiones celestiales.

Poe creía que él era una de estas almas escogidas a quienes les son dadas las revelaciones de la Belleza.

Espíritus en vuelo y ángeles en la visión,
millares de serafines vuelan a través del empíreo.

(Al Aaraaf)

Al Aaraaf es una muestra del apasionado amor de Poe por la Belleza:

Mas cuando su fulgor por el cielo se difundía,
como el resplandeciente pecho de la Belleza bajo la [mirada del hombre,
vacilábamos ante la herencia de los humanos,
y tu estrella temblaba —¡como ahora, Belleza, lo haces [tú!

Poe subraya la salvadora virtud de la Belleza. El apasionado amor a ésta prevalece sobre el amor físico apasionado. También debe prevalecer la Belleza sobre el conocimiento —esto es, sobre el conocimiento científico— y sobre la Verdad, si no la verdadera Cenicienta, *ecce ancilla* al fin. La Belleza, pues, se identifica con la Poesía: ambas son una misma entidad para Poe. El poema sólo merece este nombre cuando incita a elevar el alma, y su valor radica en el grado de tal elevación. El poema no existe únicamente con el fin de inculcar la verdad y la moral y probar tácitamente que esta verdad y esta moral representan su verdadero valor poético. No existe ni puede existir otra obra más perfectamente digna, más supremamente noble que el poema en sí mismo, el cual es sólo un poema y nada más, en toda la extensión de la palabra, y está escrito sólo por amor a la Poesía. Con profundo respeto —decía Poe en *El principio poético* —se inclinaba delante de la verdad a la que aspira el corazón de todos los hombres. Pero limitaba su dominio a cierta medida. Porque la verdad exige mucho y es severa; no simpatiza con los mirtos poéticos.

Todo lo que es indispensable en un poema es precisamente lo que no le concierne. Para expresar la verdad es necesaria la severidad tanto más que el lenguaje florido. En honor a ella, se ha de ser simple, preciso, reflexivo, apacible, sin pasión: en una palabra, un espíritu totalmente contrario al ideal de la poesía. El sentido de la belleza, en cambio, es el más profundo instinto de inmortalidad. No se trata de la simple apreciación de la belleza en torno nuestro, sino el esfuerzo constante, casi salvaje, para alcanzar la belleza de las altas esferas. Inspirados por una presciencia del éxtasis ante las glorias del más allá, nos debatimos entre las combinaciones multiformes, entre las cosas y pensamientos, para alcanzar una parcela, un ápice de ese esplendor, cuyos perfectos elementos acaso pertenecen solamente a la eternidad. Y entonces, cuando por medio de la poesía y la música nos encontramos bañados en lágrimas, lloramos, pero no por un exceso de placer, sino por la dolorosa impaciencia de nuestra impotencia al no poder asir enteramente en la tierra, en seguida y por siempre, estos divinos goces embriagadores, de los cuales sólo entrevemos o entreoímos, por la poesía y la música, breves e indeterminados destellos o ecos... La Poesía es la creación rítmica de la Belleza. Y la alegría y el placer son los derivados más puros y más intensos de la contemplación de la Belleza. La Belleza sublime es el reino del poeta, pero esto no excluye que las incitaciones de la pasión, los preceptos del deber, o bien las lecciones de la verdad, no puedan introducirse con ventaja en un poema, puesto que incidentalmente le sirven para definir sus fines. El verdadero artista, sin embargo, el verdadero poeta se esforzará siempre en reducirlas a términos de sumisión con respecto a la Belleza, que es —según Poe— la atmósfera, la esencia pura y real del poema.

La Verdad, para Poe, debía subordinarse a la Belleza. Aquélla es sublime, sí, pero ésta lo es mucho más. Porque *si la verdad es la más elevada mira de la*

Pintura o de la Poesía, entonces Jan Steen era un artista más grande que Miguel Ángel, y Crabbe es un poeta más noble que Milton.[25]

La Verdad al servicio de la Belleza, es decir, de la Poesía. La Verdad, como sinónimo de belleza terrena. Belleza terrena, pues, en armonía con la Belleza Suprema, la perfección celeste. La Belleza y la Verdad eran, para Edgar Allan Poe, aspectos complementarios de la armonía —la Poesía: una era la forma, la otra el principio; una era concreta, la otra abstracta. Luego, al crear belleza, el poeta revela necesariamente la verdad. El poema bello es una sabia verdad.

[25] Longefellow's Ballads, *Works,* VI (New York: Charles Scribner's Sons, 1914), p. 166.

II

LA BELLEZA

a. *Los elementos de la belleza*

Poe afirmó y sostuvo siempre que el primer elemento de la Poesía es la sed por lo sobrenatural, por lo ideal, por la belleza. Los críticos americanos opinan que él sintió esto con más intensidad en la lírica que en el cuento, porque un buen poema debe producir un placer elevado.

El germen de esta idea sobre la belleza lo hallamos en las *Stanzas* (1827), donde, en plena exaltación espiritual, Poe tiene conciencia de una momentánea iluminación en la cual los objetos familiares asumen una belleza y significación antes insospechadas.

Pero, en el volumen de 1829, Poe empezó a trabajar desde el romántico ensueño de la infancia hasta las realidades actuales. En *Al Aaraaf* consideró el espíritu de la ciencia moderna en relación con la poesía y manifestó creer en los sentimientos —particularmente en el de la belleza—, en contra de las frías inducciones de la lógica. Este poema representa el primer esfuerzo de Poe en favor de la belleza, considerada objetivamente.

¡Oh, nada terreno salvo el rayo
(devuelto desde las flores) del ojo de la Belleza...!

Ahora más feliz, más deleitoso, allí en la hermosa Tie-
[rra,

desde donde emanaba el origen de la «Idea de la Belle-
[za»...
Mas cuando su fulgor se difundía por el cielo,
como el resplandeciente pecho de la Belleza bajo la
[mirada del hombre,
vacilábamos ante la herencia de los humanos,
y tu estrella temblaba —¡como ahora, Belleza, lo haces
[tú!

(Una estrella descubierta por Tycho Brahe —que apareció de pronto en el cielo, cuya luminosidad sobrepasó la de Júpiter en pocos días y que desapareció súbitamente sin volver a ser vista desde entonces— sugirió a Poe este largo poema.)

En *To the River* se ocupaba de los efectos causados por la belleza sobre el espectador y sugería que ella es una entidad que se manifiesta a sí misma a través de formas concretas.

¡Hermoso río! Con tu luminosa y clara corriente
de cristal, agua vagabunda,
eres un emblema del resplandor
de la belleza —inoculto corazón—,
el retozón laberinto del arte
en la hija del viejo Alberto.

Poe ya empezaba a demostrar que era un creador de belleza. Lleno de fervor poético, protesta contra las intenciones de la ciencia. Sin llegar a mencionar la belleza directamente, concede la máxima categoría estética a la imaginación y al supremo placer de la hermosura. Acaso *Al Aaraaf* contenga y postule toda la teoría poeana de la belleza. Así opinan, por lo menos, Allerton y Craig.

En el prefacio a la edición de 1831, Poe afirmó que la belleza es señora de todo y que el poeta es un elemento pasivo. Despierta de su pasado sueño y se pregunta: "¿Qué constituye la verdadera Poesía?"

En su *Letter to B...* ya había establecido cuán

elevado arte era la Poesía y había apuntado también que su objeto inmediato era el placer. Esa belleza —como aseveró finalmente en su crítica a las baladas de Longfellow (1842)— significa que el poeta está capacitado para producir el placer: he aquí la idea central de la teoría de Poe. Puesto que las bellezas del mundo son superficiales, es función de la poesía despertar en nosotros el deseo de contemplar y apreciar la belleza sobrenatural. El alma del poeta es inmortal: el poeta, a través de su percepción de la belleza ideal, nos da conciencia de nuestra naturaleza eterna, satisface el alma humana y, de este modo, logra el más elevado placer que es posible alcanzar en la vida presente.

Los psicólogos americanos han procurado explicar esta sed de Poe por la belleza. Su búsqueda de la hermosura puede haberse originado en su primera lucha por la paz emocional. Al fracasar, procuró consolarse, imaginando —en *Spirits of the Dead* y en *Bridal Ballad*— una terrorífica región en donde la persona que le había injuriado era reducida a humildad y remordimiento. Pero como esto no le satisfacía, eventualmente encontró en la contemplación y en la creación artística de la belleza —en *Stanzas*— el solaz por el cual suspiraba. Pero tal goce o solaz, a causa de su apasionada porfía y desilusión, era menos satisfactorio que al principio. No es seguro que *Eldorado* o *For Annie* suministren el juicio final de Poe en esta materia. Sin embargo, a pesar de ser sus conclusiones diferentes, no eran contradictorias. *For Annie* es el lamento de un corazón que vive sólo para la belleza perfecta y el goce hallado sólo en la muerte, mientras que *Eldorado* sostiene una filosofía de resignación algo melancólica: debemos dirigirnos audazmente hacia la muerte y aceptarla, para alcanzar así la belleza suprema.

La crítica de Poe es tan intensamente personal como su poesía o sus obras de ficción. La Belleza —según la define él— nada incluye, excepto la belle-

za misma. El valor primordial de su crítica reside en que es una interpretación, no de la literatura en general, sino de sus propias obras. Tal autocrítica es la natural consecuencia de que, antes que nada, es un poeta. Un hombre cualquiera puede admitir, en la esfera moral o práctica, sus propias deficiencias y esforzarse en corregirlas por la experiencia que le suministran las de los demás. Pero no ocurre lo mismo en la esfera del gusto. Cuando un hombre de mentalidad sincera percibe o siente que cierta forma de belleza ejerce sobre él un efecto extraordinario, enorme, intenso, debe procurar probar algo: intentar probar que se trata de la forma más elevada.

El cuerpo de su doctrina contiene ciertos elementos de la verdad —como hemos indicado ya en la primera parte de este ensayo—, corroborados por Joseph W. Krutch. *La definición de la Belleza, al menos, describe muy claramente una clase de Belleza, y, mientras, las doctrinas —que pueden no tener la universalidad que se les atribuye— logran hacer todo lo que ningún haz de principios ha hecho nunca; es decir, no sacrificar las leyes que gobiernan todo arte, sino definir, lo más exactamente posible, un estilo. Esta definición no era simplemente una descripción del efecto que Poe estaba esforzándose en producir, y puesto que su arte era el resultado de una necesidad inidentificada, se debe concluir que la crítica es, como la cosa criticada, el producto no de una razón abstracta —de la cual Poe estaba tan orgulloso— sino de las fuerzas que le llevaron a un sistema de racionalización que se hizo todavía más complejo.*[26] A pesar de su carácter personal, la crítica de Poe no destruye su valor —establecen los mencionados psicólogos—, porque la relación entre psicología y estética es bastante plausible. Sin conexión con las principales tendencias nacionales —según afirman estos teóricos—, sus doctrinas no

[26] Joseph W. Krutch, "Poe's Idea of Beauty", *Nation*, CXX (March 17, 1926), p. 286.

eran una interpretación de la vida sino una huida de ella.

Otro crítico —M. Darnell— considera que este espíritu de desasosiego es una característica de la mente americana, cuya raza es irreverente con el pasado porque sus ojos se vuelven hacia el futuro con el deseo de alcanzar algo aunque no sabe qué es.[27]

Poe, ciertamente, poseía algo que, en cuanto a lo real, era una especie de símbolo del impulso americano para transfigurar mundos dentro de sí en un mundo más real. (Impulso no más ni menos romántico que el de Goethe.) Sin embargo, Poe carecía de fuerza suficiente para llegar a establecer esta realidad desde su mundo, según opina Waldo Frank.[28]

Este despliegue de Poe hacia otro mundo ha sido corrientemente interpretado como una característica romántica. Mientras que la filosofía de Poe se asemejaba en su complejidad al movimiento europeo, él no era todavía un romántico: era un hombre "inteligente", un filósofo. Como muchos románticos, sin embargo, Poe no se volvía hacia lo imaginario desde una simple incapacidad para captar lo real; más bien, poseía una concepción de la realidad que debería existir pero que sólo aparece insinuada en este mundo, entrevista o sugerida. La indiferencia que sentía Poe por la sociedad de su tiempo, no era, como creen los psicólogos, algo anormal, sino —de acuerdo con estas últimas opiniones— bastante normal.

En su crítica de las baladas de Longfellow, Poe estableció que el segundo elemento de la Poesía es procurar satisfacer la sed de belleza. Después de 1831, paralelamente a su crecimiento intelectual, Poe concibió que el poeta, como creador de belleza, era un artista que trabajaba conscientemente para producir un efecto que es el placentero sentido de la belleza.

[27] M. Darnell, "The Americanism of Edgar Allan Poe", *English Journal*, XVI (March, 1927), p. 191.

[28] Waldo Frank, "Poet at last", *New Republic* (December 30, 1925), p. 164.

Al final de *The Poetic Principle* (1820), Poe catalogó unos de los pocos elementos que producen en el Poeta el verdadero efecto poético. Estos elementos pueden clasificarse en tres tipos: 1) concretos, percibidos a través de los sentidos y a través de la belleza de los sentimientos humanos; 2) bellezas éticas; 3) belleza de la mujer. Repetir simplemente estos elementos —decía Poe— es la obra de un realista experimentado, no la de un poeta. La tarea de descubrir lo ideal no es una simple apreciación de las cosas que nos rodean, sino un deseo de alcanzar la belleza, como en *Israfel*. Es crear una especie de belleza intermedia entre la belleza inferior de lo ordinario y la superior de lo eterno. Puesto que tal visión ha sido negada por las formas de la tierra, el poeta debe combinar o recombinar estas formas. "Así claramente deducimos la *novedad*, la *originalidad*, la *invención* y, finalmente, la *creación* de la BELLEZA.[29] Poe se refiere aquí no sólo al artista que descarta la tradición y construye de nuevo, sino también al artista clásico que se esfuerza en transmitir y hacer trascender los talentos del pasado. Encontramos la misma idea en su *Review of Horne's "Orion"* (1844), en donde dice de los lectores: *ellos decidirán... que la Poesía en sí misma es el imperfecto esfuerzo de calmar esta sed inmortal por medio de nuevas combinaciones de formas bellas... físicas o espirituales.*[30]

Los críticos de Poe, en general, sólo están completamente de acuerdo en una sola cosa: en la originalidad del poeta, en su capacidad para inventar situaciones no semejantes a nada. Killis Campbell, por ejemplo, opina que su originalidad consiste más en la combinación y adaptación que en ejercicios inventivos de la fantasía.[31]

En sus ensayos, Poe considera por su parte que la

[29] *Works*, vol. VI, p. 124.
[30] *Ibid.*, p. 268.
[31] Killis Campbell, "Poe", *Cambridge History of American Literature*, vol. II (New York: G. P. Putnam's Sons. 1918) p. 69.

facultad del Poeta para crear belleza es *facultad de Idealidad (faculty of Ideality)*, uno de los varios términos y frases claves de su terminología crítica. Poe es dueño, felizmente, de la cualidad —bastante rara en los artistas creadores que escriben acerca de su propio arte— que se resume en el talento de quitar una frase o de utilizar una palabra para llegar al desarrollo completo de una idea. Esta facultad es, para él, el "sentimiento de la Poesía", un sentido de lo bello. Tal sentido es una parte importante de la naturaleza del hombre, una sed ardiente que es incapaz de satisfacer y que es índice de vida perenne. Un aspecto de la facultad creadora del poeta es, según Poe, la Imaginación, porque es el instrumento mediante el cual puede hacer esas nuevas y armoniosas combinaciones. Al distinguir entre Imaginación y Fantasía, en su crítica sobre *The Culprit Fay* de Drake (1836), Poe reconocía que la Poesía no se desprende de una simple comparación, que aún deja los objetos separados y distintos, sino de ese proceso imaginativo que funde sus cualidades en una creación nueva. Es decir, estaba afirmando la superioridad de la metáfora. La idea que se implica de su Idealidad, podría haberse derivado de Coleridge.

En su exaltación espiritual de 1827, Poe evidentemente significaba que los poetas están dotados de una sensibilidad no otorgada al hombre ordinario. Para éste, la belleza es un sésamo de la verdad y una protección contra las pasiones que de otro modo le destruirían. Poe creía ser, precisamente, uno de los pocos seres a quienes les son dadas las revelaciones de la Belleza.

Todo esto nos lleva a preguntarnos: ¿La Idealidad de Poe se debía al difuso idealismo romántico de la época? ¿La frenología —ciencia por entonces recientemente descubierta— jugaba, sin embargo, un importante papel en la construcción de su teoría, como opina Foerster? ¿Suministró —al invadir la frenología la crítica literaria, lo mismo que la psicología— algunas

de sus ideas y algunos términos nuevos al autor de *El cuervo?* Poe señalaba que poseemos ciertas facultades grabadas en nuestro interior, los mismos sentimientos primitivos que los frenólogos denominan *veneración.* Una, el sentido poético de lo bello —como la *veneración*—, es un instinto inmortal inherente a cada individuo y que es dado a los poetas en el más alto grado. Los términos Idealidad y Causalidad —fuerza que equilibraba la razón y la imaginación— le fueron también suministrados.

Los contemporáneos de Poe advirtieron que éste había adoptado un credo totalmente estético. El arte era, para él, belleza y gusto. Aunque éstos podían a menudo oscurecer las dos provincias adyacentes del intelecto y la moral, la belleza dominaba; la ética o didáctica quedaba subordinada o era simplemente incidental. Aquí, Poe difería de los trascendentalistas Emerson y Thoreau, y de todos los demás *herejes de la Belleza,* cuyo primer propósito era desarrollar la mente y los caracteres. Su posición —¡el arte por el arte!— llegó a ser una doctrina con muchos seguidores.

La totalidad del credo artístico de Poe se sustenta sobre la base estética de que todo arte es una búsqueda de la belleza. Pocos artistas no sectarios niegan hoy la belleza, pero pocos están de acuerdo al definirla. La definición de Poe, antes que nada, ha de considerarse ilógica. Veamos por qué. En *The Philosophy of Composition* presentaba una exposición lógica de su estética que se ha aceptado, por lo general, como una válida racionalización de su creencia o teoría. En dicho ensayo, Poe establecía: *Ese placer que es a la vez el más intenso, el más elevado y el más puro se encuentra, creo, en la contemplación de lo bello.*[32] Deducía que la belleza es una entidad, porque ella es algo que conviene a la oscura aserción —en *The Poetic Principle*— de que la belleza es esencia y no percepción

[32] *Works,* vol. VI, p. 35.

de la verdad ideal: *un instinto inmortal... profundo dentro del espíritu del hombre... es un sentido de lo Bello...*[33] *No es una simple apreciación de la Belleza frente a nosotros, sino el esfuerzo indómito para alcanzar la Belleza superior.*[34] Después, en el mismo ensayo, acepta la noción de la belleza como un efecto: *Cuando, en verdad, los hombres hablan de la Belleza, se refieren, precisamente, no a una cualidad —como se supone— sino a un efecto...*[35] Poe llega a decir que la Belleza es *el resorte del poema,* su esencia misma *(the very essence of the poem),*[34] significando acaso que ella es, indistintamente, sujeto y efecto. Y, sin duda ninguna, Poe confunde y funde el sujeto o tema de un poema con su efecto (la experiencia estética) cuando afirma: *los efectos deben emanar de causas directas.*[35] Tal "efecto" depende, por supuesto, del modo en que el poeta ha sabido tratar el tema.

Cuando estableció más tarde que *la Belleza incita a las lágrimas,* creando *una intensa melancolía, una tristeza placentera,*[36] Poe volvía a la idea de la Belleza como sujeto o tema, pudiendo ser de varias clases. Sin embargo, el efecto que crea es siempre el mismo. A despecho de la clara afirmación de que la Belleza es *una elevada excitación del alma,*[37] el argumento resultante parece depender del supuesto de que es una entidad o un aspecto del sujeto o tema de inspiración.

Yvor Winters advierte que Poe se manifiesta equivocado e ilógico al referirse siempre a la Belleza como sujeto de inspiración, como contenido del poema, en vez de referirla al estilo. *Implica que el asunto propio de la poesía es la Belleza, pero en cuanto la verdadera Belleza existe sólo en la eternidad, el poeta no puede experimentarla y se halla privado de aquél (his sub-*

[33] *Ibid.,* pp. 10-11.
[34] *Ibid.,* p. 13.
[35] *Ibid. loc. cit.*
[36] *Ibid.,* p. 36.
[37] *Ibid.,* p. 28.

ject-matter); pero manipulando con los materiales de nuestra vida presente, podemos sugerir la existencia de la Belleza, y esto es lo mejor que podemos hacer...[38] El intento de Poe para alcanzar la belleza por medio de nuevas combinaciones de elementos bellos es una irremediable inhabilidad para separar el tema (el fondo) de la manera (forma o expresión), o al poeta de su inspiración. El ensayo de Poe *The Philosophy of Composition* parece ser un documento chocante, porque intenta establecer la regla para lograr una especie de encantamiento, de arte mágico: la regla por la cual, mediante el manejo de ciertas sustancias en cierto modo arbitrario, es imposible invocar, más o menos accidentalmente, algo que parece ser más o menos una emanación divina.

Poe excluía apasionadamente los tipos usuales de inspiración. Tal "sectarismo" poético se revela muy bien en su *Review of "Orion"*, en donde se muestra que el poeta carecía de una concepción de la sublimidad moral. Se aproxima a ésta, no obstante, en sus notas sobre *Oenone*, en el mismo ensayo, pero bordean lo trivial porque se refieren a una exaltación que no es moral sino la consecuencia del error. Tal cree Winters, al afirmar de un modo rotundo: *El oscurantismo de Poe ha dejado de ser un accidente simplemente de comprensión inadecuada, el cual —brotando de la incertidumbre que concierne a la naturaleza de la verdad moral en general y a su identidad en situaciones particulares que produjeron escritores tales como Hawthorne y James, vino a resultar después en la exploración de técnicas especiales en las violentas aberraciones de la Escuela Experimental del siglo XX, culminando en la catástrofe de Hart Crane.*[39]

Muchos críticos, por otra parte, creen que la definición de Poe acerca del arte no significa prácticamen-

[38] Yvor Winters, "Edgar Allan Poe: A crisis in the History of American Obscuranticism", *American Literature*, VIII (January, 1937), p. 387.
[39] *Ibid.*, p. 389.

te nada. Y he aquí que empieza la batalla por los credos artísticos. John Burroughs, E. C. Stedman, George Woodberry, Caroline Sheldon, Campbell y el mismo Winters le atacan desde diversos puntos: por su desdén hacia la vida real, hacia los grandes temas humanos (la épica) y los pensamientos que conmueven a toda la humanidad. Campbell, resumiendo la opinión contemporánea, clama por la realidad y la experiencia humana: *Es una Belleza divorciada de la mente y del corazón, que concierne sólo al alma, y aún no clara para Poe.*[40] Éste, en verdad, nos dio una idea de algunas de las formas de experiencia humana que él creía que se prestaban a sus reglas de procedimiento. Pero, si las admitía como temas legítimos de inspiración, era porque el poeta no puede escribir sin escribir acerca de algo; y las que admitía era porque parecían involucrar el mínimo de complejidad. Su principio racional llegó a hacerse cómplice de sus sentidos, capacitándole para producir sólo armonías de rango inferior. (Opinión que también sustenta Aldous Huxley.) Sin embargo, la realidad era, en el concepto de Poe, algo inaplicable. Su visión del mundo oscilaba no entre lo terreno y lo celeste, sino entre lo infernal y lo arcádico. Poe era un espíritu aristócrata o aristocraticista tal vez por reacción al ambiente: en un mundo que juzgaba que la democracia debería ser eventualmente el estado natural del hombre, Poe rechazó de un modo deliberado la opinión popular y clamó por el privilegio de unos pocos individuos, bien dotados o superdotados, a imponer sus juicios, a decidir qué era lo bello y cuál no lo era. Se separaba culturalmente de los intereses de la humanidad común y abrazaba la teoría platónica de la élite, de los mejores. ¿Tal separación no era y no es un factor decadente?

La vida no era un sueño para Poe, sino una pesadilla en donde raras veces era el actor, ya que obraba

[40] Killis Campbell, "Contemporary Opinion of Poe", *Op. cit.*, p. 68.

más bien por impulso, sensibilidad, orgullo y morbosa melancolía. Carecía de conciencia vital, de instinto de conservación.

Si hay realismo en Poe, acaso debiéramos fijarlo en los términos del romántico. No podemos esperar un realismo en el sentido ordinario y estricto de la palabra, pues ninguno de sus contemporáneos románticos poseyó este tipo de realismo. De hecho, Poe era más realista que muchos de ellos, puesto que intentó aproximar el naturalismo a la suelta y libre forma del romanticismo. Su evasión de los hechos ordinarios de la vida es la consecuencia de su sublimidad pero también de su actitud —marcada por el destino— con respecto al pueblo americano que, creyéndose verdadero demócrata, aborrece la grandeza y la sublimidad. Así opina Charles A. Smith.[41] Mas no se puede llamarle no-americano o anti-americano a causa de su falta de realismo, pues, si fue un genio, los americanos no tienen derecho a esperar que él pensara del mismo modo que Whitman, Twain, Longfellow u otros. Sus temas reclaman y reivindican una universalidad, puesto que su americanismo, al ser menos convencional, era más discutible y más constructivo por tanto. Su base no era tan amplia, pero su cima era más alta. Poe era esencialmente un hombre fronterizo, Lowell un habitante del más afincado interior.[42]

En realidad, Poe fue un perfeccionista. Su sistema era básicamente estético. Su lucha era la de los más selectos espíritus: el esfuerzo de la débil humanidad para reconciliar la experiencia práctica con el sueño o ensueño de lo ideal.

Poe, desde luego, ha ejercido una mayor influencia como poeta que como filósofo. Su fervor para sus propias doctrinas fue lo que le confirió fuerza. Predi-

[41] Cf. Charles Alphonse Smith, *Edgar Allan Poe. How to know him* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1921), p. 50.

[42] Cf. Killis Campbell, "Review of Pope-Hennessy", *American Literature,* VII (May, 1935), pp. 221-22.

caba una religión más que un sistema de estética y, de la misma manera que se propaga una religión, su evangelio conquistó una importante parte del mundo. A través de su vida, buscó una filosofía de la belleza que debería ser también una filosofía de la existencia. No la halló y la inacabada naturaleza de su búsqueda es en sí misma suficiente para explicar su vitalidad actual, su vigor presente.

En *Al Aaraaf* Poe presentó dos clases de belleza: la terrible y la simplemente bella. La belleza en su forma terrible fue un tema repetido en muchos de sus poemas: la idea de lo bello se intensificaba hasta llegar a la muerte, como un último solaz para el dolor. Esta asociación de la muerte y la belleza es el rasgo más característico de la poesía de Poe.

b. La belleza y la melancolía

El concepto de Poe sobre la belleza estética no era común. El tipo que él consideró más satisfactorio se relacionaba con la melancolía y la soledad. Poe subrayó, primeramente, la estrecha relación de la belleza con el dolor que proporcionaba al lector una *tristeza placentera (a pleasurable sadness)*. En *The Philosophy of Composition* Poe estableció —refiriéndose al tono que debía tener la más alta manifestación de la Belleza— que *toda experiencia ha mostrado que este tono es de* tristeza. *La Belleza de cualquier clase, en su desarrollo supremo, excita invariablemente el alma sensitiva a las lágrimas. La melancolía es, así, el más legítimo de todos los dones poéticos.*[43] Era una especie de melancolía suprema en relación con las más altas manifestaciones de la belleza.

Examinemos esta manifestación. A primera vista,

[43] *Works*, vol. VI, p. 36.

parece algo confusa. Al decir que existe un tono poético y que éste es un temblor de tristeza, se implica que hay otros tonos de belleza menos legítimos, pero legítimos sin embargo. Ello significa que la experiencia estética puede ser otra que la simple experiencia que el mismo Poe —de acuerdo con el mundo de los estetas— ha designado así: *La Belleza... excita invariablemente el alma sensitiva a las lágrimas.* De un modo inconsciente, Poe está hablando de varios posibles temas de inspiración poética.

Decir que la melancolía es *un tono poético* (*a poetic tone*) es afirmar una vez más que la experiencia estética ha de ser triste, ha de relacionarse con la tristeza. Más aún, es confundir el efecto con el sujeto o tema, la forma con el fondo. Para Poe, el escalón más próximo era hallar un tema melancólico. *De todos los temas melancólicos* —se preguntaba— *¿cuál es, según el consenso* universal *de la humanidad, el* más *melancólico?* [44] Vemos que la palabra *tema* (*topic*) es usada para designar una cualidad de éste, significando al propio tiempo *tono (tone) y efecto (effect)* (realización, expresión). Poe identificaba, pues, la inspiración con la realización, el fondo con la forma, menospreciando la esencia de la poesía: *the treatment,* el procedimiento; es decir, el estilo.

Por último, Poe respondió a su propia pregunta de cuál era el tema más melancólico: *Death,* la muerte. [45] No se daba cuenta de que todo tema es esencialmente poético en sí mismo y que su realización, su *treatment,* es lograda por la poesía. Su propia respuesta era: *Cuando más estrechamente se alía a la Belleza.* [46] La consecuencia era que inconscientemente se vaciaba de todo sentido, porque ya había argüido que la Belleza y la Poesía eran idénticas. Las unía tautológicamente, añadiendo que *la muerte de una mujer*

[44] *Ibid.*, p. 39.
[45] *Ibid. loc. cit.*
[46] *Ibid. loc. cit.*

hermosa es, indiscutiblemente, el tema más poético del mundo[47]: así convertía la belleza como experiencia en belleza en cuanto mujer. De acuerdo con este razonamiento suyo, un tema melancólico se hace poético al unirse con la belleza. En realidad, nos hallamos ante un círculo vicioso, puesto que en otras palabras diríamos: un tema melancólico (ignorando por el momento que tal tema empezaba como "tono") es poético cuando es poético.

El psicólogo Joseph W. Krutch considera que tal reverente culto a la feminidad era suscitado por la tisis del poeta y no por las hormonas (¡!).[48] Si sus apreciaciones no fueran anormales, representarían ciertamente una interpretación demasiado literal de las relaciones con la belleza. Tal asociación con la melancolía reside esencialmente en el espectador de lo bello y no en el objeto en sí mismo. De igual manera que Poe concebía la Belleza como tema e inspiración en lugar de referirla al estilo, así también concebía la Melancolía como sujeto inspirador en vez de ser ella el efecto consiguiente. Foerster opina por su parte: *Si "mujer bella" significa lo que parece significar en Poe, una mujer de extremado encanto físico, la conclusión de Poe es palpablemente errónea. Incomparablemente, la muerte de un Hamlet, o un Lear, es más melancólica, porque el hombre por naturaleza confiere el más alto lugar en la vida a la grandeza moral.*[49]

El ensayo del crítico que acabamos de mencionar sugiere la revocación del motivo: puesto que la belleza incita a las lágrimas, si empezamos a llorar en cualquier momento, podemos creer que hemos sido conmovidos momentáneamente por la belleza. No sólo, pues, se ha discutido la lógica de esta asociación, sino también la verdad o justicia de la idea.

[47] *Ibid. loc. cit.*
[48] *Op. cit.*, p. 290.
[49] Norman Foerster, "Poe", *American Criticism, A study in Literary Theory from Poe to the Present* (Boston: Houghton Mifflin, 1928). p. 44.

Ha habido cuatro teorías muy diferentes acerca del origen del concepto sustentado por Poe con respecto a la belleza que incita a la melancolía. La teoría psíquico-médica opina que el dolor de Poe era una imagen verdadera de los pesares y preocupaciones de su juventud. Poe escribió del modo que lo hizo, no de acuerdo con la moda impuesta por el melodrama, sino porque no podía escribir de otra manera, aun cuando se daba cuenta de que no llegaría a expresarse del todo. Superaba la creencia de la escuela romántica de que todo el mundo se interesa por las agonías del poeta, al pensar que la simple expresión de ellas era bastante. Extraía sus materiales melancólicos de su propia experiencia y observación. De esta guisa, en la obra de ningún otro poeta americano —excepto Whitman, posiblemente— el elemento autobiográfico es tan vasto, sobre todo en sus primeros versos. Los psicólogos apuntan que son las consecuencias directas de su trágica infancia. Era natural que Poe desarrollara una teoría estética que sobrestimara la melancolía en la percepción de la belleza física. Tal teoría, en vez de corregir la inclinación de su naturaleza, la confirmaba.

Otra interpretación sería considerar este concepto como otra fase de su filosofía romántica. Es visible su deuda a Byron, aunque no muy bien definida. Los críticos más antiguos —Stedman, Woodberry y Stoddard— creyeron que, en el volumen de 1827, Poe se hallaba completamente bajo la influencia de Byron. En realidad hay algo efectivo en tal opinión, pues Poe se sentía burlado por el Hado. Pero es imposible establecer hasta qué punto Poe se hallaba en deuda con Byron, aunque es razonable aceptar que tal influencia se dejó sentir de algún modo. Ese mismo año escribió cinco poemas breves a la manera byroniana, pero reflejando emociones personales.

También, de 1829 a 1831, aún es perceptible el préstamo de temas byronianos y, en menos ejemplos, la apropiación del lenguaje. En algunos casos, esta in-

fluencia es —como respecto a Coleridge— vaga e impalpable; pero en otros es más sustancial y fácilmente reconocible. Tal es la opinión de Campbell, opinión que podemos aceptar sin miedo a error.

Más tarde, su melancolía asumió una forma más elevada. La tristeza de los románticos invariablemente se relacionaba con las más altas manifestaciones de la belleza. Sus más dulces cantos se referían siempre a pensamientos tristes, a causa de la transitoriedad de las cosas bellas. Este aspecto transitorio de la belleza —que pasaba de mano en mano con dolor y muerte— era una idea completamente romántica, y aún lo es, por cierto. Ese tipo de nostalgia romántica —vestigio de la Edad Media—, como la de Schlegel, se acomodaba muy bien a la moda de la época. La muerte, la decadencia, la separación, no son los temas de Poe. Representan sólo las ocasiones en que el alma siente que la belleza en huida es lo más bello, cuando el amor —buscándonos por última vez —convierte el nuestro en adoración. *Nevermore —jamás—* no es sólo una palabra que aparece como terrible y amenazadora en el pensamiento de Poe: era una sentencia de muerte para la belleza y el amor de este mundo. Como a los románticos, pues, estos resplandores de divina hermosura, esta *luz que jamás existió sobre el mar y la tierra,* dieron profundidad a la percepción que Poe tenía acerca de la fragilidad y muerte de las cosas. Así, difícilmente podía escribir un poema alegre. Sus versos son patria de la desesperación, de la melancolía y del remordimiento, en donde la Belleza avanza con la muerte en sus brazos.

Su particularísimo tipo de nostalgia representaba una transición con respecto a la literatura necrológica, puesto que su término *pleasurable sadness —placentera tristeza—* era un sinónimo del sentimentalismo del cual su belleza —como era de temer— se halla con frecuencia impregnada. En *El principio poético* manifestaba su admiración por *June,* un poema de este tipo escrito por Bryant. Es bien notorio que

Poe penetraba en estas formas no con *una depresión sentimental del alma,* sino con una *fluctuante delicia en la tristeza.* No sólo se permitía el placer de los sueños, sino el placer de la melancolía.

Una tercera interpretación se basa en que la tristeza de Poe era típica de la época escéptica en que vivió. Poe representaba muchas ideas escépticas y su genio tenía una misión peculiar y significativa en relación con su época. A este respecto dice Sarah Whitman: *Más triste, más solitario y más descreído que ninguno, Edgar Poe se dedicó a sondear las profundidades del abismo. La inquietud y el descreimiento de su época culminaban en él. Nada tan solitario, nada tan desesperanzado, nada tan desolado como su espíritu en su temple más sombrío, en la historia literaria del siglo XIX.* [50] Aunque la señora Whitman analiza magistralmente el desarrollo del escepticismo en la literatura inglesa y americana, va demasiado lejos al establecer que Poe era el *climax* y cumbre de este sentimiento. Sin embargo, quizá nadie ha comprendido mejor que ella el reino espiritual de Poe. Y podemos sostenerlo, además, por esta afirmación posterior: *En sus ficciones y en su poesía, el espíritu pionero de la América de su tiempo se mostraba claramente en esa inquietud que le llevaba a soñar "sueños que ningún mortal osó antes soñar", a tentar los límites externos del alma humana, y a atacar aun la ciudadela de la integridad del espíritu y las relaciones entre Dios y su universo.* [51]

La idea de Poe acerca de la vida de ultratumba, expresada en sus poemas, abarca desde una nebulosa concepción de la muerte como sueño hasta una completa conciencia y certeza de una activa inmortalidad. Nunca descendió lo bastante a los abismos que la muerte termina, excepto en *Al Aaraaf,* en donde

[50] *Sarah Whitman, Edgar Allan Poe and his Critics.* (New York: Rudd and Carleton, 1860) p. 691.
[51] *Ibid.,* p. 695.

parte de una idea de la muerte, a la cual concibe como el último solaz para el dolor. El sueño tranquilo —de *For Annie*— no era la única ventaja de la muerte, porque podía soñar la verdad. Pero no siempre quedaba satisfecho de tan pasiva idea acerca de la inmortalidad. En *Lenore* expresaba la total convicción de que el alma pasa a otro plano de existencia. En *The Raven* deseaba una unión consciente de las almas allí, porque *nevermore* —*nunca más*— no era una expresión descreída sino una palabra pronunciada en el juicio final de un alma que, en cierto modo, se había hecho indigna de tal felicidad. En *Dreamland* y en *Spirits of the Dead* incitaba a una concordancia y reajuste del alma.

Muchos críticos —al no encontrar en sus obras nada profundamente cristiano —citan el frecuente uso por parte de Poe de términos no cristianos, para demostrar que no era religioso en absoluto. Para comprender estas alusiones, debemos familiarizarnos con el método de expresión adoptado por Poe. El autor de *Annabel Lee* usaba términos paganos porque la huella que dejaban en la mente del lector era tan leve que sólo generaban una impresión indefinida, aunque eran ricos en significaciones y sugerencias indirectas. Por lo demás, el simple sonido de tales términos es con frecuencia extremadamente bello y musical. Poe no era, seguramente, muy cristiano en el estricto sentido de la palabra, en el uso de las Escrituras principalmente. En realidad, se situaba al margen de las religiones; las respetaba, sin embargo, porque todas ellas contenían elementos poéticos. Tal actitud podemos comprobarla en muchos ejemplos. Bástenos citar su poema *Israfel,* que comienza con una cita del Corán, y su *Catholic Hymn,* prueba ambos de su "tolerancia" en tales materias.

Indudablemente, Poe creía en Dios, Ser que, oyendo y respondiendo a la oración, debe ser imaginado como personal. Y tan vagamente define el poeta ese "personalismo" que el lector llega a un estado de cer-

teza y de confianza. También creía Poe en la sobrevivencia del alma después de la muerte del cuerpo, pero la expresión de tal creencia es a menudo no menos vaga que su creencia en Dios. Bailey juzga que *sus ideas están peligrosamente cerca de ser repulsivas, y con frecuencia son expresión no tanto de esperanza como de desesperación.* [52] Nosotros no las consideramos repulsivas en absoluto, sino "humanas" simplemente. Pero, en cambio, coincidimos con Bailey en que tales ideas son expresión no tanto de esperanza como de desesperación. Tal desesperación afirma nuevamente el romanticismo de Poe y también un rasgo de contemporaneidad con nuestra época, es decir, con el siglo XX, en que abundan los poetas y filósofos de la angustia y de la nada, los existencialistas y los desengañados de políticas y religiones. Poe sentía también el "sentimiento trágico de la vida", el existir agónico, el vivir desviviéndose. Es este aspecto, justamente, lo que *nos* le acerca a nuestra alma y a nuestra sensibilidad hispánica. Esta tangencia nos hace comprenderle mejor, quizá, que sus propios compatriotas. Y decimos esto, apoyándonos en otra frase de Bailey: *En otras palabras, la creencia espiritual del más musical de los poetas americanos —por decirlo del modo mejor que podemos— era muy pobre.* [53] Se reconoce su musicalidad poética pero se le niega toda otra cualidad afirmativa: es descreído, es demoníaco, es decadente, es... Se basan, por ejemplo, para el primer dictado, en su poema *Eureka,* pues en éste el alma se halla perdida en medio del mundo, olvidando que toda su obra está llena de confianza en el poder de Dios. Es decir, los críticos le analizan desde el punto de vista de las religiones y no desde la Poesía, que intenta explicarse a Dios o establece las relaciones entre el Poeta —el hombre— y esa Primera Causa creadora, se llame Dios

[52] Elmer J. Bailey, *Religious Thought in the Greater American Poets* (Boston-Chicago: The Pilgrim Press, 1922), p. 45.
[53] *Ibid. loc. cit.*

o Naturaleza, Primer Motor o Señor de todo lo creado. Miopía y ortodoxia fanática de cuáqueros y puritanos, de metodistas y católicos. ¿Es que el Poeta ha de ser necesariamente presbiteriano, baptista o luterano? ¿Es que la filosofía ha de serlo también? Un enjuiciamiento así es tan obvio que no merece discusión.

Pero examinemos la opinión de otro crítico. Charles Alphonse Smith cree que Poe emergió del escepticismo de una época en que la ciencia parecía estar debilitando los cimientos de las creencias cristianas. Así llega a encontrar en los poemas menos conocidos de Poe una verdadera aversión contra el escepticismo y, en cambio, una auténtica fe en el sentido literal y en las predicciones de la Biblia. En cuanto a *Eureka*, opina que es una defensa final de la soberanía de Dios y de la Biblia.[54] Y añade que este mismo poema revela que sobre la duda, la oscuridad y el desengaño que parecía iluminar poemas y cuentos anteriores, lucía al fin la clara luz de una convicción permanente.[55] Smith, aunque desde un ángulo opuesto, volvía a enfocar a Poe con la lente de lo religioso. Con respecto a las ideas de Poe sobre la melancolía, Smith piensa que no eran un incentivo de la duda y la desesperación sino un desaforado grito contra ellas. Y, además, Poe no gustaba de la muerte sino que la aborrecía; la suya era una protesta espiritual de la cual salió vencedor y sin ser su víctima.

Ignoramos si algún crítico americano ha observado el siguiente aspecto de Poe: su gran condescendencia para la auto-piedad (*self-pity*) era muy pequeña en cuanto se refería a los dolores del mundo. En esto procedía Poe como muchos otros románticos.

Concluiremos, en síntesis, que la limitación de la Belleza a la Tristeza ha sido siempre un punto de ataque hallado por los críticos en contra de Poe, al con-

[54] *Op. cit.* pp. 59, 61.
[55] *Ibid.*, p. 66

siderar que tal relación era muy extraña. Pero casi ninguno ha podido negar que el "tono poético" de Poe es la melancolía: la conciencia de su propia incapacidad para alcanzar el modelo perfecto, la Belleza Suprema.

Tal concepción de la Melancolía no era corriente en absoluto, sino, más bien, de un carácter superior, casi celeste, y habría que tenerla en cuenta siempre para medir sobre sus bases el éxito o el fracaso de Edgar Allan Poe.

c. *La belleza y la poesía*

La teoría de Croce acerca de la crítica —aceptada hoy casi de un modo general— muestra la necesidad de comprensión de lo que un escritor está intentando realizar antes de pasar al enjuiciamiento de lo que ha hecho. Poe es uno de los pocos escritores de quien se han preterido sus importantes trabajos críticos en los cuales describía claramente sus propios propósitos en la composición artística y, sobre todo, poética. Sus ensayos críticos son, en realidad, mucho más que una introducción a sus obras: poseen un valor histórico —pues son exponentes de la literatura americana de su época— al mismo tiempo que representan la teoría estética de uno de los más grandes escritores que ha producido América.

Poe fue un crítico tanto como un poeta y un narrador de cuentos. Un crítico de libros en cuyas notas y artículos encontramos sus ideas críticas y sus teorías estéticas. *Marginalia* es, acaso, la mejor muestra de su labor como tal. Y, justamente, por reflejar en sus críticas sus teorías estéticas —atacando en consecuencia a quienes diferían de ellas—, encontró tan grande como inmerecida repulsa después de su muerte. Así los críticos americanos han empleado en contra o en favor suyo adjetivos de variados grados de intensidad

para definir la actitud de Poe: "temerario", "cáustico", "franco", "imparcial", "justo", "severo", "deslenguado", "burlesco", "obsesivamente cruel", "insolente", etc. En sus días, tal actitud era más bien una atracción y quizás el secreto de su boga por entonces. El público ama siempre la controversia y lo espectacular. Todo eso suscitaba la actitud crítica de Poe.

Hemos tratado de explicarnos tal rigurosa posición crítica de Poe, y hemos llegado a pensar que tal vez se debiera a una delicada sensibilidad para las imperfecciones artísticas. Pero también, en otros momentos, hemos creído que su actitud era severa, precisamente, porque la literatura que condenaba era mala. Sin embargo, no estamos en condiciones de afirmar con exactitud y conocimiento de causa, por ahora, que fuera mala del todo.

No obstante, es lógico explicarse el prejuicio de los críticos en contra de sus ideas, puesto que éstas no siempre eran constructivas. Muchas veces, en rigor, eran lo contrario. En cambio, otros críticos contemporáneos suyos no fueron menos severos que él al comentar la literatura de la época.

En la colección completa de las obras de Poe, los escritos críticos constituyen la mitad por lo menos de la totalidad. A los comentarios críticos se mezclan ensayos sobre teorías críticas y estéticas. En todos ellos nadan unas cuantas ideas —verdaderas teorías— perfectamente definidas: el concepto de la verdad, el concepto de la belleza y su relación con la melancolía y la soledad, el concepto de la indefinitud del placer y el concepto de la unidad y la brevedad. Estas ideas críticas se basan en dos tipos de creaciones: el cuento y el poema.

Lo más esencial de la estética de Poe se encierra en tres ensayos o, tal vez, cuatro: *La filosofía de la composición* —donde expone su metodología poética, aplicándola a *El cuervo*, su poema-tipo—, *El principio poético, La esencia del verso* y *¿Qué es Poesía?* Todos ellos constituyen —según la denominación de René

Lalou— *la charte de la poésie pure.* En esa carta Poe señalaba reiteradamente, con expresiones enfáticas, la superioridad de la poesía sobre las otras formas del pensamiento. El poema perfecto es el que sólo es esto: poema. Su valor no reside ni en la verdad moral, ni en su elocuente apasionamiento, sino en una armonía que desborda la significación objetiva de las palabras. La Poesía es, pues, un todo armónico, un conjunto de combinaciones, unas rítmicas y métricas, otras en relación con la imagen, en concordancia con la estructura general del poema, con su efecto sobre el lector. (Éste ha de recibir una impresión de belleza, *reaccionando* también desde su sensibilidad.) Ya hemos examinado las relaciones de la Verdad con la Belleza y la Poesía, desde el punto de vista de Poe. Ahora bien, ese proceso de síntesis inmediata que realiza el poema *puro* procede más de la intuición que de la inteligencia, de esa facultad indefinible que alienta en el poeta verdadero. El principio poético por excelencia es, para Poe, la Belleza Suprema, inmaterial, más cerca del Más Allá que de esta vida. Es el mismo principio que ciertos filósofos llaman el "principio de trascendencia". Poe había descubierto al verdadero poeta, que no es —como creen algunos— un soñador inútil, un distraído, un aficionado a las sensaciones pasivas y enervantes, un juglar de rimas y ritmos superficiales. Poe sobrestimaba quizá la musicalidad del verso, pero tendía a sobrepasar esos límites materiales de las palabras hasta descubrir un trasmundo de belleza perenne, esencial, sin fin. Poe había descubierto que el Poeta es un *predestinado,* portador de un mensaje inefable y cuya misión es revelar al mundo cuanto hay en él de esencial y trascendente. De ahí que los poemas de Poe tengan un sentido metafísico y simbólico. Sin embargo, son "estados líricos" al margen de sus cuentos, confesiones personales, veladas alegorías, en su lucha por alcanzar la Poesía, la Belleza que él llama suprema, pero que nosotros podríamos denominar *trascendente.* De ahí su éxito entre los parnasianos y sim-

bolistas. Baudelaire —su traductor al francés— se refiere constantemente a él con el nombre de *grand génie* y *vaste génie, profond comme le ciel et comme l'enfer,* [56] y encuentra poesía no sólo en sus poemas sino en sus cuentos. Su fervor por él le lleva a escribir en su diario íntimo: *Je me jure à moi-meme de prendre désormais les règles suivantes pour règles eternelles de ma vie: Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, á Mariette et à Poe, comme intercesseurs.* [57] Mallarmé le llama *le Poète,* con mayúscula, traduce sus poemas en versión inolvidable (en prosa) y la encabeza con un poema-prólogo: *Le tombeau d'Edgar Poe.* Poe también consiguió la estimación de Moreàs, de Régnier, de Verhaeren, de Mauclair, etc. Y Valéry habla de él con no oculto entusiasmo en uno de sus escritos sobre Baudelaire. [58]

Poe imaginaba la Poesía como una vía ascendente que evoluciona desde los grados inferiores donde aflora lo real y, a través de las apariencias de las cosas, asciende hasta las manifestaciones más altas, penetrando más y más profundamente el misterio de la vida y de lo eterno. Considerada a la luz de esta interpretación, la poesía de Poe deja de ser un arte de minorías y gana la universalidad que merece, a la vez que *temporalidad.* Esa misma perfección métrica y tan alabada musicalidad de sus versos son prueba evidente

[56] *Hégésippe Moreau,* en Baudelaire, *Oeuvres complètes* (París: Blibliotheque de la Pléiade, Gallimard, 1963), p. 728.

[57] *Hygiène, conduite, méthode* (*Ibid.*, pp. 1269-1270).

[58] *Situation de Baudelaire,* en Paul Valéry, *Oeuvres,* I (París: Blibliotheque de la Pléiade, Gallimard, 1962), pp. 599, 607-609. Jacques Charpier opina que uno de los principios básicos de Poe —la brevedad del poema— parece haber convencido a Valéry, y además, que: *Par ailleurs, toujours à l'instar de Poe, il pense que la Beauté est le seul domaine légitime de la poésie, que la contemplation de cette Beauté doit suffir à nous combler d'un plaisir que n'est de l'intellect ni du coeur, mais de l'âme* —cette âme *dont la poésie est l'elevation* (*Essai sur Paul Valéry.* París: Pierre Seghers, 1956, p. 46).

de ese valor *temporal*. Las palabras de Juan de Mairena —nuestro Antonio Machado— nos ayudan a fundamentar nuestro aserto: "Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rimas, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. La temporalidad necesaria para que una estrofa tenga acusada la intención poética está al alcance de todo el mundo; se aprende en las más elementales Preceptivas. Pero una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas. En España, por ejemplo, la encontramos en Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer, rara vez en nuestros poetas del siglo de oro".[59] Poe —aunque de un modo distinto, es decir, con otra filosofía— se siente constantemente preocupado por la fugacidad y brevedad de las cosas —de la Belleza terrena— y por un anhelo de unidad. El estudio de cada uno de esos conceptos nos exigiría otros detallados ensayos parciales. Pero todos ellos vendrían a afirmar —creemos— esta cualidad de su poesía, ignorada por los críticos americanos: su *temporalidad*. Y esto significa que, pretendiendo intemporalizar el tiempo, ha conseguido eternizarlo. A esta luz, su poesía no es sólo expresión de la Belleza Ideal sino "materialización sonora del fluir temporal". La Poesía viene a ser —glosando a Antonio Machado— "palabra en el tiempo".

Para Edgar Allan Poe, la Poesía era una actividad específica, una forma de pensamiento con leyes propias y que en ningún caso podía servir de parodia o disfraz a la lógica o al sentimiento. La creación —el trabajo que hace nacer la forma— se ejerce en frío. (Es esa *raison ardente* en la cual cree Pierre Emmanuel.) Poe nos ha dejado el máximo ejemplo de esa creación en su análisis casi matemático de su poema *El cuervo* (*The Raven*), que fascinaba a Baudelaire. Henos ante un problema casi geométrico. ¿Cómo?

[59] "El «Arte poética» de Juan de Mairena", en *Poesías completas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1936), p. 372.

¿Por qué? Fiel a su ideal platónico de la Belleza —ya explicado en la primera parte de este doble ensayo—, Poe determina metódicamente, mediante un juego de preguntas y respuestas, los elementos que son necesarios para producir ese "efecto" mágico, esa realización que eleva y transporta el alma a un mundo superior. Parte del apoyo material más simple: el estribillo (*the refrain*). Y de él se eleva al tema espiritual que compone la atmósfera de la obra. Lo más notable es que ésta surge y se crea por medio de una cadena de demostraciones intermedias. En *La filosofía de la composición* hallamos un magnífico paradigma del análisis socrático: *De todos los temas, ¿cuál —según el consenso* universal *de los hombres— es el* más *melancólico? La muerte —fue la obvia respuesta. ¿Y cuándo —dije— es más poético el más melancólico de los temas? Aquí también la respuesta se desprende obviamente de lo que ya he explicado con bastante extensión. Cuando se alía lo más estrechamente posible a la* Belleza: *la muerte de una mujer bella es, pues, indiscutiblemente el tema más poético del mundo, y no menos indudable es que los labios mejor hechos para desarrollar este tema son los de un amante que ha perdido a su amada.*[60] Pero nos es posible hacer un reparo a esta demostración tan perfecta: justifica, sin duda, en apariencia toda la composición de *El cuervo;* sin embargo, nunca sabremos si el poema fue compuesto exactamente del modo que explica su autor. Si el poema nació justamente así, entregado completamente a ese proceso de realización gradual, debió perder una de las dimensiones más precisas: la sugerencia indefinida, que es el producto natural de esa repetición, del estribillo, del *refrain.* Si Poe cometió semejante error, debió ser ofuscado por su espíritu matemático o, más aún, por un espíritu sistemático cuyas raíces han de buscarse en la profundidad psíquica. *Ou bien voulut-il se donner le luxe de cacher, sous une*

[60] *Works,* VI, p. 39.

explication rationnellement adéquate, la véritable cheminement de son oeuvre? [61]— se pregunta Emmanuel. Más nos inclinamos a creer en un examen crítico realizado *a posteriori* por el poeta.

Poe reconocía la Belleza —la Poesía— no a través del intelecto ni del corazón, sino del alma, pues sólo sobre ella puede el efecto poético actuar intensamente. El alma es, entonces, el receptáculo de la Poesía: es lo que, en el hombre, aspira a la armonía eterna o, todavía más, la parte del hombre que se sumerge en la vida universal, siendo la amante del *verdadero Eros divino,* en palabras de Poe.

Volviendo a la génesis de *El cuervo* con esta nueva luz en la mano, podremos decir que el estribillo *Nevermore* (*Nunca más*) —sobre el cual se ha construido toda la demostración del poema— le fue impuesto por su temperamento poético, por su peculiar manera de ponerse en contacto con la vida, y no por su raciocinio matemático-geométrico. El sentido de lo irremediable, suministrado por las desgracias de su propia vida, es lo que le impulsa a estampar esa palabra *nevermore*: todo el pasado de Poe se emblema en ella, trascendiendo después a un plano de universalidad, a lo irremediable. La referencia personal se desvanece y conforma una realidad metafísica: se ha creado un espacio ficticio infinitamente más profundo que lo real. El término *nevermore* reúne en sí los símbolos accesorios: el cuervo, la noche de tormenta, el amante inconsolable, la muerta Lenore... Esta combinación reposaba latente en el *alma* de Edgar Allan Poe: toda su vida subterránea afloraba a través de ella, aunque él se esforzaba en ocultarla reduciendo su creación a unas exactas proporciones estéticas.

Toda la poesía poeana es una mezcla de fría reflexión intelectual y de confidencias en patética huida. Pero de ella se desprende que la Poesía existe *en sí,*

[61] Pierre Emmanuel, *Trois manifestes de Poe,* en *Poésie, raison ardente* (París: P.U.F., 1948), p. 159.

porque nace del alma, principio de naturaleza diferente al espíritu y al corazón. *Tout vrai poème est développement d'une énergie dans une forme qu'elle a crée de son expansion même: quand l'énergie remplit exactament la forme, sans dépression ni excès de pression, le poème est achevé* [62] —dice Emmanuel. Sus palabras nos sirven para cerrar el concepto de la Poesía en Poe, cuyos mencionados ensayos son todavía muy necesarios al poeta o artista que quiere conocerse bien y a todos aquellos que buscan las claves del lenguaje poético. La afirmación poeana valedera para todos acaso sea la siguiente: la Poesía puede ser, quizás, una manera de conocimiento que hasta ahora permanece sin método ni ley. A pesar de ese método poético que Edgar Allan Poe quiso presentar en su *La filosofía de la composición,* analizando los estadios creativos de *El cuervo* —símbolo de la Melancolía y de la Muerte—, pájaro espectral, lúgubre y antiguo. ¿Pájaro? ¿Profeta? ¿Ser de la desgracia? ¿Demonio fatídico, simplemente?

Si para muchos críticos americanos Poe no enseña nada, no significa nada y su melodía es el resultado de trucos métricos, para nosotros es un ejemplo clásico de poeta *puro,* empleando el adjetivo *puro* como sinónimo de *auténtico.* Y sólo por serlo, sus cuentos son verdaderos poemas en prosa. Sus hombres y mujeres se reducen a dos o tres tipos convencionales que no son más que representaciones ideológicas o poemáticas, soportes de hipótesis, pretextos, marionetas en suma, movidas por un creador constantemente dueño de su creación: su existencia es ficticia y dan sólo una ilusión momentánea de lo real. Pero flotan en una atmósfera de poesía plena, arrebatados por un profundo instinto de inmortalidad: por una belleza lúgubre, a veces, pero belleza al fin.

Ibid., p. 163.

POESÍA Y ESTILO DE JORGE SANTAYANA

I

EL FILÓSOFO Y EL HOMBRE

Jorge Ruiz de Santayana se nos murió en Roma el 27 de septiembre de 1952. De haber vivido en su país nativo —nació en Madrid el 16 de diciembre de 1863—, habría pertenecido a España por completo y hubiera formado parte de nuestra "generación del 98", siendo apenas un año mayor que Unamuno. A pesar de todo, en algo es nuestro todavía, pues hasta los americanos que nos lo disputan como suyo, le llaman *the Spaniard George Santayana.* Y es nuestro porque la huella de lo hispánico siempre es perceptible a través de toda su obra en prosa y verso. Su sangre castellana le enseñó austeridad, idealismo y lo que él llamaba *the Spanish dignity in humility.* [1]

Mas, ¿quién es ese hijo que se perdió para España, porque escribió en inglés y no en español, la lengua de sus padres y de su infancia?

Hemos de decir, antes que nada, que es una de las figuras más interesantes y discutidas de la filosofía contemporánea. Sus obras filosóficas son una sorprendente y extraña mezcla de platonismo, realismo, materialismo, escepticismo y misticismo. *The Sense of Beauty* (1896) —*El sentido de la belleza*— y *The Life of Reason* (1905-1906) —*La vida de la razón*— nos presentan una moral que se deriva del idealismo platónico y del naturalismo conservador de Aristóteles.

[1] "La dignidad española en la humildad", dice Santayana en *Persons and Places. The Background of my Life* (New York: Charles Scribner's Sons, 1944), p. 13.

En ambos libros sostiene Santayana que el idealismo y el materialismo no son incompatibles. La naturaleza humana es un crecimiento biológico; la moral y la religión son la más elevada expresión de aquélla. Como Aristóteles, reconoce que la moral se sustenta sobre unos fundamentos naturales. Aunque el espíritu depende de la materia por origen y existencia, es superior a la materia. El mundo del espíritu es un mundo de ilusión, pero es el reino más elevado en que puede vivir el hombre.

Sus obras posteriores revelan un definitivo cambio de actitud. *Winds of Doctrine* (1913) —*Vientos de doctrina*—, *Skepticism and Animal Faith* (1923) —*Escepticismo y fe animal*— y *Realms of Being* (1927-1940) —*Dominios del ser*— se ocupan largamente de la teoría de la esencia. Según Santayana, el mundo está dividido en dos reinos: el de la materia y el de la esencia. Es imposible probar la existencia de uno y de otro. Aceptamos el reino de la materia por medio de la fe animal; penetramos en el reino del espíritu sólo por medio de la intuición. El reino de la esencia que sustenta Santayana, difiere del de Platón en que no sólamente incluye en él lo bueno y lo bello, sino también lo horrible, lo fantástico y lo absurdo. Santayana alcanza la zona del misticismo cuando declara que todas las ideas, tomadas como esencias, son compatibles y suplementarias. Así, sustituye la vida de la razón por una vida de contemplación desinteresada.

A despecho de cuarenta años de residencia en los Estados Unidos, Santayana nunca llegó a convertirse realmente en un americano. Siempre estuvo escuchando "la voz de la sangre" española, de la estirpe y de la tradición heredadas. Vino a Boston, desde su nativa España, a los nueve años. Nunca olvidó su linaje, pero también sufrió la influencia del medio. De este modo, se complacía y se disgustaba a la vez con la ingenuidad y la prisa de los norteamericanos, porque conseguían las cosas rápida y eficazmente, pero sin mirar a la tradición ni al arte. Su filosofía —contenida en los li-

bros ya citados— combina su pasión por la tradición y la belleza con el respeto del Nuevo Mundo hacia el materialismo y racionalismo.

Acaso sea necesario presentar aquí un breve resumen de los principales hechos de su vida [2] para llegar al mejor entendimiento de sus escritos. He aquí, pues, el *background* o sustrato biográfico de George Santayana.

Sus padres eran pobres pero respetables: vivieron estrechamente dentro de lo que los españoles llamamos una "pobreza decente". Sus abuelos, empleados del Gobierno civil español en Filipinas, dieron a sus hijos las ventajas de una educación excelente y de numerosos viajes.

El primer marido de la madre de Santayana era americano. A fin de cumplir una promesa hecha antes de su muerte, la viuda trajo a sus hijos a los Estados Unidos para educarlos. En una de sus visitas a España —el solar de su origen—, se casó en segundas nupcias con el hombre que habría de ser el padre de George Santayana, pero la pareja se separó más tarde de mutuo acuerdo. Ella volvió a Boston. El niño Santayana abandonó España a la edad indicada y vino a este país para vivir con su madre, principalmente porque podía ofrecerle los beneficios de una educación esmerada, en tanto que su padre seguía apegado a su tierra de Ávila y a su orgullo español. Y así perdió España a este filósofo y poeta, contemporáneo de Unamuno.

Santayana admite en su biografía que esta ruptura familiar le proporcionó una visión deformada del matrimonio y que afectó a su desarrollo emocional. También declara, por otra parte, que la Iglesia Católica ejerció una gran influencia sobre su niñez. Aunque sus padres eran deístas verdaderos, eran católicos nominales y le educaron dentro del marco de la Iglesia.

[2] Santayana cuenta su biografía en el citado libro *Persons and Places* (*Personas y lugares*).

Algunos de sus parientes —que eran católicos fervorosos y devotísimos— le enseñaron a amar todas las historias de santos y milagros que forman parte de la herencia católica. Y a pesar de que estas historias nunca ejercieron una impresión muy seria en su espíritu, le abrieron todo un nuevo mundo de imaginación y belleza.

Santayana se educó en Boston, en cuya Latin School logró una sólida preparación clásica. Después ingresó en Harvard University, siendo su vida de estudiante *a miracle of economy,*[3] según él mismo declaraba. Se graduó en 1886 y fue a Berlín para estudiar filosofía durante dos años, al cabo de los cuales empezó a enseñar esta disciplina en Harvard, profesando en ella hasta cumplir los cincuenta. El contacto en esta institución con profesores de filosofía, tales como William James, Josiah Royce y George Palmer, le enriqueció extraordinariamente. En 1912 se trasladó a Europa. Aquí descubrió en sí mismo la universalidad del pensamiento que distinguió al mundo clásico y medieval, al mismo tiempo que una nacionalidad trascendente. Vivió en Francia y en Inglaterra. Al terminar la guerra de 1914, marchó a Roma —"la ciudad universal", en su opinión— porque simbolizaba para él los perdidos valores que amaba su espíritu. En Italia escribió sus dos libros autobiográficos —el ya citado *Persons and Places* y *The Middle Span* (1945), *El medio palmo* o *A la mitad del camino* (título éste dado a la traducción publicada en 1946, por la Editorial Sudamericana en Buenos Aires)—, más un tercero, con la específica recomendación de que fuese publicado después de su fallecimiento. En 1935 apareció su única novela, *The Last Puritan* —*El último puritano*—, la cual se convirtió en un *best seller,* llevando el sorprendente mensaje de su filosofía a millares de lectores.

En Roma vivía en un viejo hotel de la Piazza Barberini, con vistas a la Via Tritone. Se levantaba a las

[3] *Un milagro de economía* (*op. cit.* p. 187).

siete, trabajaba toda la mañana y paseaba por el Pincio durante la tarde, después de un almuerzo en que bebía —como buen latino— dos o tres vasos de vino. Frugal, austero y sencillo, no intentó reformar a nadie en ninguna parte. Y en Roma se puso a esperar la muerte. Cuando ésta llegó, Santayana se entretenía —mientras la aguardaba— dando los toques finales a su traducción de un poema escrito por Lorenzo de Medicis. Murió en la enfermería de un convento romano de la orden inglesa de las Monjas Azules, *The Little Company of Mary*. En la última página de su cuaderno de notas, él mismo había dejado compuesto su propio epitafio: un canto final de alabanza a la Juventud y a la Belleza, en las que siempre había creído, porque ellas viven eternamente aunque los hombres mueran.

Epitafio

¡Oh Belleza! ¡Oh Juventud! Vosotras que alimentasteis
[la llama
que aquí fue apagada, no exhaléis el nombre del que
[os ama.
Él no yace aquí. En donde quiera que moréis de nuevo
él ama nuevamente, muere de nuevo, en vosotras.
Coged la silvestre rosa y tejed la corona de laurel
para adornar vuestra gloria, no su falso renombre.[4]

Es sabido que Santayana —a pesar de que hablaba, escribía y pensaba en inglés— conservó siempre su ciudadanía española. En sus años mozos pasó gran parte de sus vacaciones estivales en Ávila. Y ya veremos cómo esta ciudad y el espíritu total de Castilla influyeron especialmente en sus versos.

[4] George Santayana, *The Poet's Testament. Poems and Two Plays*. (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 15.

II

EL POETA

Es conveniente recordar que Santayana insistió siempre en una afirmación: el poeta verdadero es un filósofo; el verdadero filósofo es un poeta.[5] Así, quien intente estudiar su filosofía debe empezar por examinar los poemas de Santayana, pues sólo de esta manera llegará a comprender el desarrollo de su pensamiento. Porque su visión filosófica es también una visión poética. Sus ideas aparecen siempre encubiertas con la vestidura del sentimiento poético.

Recordemos, también, que la poesía fue el comienzo de su carrera. Durante sus días estudiantiles en Harvard, Santayana sufrió una gran crisis espiritual. Renunció a su creencia en los dogmas de la Iglesia Católica y se volvió hacia una filosofía naturalista de la vida. Este paso no fue nada fácil para él, pues sentía una honda afección y lealtad a la Iglesia. Es natural que sólo la Poesía pudiera aliviar su alma en aquella crisis, ya que es la forma literaria que mejor expresa el llanto del corazón humano. Sus poemas revelan el dolor que siente una juventud valerosa que, para seguir el camino de la vida, abdica de lo más querido y renuncia a los sentimientos más íntimos y entrañables. Santayana tuvo que escoger entre el cristianismo y la desilusión o desengaño. Aunque se sentía profundamente unido a la belleza y poesía del cristianismo,

[5] Cf. "Poetry and Philosophy", en *Little Essays drawn from the Writings of George Santayana,* by Logan P. Smith with the collaboration of the author (New York: Scribner's Sons, 1920-1924), pp. 140-144.

eligió intrépidamente el camino del desengaño porque presentía que éste conducía a la verdad.

Para el lector actual que se halle bajo el patronazgo de los apologistas del verso libre y que considere que la poesía del corazón exige una forma original y flexible, le será bastante extraño que Santayana eligiera la forma tradicional para sus poemas de queja íntima. Empleó el soneto, el dístico, el cuarteto y la oda casi de un modo exclusivo y realizó muy pocos experimentos con las formas poéticas nuevas. Santayana defendía valientemente su derecho a utilizar las viejas formas, porque creía que *decir que lo que fue bueno una vez no lo es más, es conceder demasiada importancia a la cronología.* [6]

En el Prefacio a la recopilación de sus poemas, Santayana dio adecuada explicación a su preferencia por las viejas formas:

> *Lo que sentí cuando compuse aquellos versos, no podía ser expresado en ninguna otra forma... Como los órdenes de la arquitectura, el soneto, el dístico o el cuarteto son mejores que cualquier otro que se invente para cumplir las mismas funciones; y la innata libertad de los poetas para aventurarse a nuevas formas no anula la libertad de todo hombre para adoptar las antiguas.* [7]

Santayana no produjo mucha poesía. Toda ella queda contenida en cuatro pequeños volúmenes que publicó entre 1894 y 1901. Su primer libro fue *Sonnets and other Verses* (1894) —*Sonetos y otros versos.* Esta obra incluía, además de sonetos, cinco odas sáficas —que revelan un espíritu de rebeldía contra la mundanalidad de la época—, unos poemas que son un tributo a la Iglesia Católica —*Gabriel* e *Easter Hymn*

[6] George Santayana. *The Works of* —. Triton edition. *The Sense of Beauty.* Vol. I. (New York: Charles Scribner's Sons, 1936), p. 211.

[7] *Ibid.*, p. 210

(*Himno Pascual*)— y cuatro sonetos dedicados a la muerte de uno de sus discípulos favoritos. En 1896 publicó una nueva edición de este volumen y añadió una segunda serie de sonetos. En 1899 publicó su drama poético *Lucifer,*[8] obra de lectura interesante desde un punto de vista filosófico y teológico, pero de obvias limitaciones para ser considerada un auténtico drama. El argumento es tan endeble que el lector olvida fácilmente su lectura. La acción es escasa y el juego de los caracteres está burdamente tratado. Sin embargo, la obra ofrece un interesante contraste entre varias religiones y filosofías, concretadas y corporizadas en caracteres o personajes tales como Cristo, san Pedro, Lucifer, Mefistófeles, Zeus y Hermes. Los extensos discursos de Cristo, Lucifer y Zeus son profundas explicaciones del Cristianismo, del Naturalismo y de la religión griega. La única parte que posee algún valor poético es el fragmento en que los ángeles cantan himnos de alabanzas a Dios. Estas breves y bellísimas estrofas poseen una cualidad *cantabile* raras veces hallada en los poemas de Santayana:

Como la hierba en el césped
hacia el cielo se vuelve desde la tierra
yo hacia Dios me vuelvo desde mi nada.

En la flotante nube yo sobrenado,
encontrando en el resplandor sombrío
a El, a El y sólo a El.

Como una pequeña estrella de fuego
parpadea en el silente coro,
mi corazón canta de dicha plena.[9]

A Hermit of Carmel and other Poems —*Un ermi-*

[8] George Santayana. *Lucifer or the heavenly truce, a Theological Tragedy* (Cambridge, Mass: Dunster House, 1924), p. 79.
[9] *Ibid.*, p. 80.

taño de Carmel y otros poemas— apareció en 1910. Este volumen contiene dos poemas sobre la vida medieval —*A Hermit of Carmel* y *The Knight's Return* (*El regreso del caballero*)—, otros que se refieren a la visita de Santayana a Inglaterra —*King's College Chapel* (*Capilla de King's College*) y *In Grantchester Meadows* (*En las praderas de Grantchester*)— y un grupo de sonetos dedicados al Arte. Acaso los de mejores poemas de esta colección sean *King's College Chapel* y *Ávila*. En el primero, Santayana habla de la soledad que le abrumaba en aquella capilla inglesa. A pesar de que apreciaba la belleza de los oficios religiosos, su incapacidad para participar en el culto le hacía sentirse como un intruso. *Ávila* pinta la abrasada y desolada meseta de Castilla. Al contemplar tal estéril paisaje de su país nativo, Santayana extraía una conclusión metafísica: ningún mundo ni desierto era una patria para él, pues era un vagabundo sobre esta tierra y debía construir su morada en la eternidad.

Otra vez mis pies se hallan en el fragante páramo,
en medio de las purpúreas mesetas de Castilla,
reino orgullosamente desolado y noblemente pobre,
quemado por el celo del sol inexorable.

Ancho desierto donde una diadema de torres
sobre el Adaja rodea una ciudad silente
y abraza, olvidada de las horas ficticias,
sus veinte templos en una granítica corona... [10]

En 1910 Santayana recogió sus mejores poemas en un pequeño volumen llamado *Poems*. Dotado de un gran sentido autocrítico, esta selección demuestra su conocimiento de los méritos y debilidades de su poesía: todos los poemas que merecen sobrevivir aparecen en este corto libro. Santayana abandonó la poesía en

[10] George Santayana, *A Hermit of Carmel and Other Poems* (New York: Scribner, 1901), p. 94.

cuanto su pluma empezó a dedicarse a otras formas de expresión. Con la excepción de tres sonetos, incluidos en *Soliloquies in England* —*Soliloquios en Inglaterra*— y seis poemas misceláneos, no volvió a escribir ni un solo verso a partir de 1901 [11].

Muchos críticos coinciden en afirmar que, con la excepción de tres poemas —*King's College Chapel, Avila* y *Cape Code* (*Cabo Code*)—, la reputación de Santayana como poeta se debe a sus dos series de sonetos. Indiscutiblemente, es un maestro del soneto y un verdadero artífice de esta forma, que ha escrito quizás algunos de los más perfectos en los tiempos modernos, pues ha sabido infundir nueva vida a la vieja forma. Su pericia es de tal categoría que muchas veces su obra ha sido criticada precisamente por ser demasiado perfecta. Jessie B. Rittenhouse juzga que sus sonetos son *defectuosamente perfectos* y que *son tan acabados que sería bien recibida cualquiera nota en falso que suscitase una discordancia en la voz o en el corazón.* [12] Archibald McLeish se lamenta por su parte: *Santayana es un artista demasiado perfecto para alcanzar la perfección en poesía* [13].

Santayana prefirió el soneto italiano, pero no se limitó a utilizar las cuatro divisiones lógicas. Howgate —que ha estudiado detalladamente el uso del soneto por Santayana— dice que sólo diecinueve de sus sonetos podrían ser estrictamente llamados sonetos italianos. "Dos sonetos no tienen pausa completa al final de la octava; veintidós no la tienen en el sexteto. Sin embargo, el sexteto está completamente separado de la octava por una completa pausa gramatical en casi

[11] Esta creencia general fue desmentida, sin embargo, al aparecer en 1953, un año después de su muerte, *The Poet's Testament. Poem and Two Plays.* Pero la colección de poemas es muy breve y algunos de ellos son traducciones.

[12] Jessie B. Rittenhouse, *The Younger American Poets* (Boston: Little, Brown, and Co., 1904), p. 104.

[13] Archibald McLeish, *Santayana the Poet, Bookman* LXII, October 1925, p. 188.

todos los sonetos; y en más de cincuenta sonetos hay un intento de división retórica".[14] Philip Blair Rice considera que este fracaso en las divisiones lógicas e imaginativas de los poemas que coinciden con el esquema de la rima es un serio defecto de Santayana en el uso del soneto.

La verdad es que nuestro poeta logró hacer más flexible el soneto italiano, combinando a su antojo los dos tercetos. Los críticos americanos ignoran que la métrica española permite una plena libertad en la combinación de la rima en los tercetos, y en las divisiones lógicas. Santayana, pues, no hizo más que aplicar esta licencia métrica española a la construcción de sus sonetos hechos a la manera italiana. A ninguno se le ha ocurrido investigar esta posibilidad, olvidando el origen racial de Santayana y su cultura española, por muy pequeña que ésta fuera. Los cuartetos de nuestro poeta son siempre de forma regular, pero ensayó —como hemos dicho— varios tipos de rima en los tercetos: CCD CCD, CDD CDD, CDD CCD, CDC DCD, CDC CDC, CDC DCC, CDD CDC, CDD CEE y CDC DEE. En algunos de estos esquemas de rima Santayana usó un pareado final. Algunas veces este pareado constituía un epigrama. Algún comentarista ha criticado este uso del dístico final, considerando que disminuía la belleza del soneto italiano.

Al no seguir matemáticamente la estructura clásica del soneto italiano, Santayana procuraba relacionar sus rimas con sus ideas. Y así escribió en *The Sense of Beauty*: *un soneto en el cual el pensamiento no se distribuye apropiadamente dentro de la estructura del verso, no tiene excusa para ser un soneto.*[15] Un cuidadoso estudio de los sonetos de Santayana revela —lo que no es evidente a primera vista— que ha usado diestramente el esquema de la rima, con el deliberado

[14] George Howgate, *George Santayana* (New York: A. S. Barnes, 1938), p. 332.
[15] *Works*, I, p. 133.

propósito de aclarar la idea de un modo estricto. Ejemplos de este criterio se hallan en el empleo de la fórmula CDC DCD, cuando expresa una serie de tres ideas que se relacionan entre sí, y la división del sexteto en dos tercetos para equilibrar dos ideas distintas aunque emparejadas.

Aun cuando Santayana emplea hábilmente el metro y la rima, su verso carece de musicalidad. "Los efectos musicales raras veces alcanzan algo más que una simple melodía bien pautada. Son lo bastante variados para evitar la monotonía en el poema, y hay algún grado de aliteración interna, asonancia y consonancia, pero no lo suficiente para producir una vigorosa ilusión de contrapunto musical". [16] Es verdad, desde luego, que el verso de Santayana carece de musicalidad, pero tampoco es altisonante ni demasiado ceremonioso o formalista.

Muchos críticos americanos lamentan el hecho de que Santayana se haya limitado al cultivo del soneto, forma métrica demasiado estricta. No recuerdan que, justamente, el pensamiento de Santayana es riguroso, formal, estricto. El soneto es, con toda exactitud, el tipo de forma que exigía el particular genio de Santayana. En él halla un *medium* en donde le es posible armonizar sutilmente su naturaleza y su característico modo de pensar. Así, el soneto es para él una predestinada forma de expresión.

Santayana es un artista auténtico y conoce el valor de la forma, pero sólo se interesa por ella en cuanto es un medio para expresar sus ideas. La principal razón para haber escogido una forma tan convencional como el soneto, acaso fuera que necesitaba tener centrada la atención en lo que estaba diciendo; una forma original quizás hubiera disminuido la sustancia y densidad del poema.

La poesía de Santayana se ocupa fundamentalmen-

[16] Philip Blair Rice, *The Philosopher as Poet* (*Kenyon Review*, II, Autumn 1940), p. 486.

te de un solo tema. Él mismo definió su materia como *filosofía de la estructura* (*Philosophy in the making*).[17] El germen de la última fase de su filosofía se halla en las dos series de sonetos. De este modo, quien intente estudiar su filosofía debe empezar por examinar la poesía de Santayana, pues sólo así llegará a comprender el desarrollo de su pensamiento.

La primera serie de sonetos (1883-1893) se relaciona con la renuncia de Santayana al Catolicismo para abrazar el naturalismo. El primer soneto retrata a un joven que desciende de una colina: en la cima de ésta queda una cruz... Es interesante hacer notar que Santayana, en relación con el Cristianismo, realizó tanto un descenso como un ascenso. A pesar de que no creyó por mucho tiempo en las enseñanzas de la Iglesia Católica, antes de morir aún se denominaba católico porque necesitaba considerarse como una parte de esa tradición española y universal. Por esto dice que el Cristianismo es el mito más bello que se ha albergado en la mente del hombre. Encuentra grandes verdades en su simbolismo básico. Añade, por último, que el Cristianismo capacita al hombre para vivir en el reino del espíritu. Sólo una esfera de vida, para él, es superior al reino del espíritu: la esfera de la razón pura.[17']

La metáfora del descenso —a la que antes aludíamos— se repite en toda la serie y es el eslabón que enlaza varios sonetos. Después de haberse alejado de la cruz —que se halla en la cima de la colina—, el joven sigue la senda del naturalismo. Esta idea queda sugerida en los siguientes versos:

Y así bajé del Gólgota hacia ti,
Madre Eterna; deja que el sol y el mar
me reconcilien y me guarden en tu morada.[18]

[17] *Works*, I, p. 212.
[17'] *Cf.* George Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion* (New York: Harper and Brothers, 1957).
[18] *Works*, I, p. 214.

Según atestiguan los dos últimos, vuelve a la Naturaleza, Madre Eterna, para aprender la verdad. En tanto renuncia al poder de la tradición, el joven no toma el camino del mundo. Se da cuenta de que su idealismo anterior estaba más cerca de la verdad que la sabiduría mundana. Rechaza esta sabiduría y, lealmente, se vuelve hacia su propio corazón. Y así lo expresa bellamente en su tercer soneto:

¡Oh, Mundo, tú no escogiste la mejor parte!
No es sabiduría ser solamente sabio
y sobre la visión interior cerrar los ojos,
sino que es sabiduría creer al corazón. [19]

Una de las firmes creencias de Santayana es la seguridad que ofrece el corazón humano. La confianza en su propio corazón es tan fuerte que con frecuencia ha sido acusado de solipsismo. Pero, agobiado su corazón por el dolor del nuevo conocimiento, desea vivir en aquellos tiempos en que el hombre podía disfrutar inocentemente del mundo, sin tener conciencia de su propia responsabilidad y destino. En auténtica angustia de espíritu, exclama: *Yo quisiera poder olvidar que yo soy yo.* [20]

En el soneto 5, Santayana se refiere al antiguo problema del espíritu y la materia. Se pregunta: *De mis dos vidas, ¿a cuál llamaría sueño?* [21] Desde su infancia —cuando sentía una estrecha afinidad con el mundo simbólico que la Iglesia Católica le ofrecía—, Santayana creyó siempre que el mundo de la imaginación era el único mundo real: *La verdad es un sueño, si no es mi sueño verdadero.* [22]

Los sonetos conducen a varios grados de duda: impaciencia, sufrimiento y resignación. Nos muestran *las muchas fases de la especulación, reflexión y con-*

[19] *Ibid.*, I, p. 216.
[20] Soneto 7, *Ibid.*, I, p. 218.
[21] *Ibid.*, I, p. 217.
[22] *Ibid., loc. cit.*

troversia, a través de las cuales se pasa de la transición de las creencias disciplinadas en la mente, en su más temprana conciencia, a las convicciones que siguen, aunque se hallen manumitidas en la vida por la intimidad con la naturaleza y por el reconocimiento de su propia autoridad espiritual. [23]

En el último soneto de la primera serie expresa su satisfacción con respecto a su nueva creencia y se jacta del hecho de que

El alma es sobre la tierra una cosa extraña
de la cual poseas ricos manatiales de vida diferente;
ella es una porción del aire sagrado. [24]

A muchos filósofos les ha causado perplejidad el hecho de que el naturalismo pudiera llevar a Santayana a formular una afirmación como ésta: el naturalismo conduce al idealismo porque, después de aceptar que la materia es un fundamento de la vida, se debe admitir aún que el espíritu es la parte más importante de la materia. Así, Santayana fusiona dos creencias en conflicto aparente —materialismo e idealismo— en *una* filosofía. De la misma manera, arguye que el desengaño conduce a una nueva salvación: convertirse en un escéptico es hallar una nueva fe.

La segunda serie de sonetos (1895) rinde tributo al amor platónico. Aunque es más perfecta en cuanto a la forma que la primera, no ha merecido tanta admiración. Esto se debe a que muchos críticos no creen que Santayana sea sincero en su modo de tratar el amor platónico, de la misma forma en que lo hace con el naturalismo. Cuando escribió estos sonetos, Santayana estaba estudiando a los poetas italianos y traduciendo algunos de sus sonetos. Las consecuencias de este estudio pueden apreciarse en el capítulo dedicado a los poetas itálicos en *Interpretations of Poetry*

[23] Rittenhouse, *The Younger American Poets*, p. 102.
[24] *Works*, I, *Sonnet 20*, p. 224.

and Religion —*Interpretación de Poesía y Religión.* ¿Prestan éstos sus sentimientos a los sonetos de Santayana? Aunque pueda sospecharse el préstamo, debemos afirmar que también expresan el sentimiento del hombre y del poeta. Él mismo se ha referido a la sinceridad que hay en ellos y no existe ninguna razón para dudar de su palabra. La mujer desconocida a quien fueron dedicados estos sonetos parece haber sido una persona real, aunque probablemente seguirá inidentificada por siempre o por mucho tiempo.

Dichos sonetos contienen todos los elementos de la poesía del amor platónico. El amante sufre una temprana experiencia de la pasión física del amor, pero esto no le deja totalmente satisfecho. Y esta desilusión le impulsa a vivir una vida de renuncia amorosa. No obstante, más tarde encuentra un amor más espiritual y este sentimiento ideal le conduce a un amor por lo bello y por lo bueno:

Por amor mueves las esferas celestiales
en infinito anhelo del Uno Inmutable... [25]

Dos de los más hermosos sonetos escritos por Santayana pertenecen a esta serie. En el soneto 25 —que empieza con el verso *Como en medio de la batalla hay un lugar*— [26] se lamenta de la brevedad de la vida humana, pero añade que hasta ese breve tiempo depara un aposento a la felicidad. El soneto 49 revela la dicha de una paz hallada después de una larga lucha. Esta satisfacción completa es más apreciada porque sigue a un período de desesperación. Los más famosos versos del poema son éstos:

Después de grises vigilias, la luz del día en el corazón;
después de largo ayuno en la jornada, alimento;
después de sed intensa, la sed del bien perfecto
para anegar el alma y remediar su antigua aflicción. [27]

[25] Soneto 22, *Ibid.*, p. 225
[26] *Ibid.*, p. 227.
[27] *Ibid.*, p. 239.

El defecto más notorio de estos sonetos y de toda la poesía de Santayana acaso sea la trivialidad de su dicción poética. En la época en que la poesía se enorgullecía de añadir nuevas y significativas palabras a su vocabulario, Santayana se contentaba con emplear palabras que todos los poetas ya habían usado antes, o que el lector cree que podían haber usado, y el contexto raras veces despierta nuevos o inesperados matices de significado. Él mismo reconoce su incapacidad para "esa magia y fertilidad de la frase —la creación de un nuevo vocablo, en realidad— que caracteriza a las elevadas luces de la poesía".[28] Santayana sabe que las razones de tal insuficiencia residen en su temperamento y en el hecho de que las raíces de la lengua inglesa no llegan al centro de su ser de una manera suficiente, y se lamenta: *Nunca bebí en mi infancia las cadencias y cantilenas hogareñas que, en la pura y espontánea poesía, forjan la clave esencial.*[29]

El lenguaje de Santayana es siempre el del *scholar,* del erudito universitario, del sabio. Su vocabulario es libresco y carece de la frescura de la imagen familiar o espontánea o de la experimentación linguística. Santayana desarma con frecuencia a sus críticos porque reconoce sus propios defectos antes de que ellos tengan la oportunidad de señalarlos. En una divertida crítica sobre su propio lenguaje erudito, escribe: *Mi acceso al idioma es literario, mis imágenes son sólo metáforas y, algunas veces, me parece que me asemejo a mi compatriota Don Quijote, cuando en sus aéreos vuelos se hallaba simplemente encaramado en un alto caballo y en un Pegaso de madera; y me pregunto si he tenido que decir en verso lo que podía haber sido mejor expresado en prosa.*[30]

El léxico y el estilo de la prosa de Santayana son, en verdad, superiores a su léxico y estilo poéticos. Su

[28] Preface to *Poems, Ibid.,* p. 209.
[29] *Ibid.,* p. 209.
[30] *Ibid.,* p. 210.

poesía carece de esa agudeza e ironía que hace a su prosa de tan deliciosa lectura.

El lenguaje de nuestro filósofo es, por otra parte, de gran precisión: jamás vacila para hallar la palabra exacta. Su lenguaje es siempre adecuado a su pensamiento y modo de expresión. Sus frases están expertamente construidas y *la frase trillada nos sorprende con menos frecuencia que las palabras que la componen.* [31] El lenguaje de Santayana no es particularmente fresco ni original, pero tampoco es insípido ni muerto.

A pesar de sus limitaciones, Santayana es un poeta muy cotizable e interesante. El rasgo más característico de su personalidad poética acaso sea que sabe siempre expresar sus ideas en la más simple forma posible.

Es difícil valorar el mérito de Santayana como poeta. Sin embargo, es aún más difícil fijar su posición dentro de la historia de la poesía americana. Hemos visto que, en poesía, es un artista auténtico. Puede ser destacado, con Henry James, como uno de los más importantes artistas literarios de los Estados Unidos. No puede negarse la importancia del aspecto filosófico de su poesía. La absoluta sinceridad de sus poemas hace a éstos estimable para cuantos se interesen en los valores espirituales.

Todo esto no impide que la obra de Santayana posea algunos serios defectos que, probablemente, le restarán fama universal. El exclusivo empleo del lenguaje erudito significa que su poesía carece de color y vida. En realidad, Santayana nunca ha sentido interés por la pompa y fausto de la vida. Los críticos americanos no se explican tal ascetismo expresivo y, si llegan a explicárselo, lo atribuyen a su constante preocupación filosófica; dicen que la filosofía le ha alejado de aplicar su talento al mundo cotidiano. Vuelven a cometer un nuevo olvido: pasan por alto la ascendencia abulense del poeta-filósofo y la constante hue-

[31] Rice, *op. cit.*, p. 468.

lla que Ávila y el paisaje castellano dejaron en su espíritu. Tal vez su parquedad en la adjetivación provenga de este mundo desolado, desprovisto de elementos circunstanciales y caducos. Castilla enseñó a Santayana, seguramente, un amor a lo esencial y duradero, un desprecio a lo banal y adventicio. Alguno de esos críticos ha afirmado que Santayana vive lejos del mundo corriente: vive en el "palacio del arte". Su poesía se ocupa, desde luego, tan sólo de experiencias estéticas y filosóficas. Existe en ella una absoluta falta de sensualismo y de un conocimiento del mundo físico. Archibald McLeish subraya tal carencia de *universalidad,* advirtiendo que Santayana se yergue solo, completamente aparte de la gran tradición de la poesía inglesa enraizada en la tierra americana. Tiene razón, sí. Pero esa independencia de Santayana se debe —hay que añadir— a su vieja raíz española, a la tradición ascética de Castilla, a la desnudez total de Ávila de los Caballeros.

Y de aquí que su poesía tampoco revele una gran apreciación de la naturaleza. Él mismo admite que utiliza el paisaje sólo como fondo o símbolo del hado. Emplea la escena humana en sí misma, simplemente, como un tema de reflexión. Cuando tiene que pintar una escena de la naturaleza, no sueña en transferirle ni un leve hálito de los bosques o de las playas. Va derecho a la literatura por su material: evoca el cuadro requerido desde una imaginación impregnada de las esencias literarias más escogidas. Sin embargo, su poema *Cape Code* es una excepción a esta apreciación, pues muestra un auténtico sentimiento del paisaje de New England. El poema *Ávila* también guarda, aunque en parte, una emoción real.

El soneto ha sido una forma muy poco usada —o bastante descuidada— en la poesía americana. Sus sonetos —con los de Lizette Woodworth Reese, Edwin Arlington Robinson, William Ellery Leonard, Arthur Davison Ficke y Edna St. Vincent Millay— prueban que esta forma no es un instrumento pasado de moda,

sino que aún puede ser utilizada con efectividad en esta época.

Nos atrevemos a señalar que Santayana no es la figura solitaria que han imaginado los críticos. Es verdad que vivió en su "torre de marfil", pero no es cierto que no fuera afectado por las influencias del pensamiento contemporáneo. Algunos críticos han establecido que la obra de Santayana podría haber sido escrita en cualquier época. Consideramos por nuestra parte que tal apreciación es falsa. Howgate apunta que Santayana debe mucho al pensamiento de hombres tales como Mathew Arnold, Walter Pater, Ruskin, Lionel Johnson y Francis Thompson. La última parte del siglo XIX produjo un cierto número de estetas —como Santayana— que se dedicaron al cultivo de lo bello y que se rebelaron contra la civilización materialista. Muchos de esos hombres sufrieron grandemente al perder su fe religiosa. En la poesía de Santayana encontramos muchos ecos de esta tardía literatura victoriana.

Pese a todo, Santayana es una figura única entre sus contemporáneos americanos. ¿Aislamiento hispánico? ¿Individualismo ibérico? ¿Personalismo castellano? Su figura, por sí sola, se yergue alta y señera. Y su obra constituye un exponente de las principales corrientes de la poesía y de la filosofía de América. Causa extrañeza ver que su nombre aparece en las antologías de la mejor poesía de este siglo, al lado de Edgard Lee Masters, Carl Sandburg, Robert Frost y Vachel Lindsay: hasta el punto que puede afirmarse que no se acomoda al lugar que ocupa este grupo de poetas modernos. Debemos recordar, por supuesto, que aun cuando Santayana es un contemporáneo de estos hombres, escribió su poesía unos pocos años antes que todos ellos. Aunque hubiese deseado, no podría haberse unido fácilmente al nuevo movimiento poético, porque éste no existía realmente. Al juzgar su poesía, se debería recordar el estado de la poesía americana durante al época en que él la escribió. La

de América era una marea muy baja durante los años 1890-1912, período en que Santayana compuso su obra poética. Sólo en 1912, Harriet Monroe —con su revista *Poetry*— empezó a hacer revivir la poesía de los Estados Unidos. Richard Hovey, Bliss Carman, William Vaughn Moody, Edwin Markham, son los únicos poetas que merecen cita y, ciertamente, todos ellos no merecen ser llamados "poetas mayores". Se ha criticado a Santayana por su independencia frente a la inspiración y modelos de Europa. ¿Adónde más podría haber recurrido? La única otra alternativa posible habría sido la débil y desleída cultura de Nueva Inglaterra.

A pesar de que la poesía de George Santayana ha ejercido escasa influencia en el desarrollo de la poesía americana moderna, y aunque se halla al margen de las tendencias poéticas de su época, ocupa un lugar definitivo en las letras americanas, puesto que ha hablado de un elemento de América, del mismo modo que lo han hecho T. S. Eliot y Henry James. Santayana es producto de una tradición contra la cual supo rebelarse y a la cual pertenecía, precisamente, su colega —poeta y filósofo— Ralph Waldo Emerson.

Es caso asombroso que Santayana renunciara a escribir poesía justamente en la cima de su éxito como poeta. En el prefacio a sus *Poems* explica que dejó de escribir versos porque la emoción que le impulsaba a escribirlos desaparecía cuando su *lección era aprendida* y su *verdad empeñada.*[32] Había encontrado otro camino mejor para expresar sus ideas, maduras ya como frutos en sazón. Pero todo eso no significa, sin embargo, que la poesía no ocupe un lugar importante en su obra. Cuando estudiemos a Santayana como estilista, veremos que supo añadir a su prosa la riqueza de la poesía. Quiso probarse como poeta en su filosofía, de la misma manera que como filósofo en su poesía. Muchos críticos coinciden con

[32] *Works*, I, p. 211.

Rice al afirmar con él que *la imaginación poética de Santayana llegó a desarrollarse plenamente mucho después de haber abandonado el verso. Porque su visión filosófica es también una visión poética.* [33]

[33] Rice, *op. cit.*, p. 475.

III

EL ESTILISTA

Cuando los críticos más severos de un filósofo admiten que disfrutan inmensamente al leer sus obras, es casi obvio afirmar que el tal filósofo posee una manera —un estilo— de expresión poco usual. En 1940, Paul Arthur Schilpp, profesor de Northwestern University, reunió los ensayos críticos sobre Santayana, escritos por filósofos profesionales, para incluirlos en el volumen de *The Library of Living Philosophers.* Casi todos estos filósofos coincidían en que la filosofía de Santayana es a menudo inconsecuente, que no se trata de una filosofía verdaderamente nueva y que ha añadido muy pocos conceptos realmente originales. Pero todos ellos alababan la belleza y la fuerza de su estilo y la penetración espiritual que su obra revela. Consideraban que su valor auténtico era como crítico que simpatizaba con todas las filosofías, como poeta que sabía discernir la naturaleza de las cosas y como escritor que podía expresar los pensamientos más queridos a todos los filósofos en un estilo inolvidable. Apuntaban —lo que el mundo literario no parece haber comprendido aún— que Santayana era, probablemente, más grande y más importante como figura literaria que como filósofo. Baker Brownell ha manifestado el pensamiento de muchos de estos filósofos al decir: *La poesía era, y lo es todavía, el principal valor de su obra para mí, y veo ahora que la delicada dialéctica, el ir y venir en torno a abstracciones, como puede hacerse girar una joya en la mano, es también una especie de poesía, o, según denominación del pro-*

pio Santayana, mito... El filósofo Santayana escribe como un poeta, hasta cuando escribe una novela.[34]

Santayana escribe también sus obras filosóficas más como poeta que como lógico, filósofo o pensador. Los filósofos, precisamente, se quejan con frecuencia de su costumbre de proceder más por ilustraciones y analogías que por análisis y silogismos. Utiliza las metáforas como hechos y prefiere los aforismos a las ideaciones y argumentos claramente desarrollados. Según ellos, combina la dialéctica y la poesía de una manera confusa: el Mito, como en Platón, acaba en argumento erudito y la poesía invade la dialéctica más exacta. Rehusa limitarse a la jerga profesional de la filosofía o a argumentar según la manera acostumbrada y convenida.[35] En rigor, con frecuencia no intenta probar en absoluto sus enunciados. (¿Acaso va más lejos de la filosofía?, podemos preguntarnos. ¿A ese límite donde la razón y la fe, la mente y la sensibilidad, se confunden en y con Dios? ¿Su vieja raíz española le aúpa hasta esa casi mística altura?) Como Emerson, manifiesta sus opiniones en una forma elevada —tal si fuesen revelaciones divinas— y, sin embargo, incuestionable. No puede negarse, pues, la cualidad mística de la obra de Santayana (¡español de cepa, al fin!).

El lector debe de tener mucho cuidado o se sentirá cautivo de tal poesía. Santayana engaña al encubrir sus ideas con la vestidura del sentimiento poético. Hasta sus adjetivos —que parecen simplemente fortuitos o casuales— sirven, en realidad, para introducir un argumento mientras el lector se deleita con su notorio encanto. Santayana, muy inteligentemente, saca partido de la emoción que suscitan sus imágenes poéticas, como cemento de sus ideas. Acostumbra a que

[34] Baker Brownell, *Art in Action. A discussion of Nine Arts in a Modern World* (New York-London: Harper and Brothers, 1939), p. 169.

[35] He aquí un rasgo que también hallamos en nuestro Ortega y Gasset.

una metáfora siga a un enunciado de razón pura. El cambio está tan perfectamente cronometrado que el lector difícilmente se da cuenta de que ha pasado del dominio del pensamiento al del sentimiento. Otra trampa de Santayana es iniciar un ensayo con una vívida pintura que da color al resto de la obra. Uno de los mejores ejemplos que corroboran esta observación, es el ensayo titulado *Penitent Art —Arte penitente—*, que empieza con esta sorprendente comparación:

> *El arte es como una mujer encantadora que, habiendo pasado una vez por la edad de la inocencia, cuando era bella y hermosa sin saberlo, se hallase totalmente convencida de cuanto estaba haciendo, diciendo o imaginando.*
> *Después pasó por una época de pasión y vanidad en la que, al descubrir cuán bella era, se atavió con pompa y con gala; luego, inventó moda tras moda para conservar viva la admiración y, finalmente, empezó a usar* rouge, *cabello postizo y demasiado perfume, con la esperanza de ser una beldad a los setenta años.* [36]

Este cuadro determina el escenario del ensayo y, de modo definitivo, confirma la discusión lógica del arte moderno. Las metáforas de Santayana no son meros accesorios sino que representan algo esencial en sus escritos. Por ejemplo, en *Character and Opinion in the United States - Carácter y opinión en los Estados Unidos—* es necesario que el lector recuerde ciertas imágenes del libro a fin de apreciar realmente el desarrollo del pensamiento. Debe de darse cuenta de que la literatura americana es *una cosecha de hojas;* que la vida académica de Harvard, en la última parte del

[36] *Obiter Scrpta. Lectures, Essays and Reviews.* Edited by Justus Buchler and Benjamin Schwartz (New York: Charles Scribner's Sons, 1936), p. 151.
[37] *Works,* VIII, p. 6.

siglo XIX *era una fresca mañana en la vida de la razón nublada pero despejándose.*[38] La obra de Santayana presenta abundantes corroboraciones de tal empleo de imaginería o fantasía poética. Aunque los mejores y más bellos aciertos se refieren a la Naturaleza y a la Mitología, a menudo utiliza alusiones que se refieren a cosas comunes y cotidianas. Un buen paradigma de este último uso es el siguiente: *La leche de la bondad humana es menos propicia a volverse agria, si la vasija que la contiene se conserva quieta, fría y aislada, y si no es destapada con demasiada frecuencia.*[39] Un nuevo aspecto de su imaginación puede ilustrarse con esta bellísima comparación: *¿Por qué escudriñan los filósofos la red (de juguete, ficticia) de las palabras, se aprestan a cazar mariposas, a través del mar del ser, y esperan llevar a tierra todos los peces que contiene el mar?*[40]

En la época actual —en la que los escritores se desinteresan notablemente de los valores artísticos—, el estilo de Santayana es digno de atención por su arte deliberado y sutilísimo.

A este diestro empleo de la metáfora, Santayana añade una sagaz aliteración y un sistema de frases suavemente irónico. Se deleita también en alusiones que revelan su vasto conocimiento de la filosofía y la liliteratura. Además de la Biblia, las más importantes fuentes de sus alusiones son las obras de Emerson, Platón, Aristóteles, Goethe, Pascal, Nietzsche, Dickens, Spinoza, Hegel, Cervantes y Matthew Arnold.

Es menester destacar, además, el cuidadoso equilibrio de las frases. El aire de serenidad que se advierte en las obras de Santayana acaso se derive más de esta finura armónica que de una precisión razonadora y lógica.

Tal empleo de la imaginación y del lenguaje poéti-

[38] *Ibid.*, p. 39.
[39] *Ibid.*, p. 96.
[40] *Ibid.*, p. 21

co es ciertamente deliberado, puesto que Santayana puede escribir de un modo tan directo y simple como científico, cuando prefiere hacerlo así. El estilo directo de muchos de sus ensayos críticos es prueba de dicha opinión. Será difícil hallar una pieza de exposición más simple y sencilla que el agudo ensayo titulado *The Genteel Tradition in American Philosophy —La tradición gentil en la filosofía americana.*

El estilo de Santayana es usualmente lúcido: el empleo de la poesía raras veces oscurece el significado. Sin embargo, la apacible fluidez de sus versos y la belleza de sus imágenes poéticas consiguen cierto efecto agradable que, en algunas ocasiones, adormece el entendimiento. El lector puede hallarse a sí mismo viendo y sintiendo, pero al ocurrir esto, se olvida de pensar. Puede leer de este modo páginas y páginas, sin darse cuenta de que ha dejado de seguir el curso del razonamiento. Muchas personas que no comprenden las ideas de Santayana le leen y disfrutan con él, porque pueden apreciar la belleza y el ingenio de sus escritos sin comprender lo que dice. ¿Es enjuiciable el valor estilístico de un filósofo que deslumbra y encanta al lector, a expensas de desviar su atención con respecto al pensamiento?

Quien lee a Santayana también debe ponerse en guardia contra sus corteses maneras. Aunque carece de la familiaridad vulgar que él ha condenado en Browning, Santayana es un anfitrión muy gentil. Es urbano y elegante. Observa con tal mirada conocedora al lector que éste se siente anonadado por su sabiduría, incapaz de analizar sus premisas. Santayana da por supuesto que se está de acuerdo con él y que nos ha convencido de que es menester seguir adelante. Induce, pues, a cierta pasividad, porque parece tan seguro de sí mismo, tan simpáticamente y tan elegantemente dogmático, al mismo tiempo que indulgente para los prejuicios de los demás, tan sincero en el sereno dominio de sí mismo, que parece grosero preguntarle acerca de lo que está ocurriendo.

Esta especie de efecto taumatúrgico que ejerce sobre el lector, ¿no provendrá de su galanura española —gracia en el decir—, de su *señorío* castellano, de su *duende* español?

Santayana representa siempre el papel del observador que se pone al margen de la escena. Parece ser un supervisor cósmico que se sitúa en las nubes y vigila los acontecimientos de este pequeño mundo no sólo con mucho interés, simpatía y comprensión, sino también con gran regocijo. Este completo alejamiento del mundo y cierta actitud de sabio han sido la causa de que muchos críticos le hayan acusado de *olímpico*. Uno de ellos dice, no sin cierta donosura, que Santayana es *como un socio de club que se divierte con un partido de billar en un edificio que tiembla con presentimiento de terremoto,*[41] porque raras veces se identifica con las inquietudes del mundo.

Su peculiar empleo de la ironía también contribuye a esta impresión. Una de las cualidades más destacadas de su estilo en prosa es este tono irónico que, bastante extrañamente, olvida por completo en su poesía. Las dos cosas que hay que tener en cuenta para enjuiciar el lado satírico de Santayana es el escenario americano y la filosofía germánica que han influido en la formación de su personalidad. Un tono irónico corre a través de *The Last Puritan, The Genteel Tradition at Bay y Egotism in German Philosophy.* Nadie que haya leído *El último puritano* olvidará aquella irónica escena es que el ceñudo viejo Nathaniel Alden es retratado en el tranvía, sosteniendo apretadamente su paraguas y mirando hacia adelante, mientras que un niño, en la falda de una inmigrante sentada junto a él, intenta pasar a la suya. En *Character and Opinion in the United States* y en los dos volúmenes autobiográficos, hay una buena cantidad de

[41] Gorham B. Munson, *Style and Form in American Prose* (Garden City, New York: Doubleday, Doran and Co., 1929), pp. 107-108.

ironía a costa de Harvad College y de profesores como el presidente Norton y el profesor Palmer. La ironía de Santayana, desde luego, no es nunca ruidosa: es una ironía tranquila y modesta.

No obstante, la ironía de Santayana es el reverso de su simpatía por el ideal humano. Santayana nunca es sentimental; de hecho, ostenta una casi estoica actitud ante la vida —he aquí otra vez la huella de España y de Castilla—, pero existe también una buena cantidad de piedad y de ternura en sus obras. Él mismo se ha quejado de que pocos críticos hayan advertido lágrimas en sus trabajos. La circunstancia de que Santayana guste mucho de Dickens muestra que no es el duro corazón que algunos suponen.

La ironía se equilibra, en él, con el espíritu de buena voluntad y el humor amable que invade sus libros. Muchos críticos coinciden en que este humor es americano en su origen. Su fundamento es una mezcla de extravagante exageración y de subestimación irónica. Algunos americanos piensan que la sinceridad de su chanza y el espíritu de pura burla hallados algunas veces en su obra son cualidades peculiarmen-americanas y que nacen de un optimismo americano. Olvidan —de nuevo— uno de los lados del carácter español. No hacen memoria de nuestro Arcipreste de Hita, de nuestro Cervantes, de nuestro Quevedo y de nuestro Gracián, a pesar de que afirman haber leído suficientemente la literatura española. Para esta afirmación se basan en la actitud sombría y desesperada de otros personajes literarios nuestros. Así, creen que, si Santayana es en ocasiones un desengañado, su desengaño se encamina siempre hacia la fe. Dicen que la risa de Santayana es risa pura, pues carece de ese matiz de tristeza que caracteriza al humor español. Opinan que, aunque Santayana no posea el optimismo infantil de Emerson, siente una fe profunda en el orden del Universo. Todo ello, por el contrario, afirma la actitud española de Santayana ante la vida, por muchos y fuertes que sean los contactos americanos.

El interés de Santayana por la incongruencia y su talento para el humor le convierten en un escritor bien dotado para la paradoja y el epigrama. (¡Unamuno! ¡Marcial!) Ningún escritor americano, excepto Emerson, posee tan rico almacén de aforismos como el suyo. Por esto Santayana está representado con cincuenta y seis aforismos en *A Treasury of English Aphorisms,* recopilados por Logan Pearsall Smith. Los únicos escritores de habla inglesa que poseen una representación más alta en esta colección son Lord Chesterfield, Emerson, Halifax y Samuel Johnson.

Al leer a Santayana nos sorprende, desde luego, la frecuencia con que aparecen aforismos como éstos:

> *Es más fácil hacer un santo de un libertino que de un pedante.*[42]

> *El fanatismo consiste en redoblar el esfuerzo cuando se ha olvidado el propósito.*[43]

> *Acaso la única dignidad verdadera del hombre sea su capacidad para despreciarse a sí mismo.*[44]

El aforismo tiene sus límites, por supuesto. El mismo Santayana ha señalado que: *Casi todo decir sabio tiene otro opuesto, no menos sabio, para equilibrarse.*[45] Los aforismos son, usualmente, sólo verdades parciales. Los de Santayana subrayan con frecuencia el lado olvidado de una verdad y subestiman el lado aparente. Esto significa que cierto grado de exageración se desliza en ellos. En su esfuerzo por sor-

[42] *A Treasury of English Aphorisms,* edited with an Introduction by Logan Pearseall Smith (Boston-New York: Houghton Mifflin Co., 1928), p. 83.
[43] *Ibid.,* p. 247.
[44] George Santayana, *Little Essays drawn from the Writings of...* by Logan Pearsall Smith, with the collaboration of the author (New York: Scribner's Sons, 1929), p. 230.
[45] *Works.* V, p. 158.

prender al lector, Santayana puede hacer que una semi-verdad aparezca como auténtica por completo.

Otro de los defectos de los aforismos usados por Santayana es que éstos interrumpen la fluidez de su estilo. Después de una serie de frases largas y bellamente construidas, introduce de súbito una proposición corta y sentenciosa y, a pesar de estar penetrada de sabiduría, parece brusca y fuera de lugar. Sus aforismos, sin embargo, no siempre parecen forzados. Santayana no cultivó este estilo de manera premeditada, pues surgió de su propio pensar de un modo natural. Posee una verdadera habilidad para resumir en una frase el contenido de un movimiento o de una civilización entera: nos hallamos, pues, ante un formidable sentido de síntesis. Sus aforismos aparecen, por lo general, en la última línea de un párrafo, resumiendo totalmente el pensamiento de éste de un modo ingenioso e inolvidable. He aquí un ejemplo escogido al azar:

> ...*Pero mientras el juego continúa y absorbe todas las facultades del hombre, sus reglas se convierten en las directrices de su vida. A la larga, la obediencia a ellas es incompatible con la anarquía hasta en la mente individual. O la anarquía privada destruirá el orden público, o el orden público curará la anarquía privada.*[46]

El mejor camino para estudiar el estilo de Santayana acaso sea examinar la estilística de *Soliloquies in England* (1922), considerada como su obra más correctamente escrita. Esta colección de ensayos nació entre 1914 y 1918, durante su agradable estancia en el Reino Unido, y expresa el afecto casi sentimental de Santayana por ese país. En los ensayos hay una gran variedad de temas y no están ordenados de acuerdo con ningún plan de similaridad y desarrollo de pensa-

[46] *The Genteel Tradition at Bay, Works,* VIII, p. 142.

miento. El término "soliloquio" está muy bien escogido, porque los ensayos dan la impresión de que Santayana conversa consigo mismo acerca de la vida en general. La brevedad de la forma se ajusta a su genio, puesto que siempre ha mostrado una disposición mejor y mayor acierto para los pasajes cortos que para los escritos extensos. Logan Pearsall Smith probó esto cuando publicó pasajes seleccionados de Santayana en el volumen titulado *Little Essays*, e hizo que el público se diese cuenta por primera vez de que Santayana era un ensayista excelente.

El primer ensayo de la colección, *Atmosphere —Atmósfera—*, es una obra maestra de suave ironía. Santayana pinta a la humanidad vagando alrededor de un mundo brumoso, rehusando mirar a través de la niebla para ver las estrellas que ofrecen orientación y guía. Los hombres podrían no poseer el don de la vista, puesto que, habitualmente, confían en los sentidos más bajos para que éstos les guíen. Los realistas insisten en que las estrellas no son dignas de ser miradas porque carecen de valor material. El supersticioso y el religioso no hallan nada en las estrellas, excepto un lenguaje críptico, ley y mandato. Casi peores son los filósofos y científicos que intentan probar que no hay estrellas. Cada alma humana presiente que éstas existen realmente y, algunas veces, las almas anhelan romper su concha y mirar al mundo exterior. De tarde en tarde, ocurre un milagro y el alma nace: se halla horriblemente inerme y desvalida en las llanuras abrasadas, pero puede mirar a los claros cielos no cubiertos ya por la niebla.

Atmosphere es, en gran parte, semejante a la alegoría platónica de la caverna (Libro VI de la *República*) y es bastante probable que Santayana tomase la idea para su ensayo en la fuente de Platón. En *Atmosphere* y en la alegoría del filósofo griego, la humanidad vive en la oscuridad y es incapaz e impotente para ver la luz. La caverna oscura de Platón desempeña el mismo papel que la niebla de Santayana. La luz está simboli-

zada por el sol en la alegoría helénica y por las estrellas en el ensayo del español-americano. Al entrar en la luz, el hombre es deslumbrado y cegado por ella; entonces, desea volver a la oscuridad. Mas cuando es capaz de ver las cosas como son y capta el destello de la verdad, se da cuenta de que ha estado viviendo en un mundo de ilusión y no desea volver a él. No obstante, se descubre como un solitario buscador de la verdad, porque no puede convencer a los demás de que lo que están viendo es ilusión y engaño.

Otro ejemplo de la ironía santayanesca es el ensayo *Tipperary*. En él se describe la celebración en Londres del armisticio, después de la Primera Guerra Mundial. Los soldados recorrían las calles cantando, bebiendo y gritando. En su ceguera, las extraviadas criaturas no podían darse cuenta de que hay guerra eterna en la Naturaleza, una guerra en que cada causa está perdida y cada nación destruida.

Uno de los más bellos ensayos de Santayana es el titulado *Cloud Castles* (*Castillos de nubes*). Este estudio sobre la estabilidad e inestabilidad se funda en la metáfora de las nubes y de la atmósfera. Tal metáfora queda entramada dentro de la textura del ensayo, y el lenguaje asume una cierta cualidad delicada, como de nube. El ensayo posee un tono soñador, brumoso, y podría compararse con *Las nubes* de Debussy, en música. Santayana, en él, ha sabido adaptar su estilo al tema. El único ensayo americano con el cual podría ser confrontado es *Illusions* (*Ilusiones*) de Emerson.

En *Cloud Castles*, Santayana intenta mostrar que las cosas más inestables pueden ser las más bellas. Los hombres han llegado a sentir que la inestabilidad puede ser trivial y triste, pero él insiste en que esto no es así.

> *Los castillos de nubes nos sugieren que la eternidad nada tiene que ver con la duración, ni la belleza con la existencia sustancial, y que aun*

en el cielo habríamos de hallar nuestra bienaventuranza en la sonriente renunciación.[47]

Éste es el tipo de premisa que hizo que Brownell llamase a Santayana *Mona Lisa de la Filosofía.*

El ensayo más profundo de la colección —y por cierto el más importante filosóficamente— es el llamado *Cross Lights* (*Luces cruzadas*). Este estudio perspectivo se basa en un contraste de sol y tierra, la luz y la oscuridad, el espíritu y la materia. El sol y el espíritu son egotistas, pues creen que sólo ellos existen y habitan el universo; pero si no hubiese oscuridad, no podría haber luz; si no existiese la materia, no existiría el espíritu. Tendemos a juzgar las cosas por su proximidad con relación a nosotros; debemos aprender a sostener y lograr una visión más verdadera de las relaciones entre las diversas partes del universo. Si vemos las cosas como son realmente, nos sentiremos muy humildes porque nos daremos cuenta de nuestra dependencia con respecto a todas las cosas que siempre hemos despreciado. Y aquí tenemos una reafirmación de esta creencia de Santayana: el idealismo es sólo aceptable si brota —naturalmente— del materialismo. *Cross Lights* ilustra muy bien la desconcertante mezcla de filosofía y poesía que aparece en la obra de Santayana. El estilo imaginativo del ensayo haría sospechoso al filósofo, aunque nada ilógico exista en él. Es evidente una intensa penetración poética de la realidad que todos los hombres reconocen como verdadera. Después de todo, ¿no es lo mismo que se llegue a la verdad por la intuición que por la lógica? Santayana coincide con Emerson en que la intuición es la fuente primera del conocimiento.

Los ensayos que analizan los rasgos nacionales ingleses atestiguan el empleo de otro tipo de estilo: el analítico. Santayana usa sentencias vigorosas, sin ador-

[47] *Soliloquies in England and Later Soliloquies, Works,* IX, 1937, p. 25.

nos poéticos. Su simplicidad de lenguaje y de tono los hace muy diferentes a los ensayos poéticos que hemos examinado, y es difícil imaginar que un mismo autor haya escrito ambos tipos. Estos ensayos revelan a Santayana como un sagaz observador y un penetrante crítico de la naturaleza humana. En los ensayos *The British Character* (*El carácter británico*) y *Seafaring* (*Navegación*) discute los dos elementos básicos del carácter inglés: amor al hogar y amor a la libertad. El ensayo llamado *Privacy* (*Aislamiento* o *A solas*) se ocupa del desdén inglés para cuanto signifique entrometerse en la vida de los demás, y del resentimiento o enfado contra el intrusismo ajeno en los asuntos propios. Santayana opina que este amor a la soledad y al aislamiento nace de la auto-confianza y de un respeto por las buenas formas. Pero no tiene en cuenta al oficioso ni al jactancioso de la sociedad inglesa, tipos de los que se ocupó Washington Irving.

Concluye la serie de ensayos acerca de las características inglesas con *Skylarks* (*Alondras*) y *At Heaven's Gate* (*A la puerta del Paraíso*). En éstos vuelve al estilo elocuente de los primeros. Santayana no encuentra a los ingleses ni obtusos ni afanosos; básicamente, son idealistas que han venido a admitir aquella vida equilibrada por la cual se esforzaron los griegos más que ningún otro pueblo. En el corazón de cada inglés hay un poeta, pero el poeta es demasiado modesto para cantar su canto ante el mundo y lo reserva para el oído del cielo solitario. La frase que cierra *At Heaven's Gate* es un ejemplo tan brillante de la riqueza y hermosura de la prosa santayanesca que es difícil dejar de transcribirla:

> *Yo no quería conservar nada de mí mismo, excepto lo que Dios pueda guardar de mí, alguna esencia mía en el momento en que la contemple, algún objeto de amor devoto guardado como reliquia en donde todos los demás corazones que poseen como una inteligencia del*

amor pueden adorarlo en su día; pero mis amores y mi razonamiento no son sino una vibración de plumas más débiles que las de la alondra, una parlería más ociosa que sus gorjeos, bastante dichosos si pueden volar con ella y morar con ella en la puerta del cielo.[48]

El problema esencial, al juzgar el estilo de Santayana, es decidir si se trata de un estilo adecuado para un filósofo. Nos parece que se debe reconocer una diferencia entre el estilo poético y un modo poético de pensamiento. Nadie podría objetar nada contra la expresión del pensamiento lógico en un lenguaje bello que sirve sólo para enriquecer tal pensamiento. No existe una razón para que la filosofía sea restringida a la prosa científica. Platón suministró la prueba definitiva de que un pensador puede utilizar la belleza del arte para hacer su pensamiento más efectivo. (Nuestro Ortega es otro ejemplo notable del prosista perfecto, del pensador-estilista o a la inversa.) Pero nos parece que existe una diferencia fundamental entre Platón y Santayana: Platón era fundamentalmente un filósofo; Santayana es fundamentalmente un poeta. Esta objeción no es con respecto al estilo de Santayana, sino con relación a su enmascaramiento de la poesía como filosofía. En otras palabras: creemos que su estilo es adecuado para un filósofo, pero no consideramos que Santayana sea un filósofo auténtico. Creemos que es un poeta —un poeta en prosa—, como él mismo lo admite en su *Apologia Pro Mente Sua*. Coincidimos con Brownell en que se debería dar a Santayana un lugar en la literartura y en la filosofía, junto a Emerson. Aunque moraba en la razón, su actividad armonizadora, su amor a la belleza pura, su genio imaginativo, le obligaban a trabajar dentro de un campo racional y formal relativamente pequeño. La oculta llama de la intuición es la luz que sus ojos captaban

[48] *Ibid.*, p. 112.

realmente, las identidades místicas y las fusiones de las cosas, las combustiones de la experiencia o las de una llama pura. Asociaba las cosas en su imaginación no por semejanza, no por contigüidad, sino por una especie de identidad contextual o transustanciación. Esto es misticismo. Y he aquí la herencia de Ávila, en último término y en última instancia. Aunque los críticos americanos digan: *And this is like Emerson.* [49]

[49] "Y esto es como Emerson." *Op. cit.*, p. 57.

LA IMAGEN DE ESPAÑA EN DOS POETAS NORTEAMERICANOS

I

ESPAÑA EN LA POESÍA IMAGINISTA DE EZRA POUND

a. Los imaginistas americanos.

Hacia 1913, Ezra Pound —que ha tenido siempre un positivo talento para conturbar el plácido dogmatismo de la crítica— formó un grupo de jóvenes escritores que hacían experimentos con la Nueva Poesía, movimiento poético que en parte se corresponde con nuestro post-modernismo. El grupo se llamó imaginista. En 1914, Pound presentó a sus protegidos en el pequeño volumen titulado *Des Imagistes,* que contenía poemas propios, de Aldington, Amy Lowell, Hueffer y otros. El nuevo grupo hizo pronto una declaración formal de sus objetivos en un manifiesto que se caracterizaba más por su estrechez que por su ortodoxia. Sus propósitos eran éstos: "1) Usar el lenguaje común, pero empleando siempre la palabra exacta, no aproximadamente exacta, no la palabra simplemente decorativa. 2) Crear nuevos ritmos, como expresión de un nuevo espíritu, y no copiar los viejos, que eran simples ecos de un espíritu antiguo. Luchar en favor del verso libre, como un principio de libertad. 3) Propugnar absoluta libertad en la elección de tema. No es buen arte escribir mal acerca de aeroplanos y automóviles; no es necesariamente arte malo escribir bien del pasado. Creer apasionadamente en el valor artístico de la vida moderna, pero señalar que nada está tan falto de inspiración o está tan pasado de moda como un aeropla-

no del año 1911. 4) Presentar una imagen (de aquí el nombre de *imaginista*). No se trata de una escuela de pintores, sino creer que la poesía debe expresar lo particular exactamente y no relacionarse con vagas generalidades, por muy magníficas y sonoras que sean. 5) Producir poesía difícil y clara, mas nunca oscura ni indefinida. 6) La concentración es la verdadera esencia de la Poesía." [1]

Estos principios significaban, sencillamente, que la retórica grandilocuente, el pensamiento y modo de escribir confusos y la especulación metafísica quedaban desterrados de la poesía imaginista. Estos objetivos no eran nuevos exactamente, porque, en parte al menos, los simbolistas franceses —y, en algún aspecto, también los parnasianos— los habían sostenido. Y otras escuelas inglesas estaban de acuerdo con este credo, aunque en teoría más que en la práctica. La actitud de la nueva escuela no admitía identificaciones ni contactos, ni era conciliadora, pues las observaciones de los críticos parecían a estos poetas imaginistas irritantes y obtusas. Pero la discusión y el combate eran el aliento vital de Pound, Amy Lowell y otros, aunque generasen más ardor que verdadera luz. Al fin, muchos de los imaginistas fueron perfeccionando su arte dentro de unas líneas más amplias que las indicadas por el credo, y los críticos conservadores terminaron por admitir la nueva escuela en el dominio de la poesía americana. Hoy, el imaginismo como escuela ha muerto, pero su influencia aún durará mucho tiempo en los Estados Unidos. Lo mismo ha ocurrido con nuestro creacionismo, escuela poética con la cual tiene puntos de contacto.

[1] Véase el capítulo "Imaginismo" en la *Historia de las literaturas de vanguardia*, por Guillermo de Torre. (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965).

b. Ficha biográfico-bibliográfica de Ezra Pound.

Ezra Pound (n. en 1885) es el experimentador por antonomasia. Es una curiosa combinación de contradicciones. Nació en Hailey, Idaho, en el lejano Oeste. Estudió en Hamilton College y en la Universidad de Pennsylvania. En 1908, marchó al extranjero para buscar material fresco y completar su tesis doctoral sobre Lope de Vega. Después de visitar España, pasó a Inglaterra en donde vivió hasta trasladarse a París.

Fue a Italia y es, precisamente en Venecia donde apareció su primer libro: *A Lume Spento* (1908). Volvió a Londres y los principales poemas del pequeño volumen se incorporaron a *Personae* (1909), breve colección que contiene algunos de los mejores poemas de Pound. La obra muestra gran gusto poético, originalidad, eclecticismo, erudición, inteligente imitación de modelos latinos, medievales, provenzales, chinos e italianos. Se advierte que Whitman ha influido sobre él tanto como Dante, Villon, Li Po, Heine y Browning. Aunque el joven americano era por completo un extranjero para el mundo literario inglés, su libro causó una impresión definitiva en los críticos de todos los matices y gustos. *Exultations* (1909) fue recibido con mayor cordialidad: una nueva fuerza y libertad se manifestaban en sus poemas. *Canzoni* (1911) y *Rispostes* (1912) contienen poemas vívidos pero también los gérmenes de la decadencia de su autor, el cual pronto empezó a malgastar sus talentos y a gastarse a sí mismo en propaganda poética en favor de los imaginistas, a ocupar más y más tiempo en traducciones —por ejemplo, *The Sonnets of Guido Cavalcanti* (1912), sus adaptaciones del chino en *Cathay* (1915), paráfrasis de las notas de Ernest Fenollosa—, a sobrestimar la técnica, los matices de color, les *nuances verbales*. El resultado fue una laxitud de sus facultades creadoras y un empobrecimiento de la emoción. La sobrevaloración de lo estético por encima de lo vital

es una decadencia: el sentimiento se anula y el poeta desciende a trivialidades, gastando sus dones en convencionalismos expresivos, en un virtuosismo verbal, en un puro preciosismo, en pedantería y esterilidad. Y tal ha sido la tragedia de Pound como poeta.

Él es, desde luego, el versificador más cosmopolita de los Estados Unidos, pues ha acudido a todas las literaturas para entresacar material y convertirlo en ritmo, color e imágenes: exótico relleno descubierto por Pound y que ha contribuido, a pesar de sus terribles defectos, a romper los límites del provincianismo americano. Aunque demasiado especial para alcanzar permanencia, demasiado intelectual y sofisticado para ser popular, la contribución de Pound a la poesía de su época no se puede subestimar. Fue un pionero de las nuevas formas —según se dice en América; nosotros le llamaríamos "precursor"—, ya que bajo su dirección los imaginistas se convirtieron en algo más que un grupo de protesta. Gran parte de su poesía gesticula en vez de hablar; una gran parte de su arte es poesía en pantomima. Y, sin embargo, sin Ezra Pound, la poesía americana no habría llegado a ser tan variada en voces y colores como lo es hoy en día.

Pound se caracteriza, además, por su gran fertilidad. *The Cantos* (1925, 1928, 1930, 1934, 1937, 1940), elogiados por Eliot, evidencian que su poesía es un arsenal de referencias inexhaustibles de formas métricas. Dichos *Cantos* son su obra más ambiciosa y están modelados estructuralmente sobre la *Divina Comedia*: constan de tres partes —tiempos antiguos, Renacimiento y tiempos modernos— que unifican la concepción de que la historia se repite.

Algunos críticos llaman *poseur* a Ezra Pound; otros le consideran un *scholar* —un erudito, diríamos en español—, un traductor o un técnico. Algunos afirman que está lleno del infantil deseo de ser original y, sin más, que es un profeta del caos.

A las influencias indicadas es menester añadir que son muy evidentes también en la obra de Pound: la

de Catulo y Marcial, la de Laforgue y Tristan Corbière.

Aunque Ezra Pound nunca ha sido un poeta popular, y aunque sus actividades fascistas en Italia durante la pasada guerra han levantado contra él a sus principales admiradores, no puede negarse la importancia que su personalidad ha ejercido sobre otros poetas americanos, incluso sobre Eliot y MacLeish. Durante la guerra última, aislado en Italia, fue *speaker* de la radio. En 1945 fue traído a América como prisionero y, después de ser juzgado, fue absuelto por su manifiesto "estado paranoico" y absoluta irresponsabilidad de juicio.

Otras obras de Pound, además de las ya mencionadas: *Lustra* (1917), *Poems* (1918-1922), *Umbra* (1920). En prosa: *The Spirit of Romance* (1910), *Pavannes and Divisions* (1918), *Jefferson and/or Mussolini* (1935), *Polite Essays* (1937) y *Culture* (1938).

c. *España en la poesía de Ezra Pound.*

Como es fácil suponer, en la heterogénea obra de Pound hay abundantes alusiones a España, país por cuya cultura se sintió muy interesado. En su poema *Marvoil*, nos presenta a Alfonso IV de Aragón, a quien el trovador Arnaut de *Marvoil* llama *half-bald* (*medio calvo*), *poke-nose* (*nariz de vejiga*), *damned* (*condenado*)[1]. Según propia indicación del poeta, dicho trovador provenzal vivió de 1170 a 1200. El rey aragonés, sin embargo, según puede probarlo cualquier historia de España, murió en 1336. Con esta pequeña comprobación, vemos que el poema no se preocupa de la *propiedad histórica* ni de una exacta cronología. Luego, este Alfonso IV de Aragón —*the King of the Aragonese, Alfonso Quattro*— de Pound nada

[1] *Personae. The Collected Poems.* (New York: Boni & Liveright, 1926), pp. 22-23.

tiene que ver con el auténtico rey, apodado el Benigno por su benevolencia; en cambio, en el poema se le llama mezquino y otras cosas, insultos que le propina el trovador porque está enamorado de la Condesa de Beziers, la dama de sus pensamientos. Por otra parte, según la historia, Don Alfonso IV casó con Doña Leonor de Castilla y nada se sabe de amores con condesas francesas.

En *The Fourth Canto,* Pound recuerda las amapolas españolas, nadando en un aire de vidrio: *The Spanish poppies swim in an air of glass*[2]. En el Sexto, menciona a Adelaida de Castilla, reina de Poitiers y Aquitania: *Poictiers, Aquitaine! And Adelaide de Castilla wears the crown*[3]. *The Condolence* es un poema que viene encabezado por la célebre estrofa de Lope de Vega:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.[4]

En *Provenza* (1910) incluye una traducción de los *Pastores de Belén* del mismo Lope, con el título de *A Song of the Virgin Mother,* conservando el español en los versos siguientes:

Ya ves que no tengo
con qué guardarlo,
¡oh, ángeles santos
que vais volando,
porque duerme mi niño,
tened los ramos![5]

[2] *Poems (Including Three Portraits and Four Cantos).* (New York: Boni & Liverigth, 1921), p. 76.
[3] *Ibid.,* p. 83.
[4] *Personae,* p. 82.
[5] *Provença.* (Boston: Small and Maynard, 1910), p. 48.

En el Canto III, Pound dedica unos versos al Cid, casi extraídos de un modo directo del viejo poema cidiano, aunque la escena de" la niña de nueve años" es mucho más fina y delicada en el poema castellano, como puede verse:

Mio Cid cabalgó hasta Burgos,
hasta la tachonada puerta entre dos torres,
golpeó con su lanza, y una niña salió,
una niña de nueve años (*sic*)
a la galería sobre la puerta, entre las torres,
leyendo el decreto, voce tinnula:
que nadie hablara, alimentara o ayudara a Ruy Díaz,
so pena de ver su corazón clavado en una pica
y ambos ojos arrancados, y toda su hacienda confis-
[cada,
"y aquí, Mio Cid, están los precintos,
el gran sello y la escritura".
Y salió de Bivar, Mio Cid,
sin dejar azores en las perchas,
ni ropas en los armarios,
y confió su arca a Raquel y Vidas,
aquel arcón de arena a los prestamistas,
para pagar a su mesnada;
encaminándose hacia Valencia.[6]

Desde luego, domina una tendencia a la síntesis en estos versos de Pound, pero la emoción, acaso por esto mismo, se restringe. Es curioso advertir que el verso transcrito en español —*una niña de nueve años*— aparece en una forma modernizada con respecto al texto medieval: *una niña de nuef años.* Por otro lado, el episodio de las arcas de arena es inmediatamente yuxtapuesto por Pound, sin gradación alguna, al de la posada y en el que aparece la niña de nueve años. El poeta americano elimina bellezas poéticas, pero, en

[6] *The Cantos.* (New York: New Directions, 1948), p. 11.

cambio, acelera el ritmo de la acción, ganando sintetismo.

En el Canto XX, Pound recuerda a Alfonso VI de Castilla; es un poema heterogéneo y misceláneo —cosas distintas que se enlazan absurdamente en diversas lenguas—, en el cual vemos que el rey castellano ha donado Zamora a su hermana Elvira, ciudad que desea Sancho II. (Históricamente, Zamora fue dada a Urraca por su padre Fernando I.) Tampoco añade Pound que Sancho moriría asesinado —dato advertido por Longfellow en *The Challenge*— en su empeño de conquistar la ciudad, a manos de Bellido Dolfos, y que, a causa de esta muerte, subiría al trono de Castilla su hermano Alfonso VI, por entonces sólo rey de León, quedando unificados los dos reinos nuevamente. He aquí la traducción de los versos plurilingües de Pound:

Y allí estaban delante de la muralla,
de las almenas de Toro,
(Este, Nic Este *hablando*)
debajo de la crestería
(epi purgo) peur de la hasle,
y el rey dijo:
¡Dios, qué mujer!
¡Dios mío, qué mujer! dijo el rey telo rigido.
"¡Hermana!" dice Ançures, "¡Es tu hermana!"
Alf. dejó aquella ciudad a Elvira, y Sancho quería de ella Toro y Zamora.[7]

En los Cantos L y LXV cita a España en referencias mínimas que no merecen comentario. Pero, en el último canto mencionado, dice cosas muy notables y pintorescas de Galicia, en parte producto de su cultura y en parte resultado de su ironía o gusto por lo absurdo:

[7] *The Cantos*, p. 91.

Su voz (de P. Jones)
es queda, y suave, y pequeña.
Leyes de los Visigodos y Justiniano
todavía se usan en Galicia
13 mulas 2 muleros llegando a Coruña a las 7
el cerdo de esta región es excelente y delicioso
también el tocino, me informa el Juez
que gran parte de él
engorda con castañas y maíz indígena
otros cerdos —dicen— son engordados con víboras
posiblemente importadas a España.
Vi damas tomando chocolate a la manera española
comí a bordo de la Belle Poule.
Galicia, sin pisos de madera sino de tierra apisonada,
para enlodarse los hombres, los puercos, los
caballos y las mulas... [8]

¿El poeta ironiza, se burla, habla en serio o juega con las palabras como en tantas otras ocasiones? ¿Es un simple juego verbal en que el nombre de Galicia es sólo cosa de azar? Más adelante, continúa su gira turística a través de esta región española y menciona a Santiago de Compostela, donde "nada es rico excepto las iglesias, nada es gordo excepto la clerecía". [9] El poema es, indudablemente, un sintético diario de viaje. Después de Galicia, el viajero cita a Astorga, Asturias y Burgos. Consigna pormenores bastante exagerados, tendiendo a la caricatura o al chiste:

4. *Martes, cama limpia, sin pulgas por la primera*
vez en España en Astorga
los más grandes nabos que he visto nunca
mujeres maragatas, tan guapas como indias
y mucho más deshonestas
Hoy mismo ha llegado
a esta plaza el Caballero

[8] *Ibid.*, p. 119.
[9] *Ibid.*, p. 120.

Juan Adams miembro
etc. los Ingleses
evacuando *Rhode Island*
los americanos tomaron... (sic)
Gaceta de Madrid, 24 de diciembre
gran rebaño de ovejas y cabras
las montañas de Asturias
el río baja también a Portugal
una danza que llaman el fandango
Martes 11, en Burgos
continuamos estornudando y tosiendo
mi paciencia nunca estuvo más cerca de agotarse
33 casas religiosas en Burgos
en la última casa de España encontramos
una chimenea
la primera desde la del Cónsul francés
en Coruña. [10]

Bajo una apariencia de realismo turístico que tiende a destacar lo más sobresaliente —siempre más, con respecto a lo malo que a lo bueno— en opinión del viajero, tal vez se esconde una hipérbole intencionada, la paradoja y el absurdo. Más que divertir al lector, Pound reafirma de nuevo su snobismo.

En otros cantos, menciona la Inquisición, a Don Quijote, a Doña Juana la Loca, el Museo del Prado —con cuadros de Velázquez, tales como "Las Meninas", "Las Hilanderas", "Los Borrachos", "Felipe IV", "La Rendición de Breda"—, al general Franco, el Alcázar de Toledo, etc. pero en citas rápidas, enumerativas e intrascendentes. También inserta vocabulario español, de lo cual ya hemos dado algunas pruebas en los fragmentos citados.

[10] *The Cantos*, p. 120-121.

II

MADRID EN LA POESÍA DE JOHN DOS PASSOS

a. Algo sobre su novelística, en relación con España.

John Dos Passos, nacido en Chicago en 1896, viajó con sus padres, durante su niñez, por Méjico, Bélgica e Inglaterra. Estudió en Harvard, pero no brillantemente. Sin embargo, publicó allí una antología que era prueba de su interés por la creación poética: *Eight Poets of Harvard* (*Ocho poetas de Harvard*). En la guerra de 1914, fue conductor de ambulancias en Francia y en Italia. Acabada ésta, viajó intensamente y vivió durante un tiempo en España, en la cual —según afirma Geismar—[1] comenzó su auténtica educación, acaso porque era un país que admiraba y quería. No vamos a referirnos aquí a su labor novelística de un modo detallado ni profundo, pero sí diremos que las características de Dos Passos como escritor son: estilo impresionista, técnica experimental y una marcada simpatía por las clases trabajadoras. Él y Hemingway se apartan de la ética americana del siglo XX y encuentran en España el sentido de la vitalidad y de la dignidad humana que su propio país —según creen o al menos han creído durante un tiempo— no puede ofrecerles. Pero la España de Hemingway es bien distinta a la de Dos Passos. Mientras *Death in the After-*

[1] Maxwell David Geismar, *Writers in Crisis. The American Novel* (1925-1940). (Boston, Houghton, Mufflin and Co., 1942), p. 90.

noon (1932) (*Muerte en la tarde*) habla del matador de toros, *Rosinante to the Road Again* (1922) (*Rocinante vuelve al camino*) discute los problemas de las masas. Hemingway trabaja en las desesperadas emociones del individuo aislado y solo, en tanto que Dos Passos se enfrenta con la estructura de la sociedad, con los patrones de la vida corriente, con las técnicas e ideales del progreso social.

Rosinante to the Road Again es el punto de partida de su españolismo. Esta obra señala el encuentro de Dos Passos con España y con una serie de valores que se le revelan en este país. Más agudamente que nunca, se advierte el contraste que existe entre los dos mundos de Dos Passos: entre el mundo interior del solitario introspectivo, del soñador e idealista, en contraste con el hombre realista que busca la felicidad en auténticas pero vulgares aventuras. El libro está constituido por una serie de ensayos que presentan un panorama de España, con sus paisajes, sus escritores representativos, sus problemas sociales y las características más típicas del país. Dos Passos *siente* a España intensamente, a esta España que ha hecho surgir en él su mejor inteligencia y sus mejores emociones y que parece haberle dado el ímpetu inicial para desempeñar el papel que representará más tarde en las letras americanas.

Pero aún hay otra novela de Dos Passos que se vincula directamente con España: se llama *Adventures of a Young Man* (1939) (*Aventuras de un joven*). Es la historia de un joven americano de ideas radicales, desde sus primeros tanteos en el movimiento obrero de su país, su conversión al comunismo, su desilusión y su repulsa más tarde, y, finalmente, su muerte en la Guerra Civil española de 1936-1939. Tal vez podamos decir que el protagonista de este libro es el último héroe radical de Dos Passos, pues su desencanto final patentiza que el autor ya no cree en la salvación marxista de América. La Guerra Civil española está observada desde Madrid, donde Dos Passos estuvo con He-

mingway en 1937; el autor muestra objetivamente el panorama de la lucha entre las izquierdas españolas en el cuerpo de una España agonizante. Con ello, el ciclo de desilusión radical es completo en la novela. Y también la destrucción y fracaso de las propias creencias y esperanzas de Dos Passos. El drama auténtico del libro, más allá de la novela, es el del novelista. Que el *climax* del drama ocurra precisamente en España completa el sentido de pérdida y de tragedia.

John Dos Passos pertenece a la "generación perdida"; a aquella generación que se hallaba en plena juventud al final de la Primera Guerra Mundial y que no encontraba reflejados sus problemas mentales y morales en los autores consagrados. Todos sus componentes —F. S. Fitzgerald, E. E. Cummings, Hemingway, Faulkner, Wolfe, John Steinbeck, Erskine Caldwell y el mismo Dos Passos— sentían trágicamente dentro de sí las experiencias dolorosas de la guerra, el peligro y la muerte. Estaban desengañados de la democracia —corrompida, según ellos, por el capitalismo— y la más amarga desilusión torturaba sus espíritus juveniles. Aquellos escritores maduraron rápidamente y pronto se sintieron más viejos que jóvenes, porque carecían de toda esperanza. Eran jóvenes tristes, jóvenes desilusionados, tan amargados como aquellos jóvenes europeos que eran Aldous Huxley, Aragon y Toller, los cuales escribían a su vez sobre la desmoralización de Europa y de la sociedad occidental. La guerra les había arrancado de sus hogares dejándoles sin raíces. Ellos eran —según el *slogan* aplicado por Gertrude Stein a Hemingway— *la generación perdida.* La vida había empezado con la guerra para ellos, ensombreciéndoles para siempre la existencia con dolor y muerte. Pero también el industrialismo les hacía daño, y por eso odiaban su crueldad. Se hicieron especialistas de la angustia, sabiéndose irremisiblemente perdidos. Dramatizaron sus propias vidas, convencidos de que narraban la historia de su generación y que describían en cierto modo la situación de la humani-

dad contemporánea: "la desaparición del alma humana en nuestro tiempo", como subrayaba Hemingway.

b. Madrid en la poesía de John Dos Passos.

La obra poética de Dos Passos queda contenida en un volumen único: *A Pushcart at the Curb* (1922) (*La carretilla en el borde de la acera*). Es una poesía precisa, esencial, de consciente originalidad, fiel a la verdad de lo real. Un apasionado individualismo, no obstante, alienta en todos sus versos. El héroe de este libro está lleno de un sentimiento de soledad, aunque transita y pasa entre gentes humildes. Tal sentimiento es una constante tonalidad interior que se prodiga al lado de cierto esteticismo y de alusiones clásicas. Se nota como una cautela del poeta con respecto a su propio temperamento, como un disgusto ante su propia naturaleza que se convierte, a veces, en desprecio de sí mismo.

Dos secciones de *A Pushcart at the Curb* están dedicados a España: *Winter in Castile* (*Invierno en Castilla*) y *Vagones de tercera* (sic). La primera —como puede colegirse por su título— recoge estampas e impresiones de Castilla: unas enseñan aspectos paisajísticos, otras describen calles y tipos ciudadanos, captan costumbres, recrean una atmósfera de vida. El más puro realismo impresionista da vigor y fuerza a estos bocetos poemáticos. Dos Passos se enfrenta cara a cara con la realidad española y castellana, y procura interpretar y encontrar un sentido y significación a cuanto ve. Grandes brochazos, en ocasiones, sí; pero, también, en otros momentos, la pincelada fina para expresar un detalle en el que se concentra un rasgo distintivo, acaso el carácter y la individualidad, acaso una eterna belleza. Nada de falsos colores y pintoresquismos en estos *poemas-cuadros*. Nada de romanticismos falsos y exagerados. Ni un solo lugar común, sino visión directa y, por serlo, original y

única. Diríase que Dos Passos se ha asimilado un estilo típicamente barojiano, aunque siempre más abierto a las sensaciones de color.

Gran parte de estos poemas de *Winter in Castile* se inspiran en Madrid, ciudad en que vivió el poeta, respirando su peculiar ambiente durante un tiempo, su atmósfera única e intransferible. Veamos, pues, cómo aparece ante nuestros ojos y ante nuestra sensibilidad, a través de estos versos. El poema I nos describe la calle de Toledo: una larga calle gris con balcones de hierro; en ellos, hay macetas de geranios (¡conmovedores geranios madrileños que toman el sol en las mañanas frías!); de una ventana cuelga un colchón a rayas, aireándose, y la pequeña jaula de madera de un jilguero:

Una larga calle gris con balcones.
Sobre la tienda de color jengibre
geranios rosados se arrastran
y más arriba un colchón a rayas
cuelga de una ventana
y la pequeña jaula
de un jilguero.

Esta fuerte impresión de realidad, lograda con estos aspectos de la vida cotidiana, se acentúa más aún cuando Dos Passos nos describe los tipos humildes de aquella antigua, típica y popular calle madrileña: en las aceras hay mendigos que tocan el violín y la flauta, mujeres con cestas, hombres con rostros tostados. Las pinceladas son vivas, rápidas, llenas de color real y nos dejan la impresión de una instantánea verdadera: unos pocos versos, aquí, poseen más eficacia que todo un artículo costumbrista.

El poema II nos presenta la calle Espoz y Mina, en la que un muchacho madrileño, con las mangas remangadas, tuesta café en la humeante caldera negra junto al borde la calzada, dando vueltas al manubrio incansablemente:

Más espeso viene el rizado humo azul,
el humo con aroma de moka
pesado con la temprana mañana
y la ciudad que se despierta.

Un pobre diablo aspira sensualmente la pesada fragancia del café y se vuelve a dormir en los escalones de piedra gris... Nos hallamos ante otra estampa vívida, de la cual emana esa ruda poesía de las cosas habituales y rutinarias de la vida, y el poeta sabe captar de un modo sutil hasta el aroma del café mañanero, tan típico de los barrios madrileños.

En el poema III, Dos Passos nos presenta una plaza cualquiera —¿la de los Carros? ¿del Celenque? ¿de la Paja? ¿de Santa Ana? ¿de la Cebada? ¿del Rastro? ¿de San Ildefonso? ¿de Santo Domingo?— con vendedoras de flores: son flores fúnebres, es el día de los difuntos, es el mes de noviembre... Pero también venden nardos...

Mujeres venden nardos en la plaza,
y sombrías coronas
tiesa y serpentinamente enroscadas
porque éste es el día de los muertos.

Mujeres venden nardos en la plaza.
Su aterciopelado olor colma la calle
y algo sosiega el ruido de los pies;
porque éste es el día de los muertos.

Vuelve a surgir la calle Espoz y Mina, en el poema IV: parece ser que el poeta vivía en ella y, por esta razón, la conocía bien. Pasa el afilador con su caramillo y con su rueda chispeante, llena con su rumor y con su trabajo toda la calle:

Por una calle pasa un viejo
envuelto en una sombría y parda capa
soplando con barbados labios un brillante caramillo

en tanto que hace rodar delante de sí
una amoladera.
El afilador de tijeras.

¡Qué nitidez de objetivo presenta la fotografía callejera! Y, por dentro, la misma poesía humilde pero vívida.

En el V vemos la plaza de Santa Ana: llueve en la plaza vacía, pasa una vendedora ambulante con su burro que pisa los guijarros, como si éstos fueran huevos —*as if the cobles were eggs*—, lleva cestos con lechugas, lombardas y pimientos; lluvia gris, ciudad gris...

El VI nos presenta la plaza de la Cibeles. Los mendigos se acercan a la fuente maternal: uno es Pan, los otros son Faunos morenos y sucios, para el poeta. Todos toman el sol allí, riqueza del pobre.

Son todavía tuyos, Cibeles,
amamantados a tu pecho...

—dice Dos Passos, considerando a la Cibeles un poco diosa y un poco madre de la gran ciudad.

El poema VII nos habla de la calle del Gato: nada especial, excepto los tipos humanos que pasan por ella, que viven en ella: una muchacha con un mantón o chal, una mujer con un paraguas, un anciano; una casa de comidas, con olor a pescado frito; lluvia, barro...

Pisadas de gentes que van a cenar
repicando ansiosamente...

El VIII nos muestra el Paseo de la Castellana: árboles, el cielo que "abrasa férvida rosa - como rojo vino alzado contra el sol", escolares que juegan, la cúpula de una iglesia recortándose en el firmamento, y los niños con botas llenas de barro...

El XII nos introduce en el Hotel Ritz; salones, es-

pejos, candelabros, la orquesta, caballeros, damas jóvenes.

El poema siguiente nos lleva a la Puerta del Sol, corazón de Madrid, corazón de España: soldados, tambores y trompetas, mozos de café, una tienda de guantes... La gente corre a ver pasar los soldados... Un muchacho con una bandeja de pasteles, el lechero con sus jarras plateadas, los colegiales, ancianos con capas... La gente se apresura, en su infinita promiscuidad, para contemplar la milicia. No hay ninguna descripción, pero sentimos que *nos hallamos* en la Puerta del Sol, gracias a un especial arte de evocación.

El poema XIV nos traslada a Cuatro Caminos: el viento que baja del Guadarrama azota las nubes; y, de nuevo, las gentes, hombres y mujeres, jóvenes de ambos sexos; las nubes, otra vez, "un bronco viento penetra desde las ciudades del norte".

El brevísimo poema XV es una impresión muy rápida de la calle de Atocha: una vieja castañera, sin dientes, en una esquina donde se arremolina el viento, vendiendo sus castañas asadas: es todo.

Una marchita anciana sin dientes
que tiembla en la esquina de la calle borrascosa
despliega sus castañas asadas invitadoramente
como hijas casaderas.

El XVI nos pinta la Nochebuena en Madrid: en las calles empedradas de guijarros, iluminados rostros de hombres, mujeres con mantilla, niños de oscuros y grandes ojos, "con dientes que relampaguean al cantar", muchachos que bailan al son de tambores y panderetas, un rebaño de chiquillas que corren calle abajo; unos y otros, al fin, danzan juntos a lo largo de las calles escarchadas; un niño, demasiado pobre para tener una pandereta, bate sus zapatos y baila con los pies desnudos:

Esta noche es noche buena
nadie piensa a dormir (sic).

Y estos versos sirven de estribillo al poema navideño.

En el poema VI de *Vagones de tercera,* Dos Passos nos lleva al Café Oro del Rhin, en la Plaza de Santa Ana: mesas de mármol blanco, cerveza... Pero el poeta tiene pensamientos tristes:

Me pregunto con qué ánimo moriste,
allí fuera en esa cenagosa carnicería,
en esa insensata mesa para dados de la muerte.

Dos Passos nos ha entregado una visión de Madrid llena de carácter, del Madrid que conoció el poeta a principios de siglo, en rápidas y sintéticas estampas llenas de color y de vida. Así, Dos Passos es tal vez el poeta americano que ha presentado en su poesía la más completa galería de tipos humildes españoles, y nadie como él los ha observado tan de cerca y con mayor realismo. He aquí uno de los mejores ejemplos: en el poema I de *Winter in Castile,* nos retrata a unos ciegos madrileños que tocan una tonada lúgubre en sus violines y flautas:

Cuatro ciegos se tambalean
con pasos cuidadosos en los redondeados guijarros
rascando en el violín y la flauta
el sepelio de una tonada.

Y en tanto ellos tocan, el pueblo común mira y escucha: mujeres con cestas de la compra, hombres con una manta al hombro... En el plato suenan las monedas... ¡Con qué sencillez sabe pintar Dos Passos la miseria, la necesidad, las ansias de las pobres gentes! Y hasta los tipos humanos más indefinidos adquieren en sus versos realidad, vida y movimiento.

Y Madrid —al lado de ciudades menores y de

pequeños pueblos— se alza como uno de los temas más vívidos y emocionantes en las dos secciones ya indicadas de *A Pushcart at the Curb,* único libro poético del novelista John Dos Passos. Y en este Madrid se concentra la completa visión de Castilla y de España que nos da este autor, buen pintor impresionista del paisaje español, de sus flores y animales, de tipos y costumbres, raro poeta que ha sabido sorprender el secreto de la vida auténtica y sencilla. Y sobre un fondo de campanas castellanas, de sierras azules guadarrameñas, etc., se alza Madrid con sus barrios populares, con sus rincones típicos, con sus olores cotidianos, con sus viejos y sus niños, con toda su personalidad inolvidable y única, en versos ingleses de libre factura.

ROBERT FROST, POETA DE NUEVA INGLATERRA

PREFACIO

Nueva Inglaterra —New England—[1] ha sido fecunda en hombres de letras. Numerosos poetas, entre ellos, han nacido en su suelo. Pero, si en el siglo XIX hallaron en éste inspiración para su obra, no ha ocurrido lo mismo en el XX. Edwin Arlington Robinson, Amy Lowell y Edna St. Vincent Millay —por ejemplo— no arraigan su lirismo ni en el paisaje ni en las tradiciones de la región. Sin embargo Robert Frost ha sido llamado el "Poeta de Nueva Inglaterra". Y, a causa de este título, ha sido a la vez elogiado y desacreditado, puesto que muchos no pueden admitir que un gran poeta verdadero limite su arte dentro de unas fronteras geográficas. No nos proponemos averiguar hoy si su genio poético sufre estas limitaciones, aherrojado a New England. No. En otra ocasión y en otro lugar opinamos, abierta y sinceramente, acerca de la

[1] Fue llamada así en el siglo XVII por su semejanza a las costas inglesas, se extiende al nordeste de los Estados Unidos y comprende los estados de Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island y Connecticut. Los montes Apalaches la separan del resto del país, mientras sus laderas descienden al Atlántico. Sólo un río importante —el Connecticut— riega sus tierras poco fértiles, por lo general. Pero esta realidad topográfica, precisamente, estimuló el desarrollo del comercio y de la pesca a lo largo de su accidentado litoral y la convirtió en un gran centro astillero y, finalmente, industrial. Desde los tiempos coloniales, Nueva Inglaterra se ha destacado señeramente en la educación y en la literatura de los Estados Unidos. Sus condiciones geográficas y políticas crearon el tipo del *Yankee*, que se caracteriza por su carácter emprendedor y económico y por su vigoroso autodominio.

totalidad de su obra.[2] Pero entonces dejamos en esa valoración un paréntesis abierto, con la esperanza de cerrarlo algún día, tras indagar concienzudamente en los versos del poeta. Ese día ha llegado y así nos proponemos descubrir ahora hasta qué punto y en qué extensión es de justicia llamar a Frost la "Voz de Nueva Inglaterra". ¿Merece la calificación de poeta "nuevo-inglés" o *New Englander?* ¿Cómo ha penetrado Nueva Inglaterra en su poesía? ¿Qué hay de ella en la vida del poeta y, sobre todo, en sus versos?

[2] Cf. nuestra *Historia de la literatura norteamericana* (Barcelona-Madrid: Labor, 1956), pp. 323-329.

I

NUEVA INGLATERRA EN LA VIDA DE ROBERT FROST

Dorothy Canfield Fisher opina que parece inútil intentar escribir poesía sobre New England después de haber leído los poemas de Frost, pues éste expresa perfecta y totalmente cuanto quiere y puede decir un poeta nuevo-inglés [3]. Y con ella están de acuerdo todos los lectores de Frost, sean poetas o granjeros. Equivocados o no, es necesario aceptar que este título concedido a un poeta del siglo XX es similar al asignado a Whittier, Emerson y Thoreau: es menester aceptar a Frost como la Voz lírica de New England.

¿Qué le convierte en un nuevo-inglés? "Haber nacido en Nueva Inglaterra" —alguien podría responder al instante. Pero el hecho es que Roberto Frost nació lejos de New England. ¿Sus antepasados, entonces? ¿Lugares de residencia? ¿Amor por la región y su gente?

Y he aquí los fundamentos de esa identificación de nuestro poeta con Nueva Inglaterra. Apenas empezamos a leer sus versos, notamos que esa región penetra y colma su poesía; nos damos cuenta de que no es algo que el poeta superpone para dar atmósfera a sus poemas, sino que es algo que brota del poeta mismo, del hombre que hay en él. ¡Cuán paradójico es que un hombre nacido en el Oeste, llamado después sureño —*a great Southerner*— y reconocido como poeta

[3] Cf. Louis and Esther Mertins, *The Intervals of Robert Frost* (Berkeley: University of California Press, 1947), p. 48.

fuera de su país, exprese en su poesía la quintaesencia de Nueva Inglaterra! El dualismo de Frost —ser de New England y del mundo— parece ser parte y parcela de la historia del hombre.

Siete generaciones de Frosts, empezando por Nicholas Frost —quien en 1634 plantó las raíces de la familia en Rye, New Hampshire—, se afincaron en New England. Estas siete generaciones se identificaban plenamente con todo lo que la tradición exige de una verdadera familia nuevo-inglesa: un antepasado que luchó contra los indios, un comandante a las órdenes de Jorge II, un oficial en el ejército continental, un buen número de comerciantes locales y dos siglos de granjeros dedicados a extraer su alimento del suelo de New England.

Pero esta tierra y su tradición familiar se hicieron odiosas a un miembro de la octava generación de Frosts: a William Prescott Frost, Jr., padre del poeta. Mas acaso el abuelo, William Frost, Sr., fue el primero en dar el ejemplo al hijo rebelde y al nieto amante de la soledad, cuando abandonó la granja familiar de New Hampshire y se trasladó a Lawrence, Massachusetts, para ser capataz en una fábrica, por ser una ocupación más lucrativa. Se casó con una feminista y quiso dedicar a las leyes a su único hijo. Pero éste, saturado de un intenso individualismo y de un fuerte espíritu de independencia —heredado de su madre o de sus antepasados revolucionarios—, reaccionó contra la tradición familiar. El joven William Frost —que hubiera querido escapar de New England y enrolarse en el Ejército Confederado— se contentó con salir de ella, después de graduarse en Harvard, para ir a residir a Lewisbury, Pennsylvania, donde sustituyó los sumarios por la férula de maestro. En Buchnell Academy conoció a una maestra —Isabelle Moddie— y con ella contrajo matrimonio. Esta mujer —aunque no nacida en Nueva Inglaterra— poseía en más alto grado que su marido esas cualidades de prudencia y perseverancia que siempre se atribuyen a los nuevo-ingleses

de nacimiento. Pertenecía a una modesta familia de marinos escoceses que habían venido como inmigrantes a los Estados Unidos después de la Guerra Civil. Muy pronto, ella y el rebelde William Frost cruzaron el enorme país para ir a residir a San Francisco, en uno de cuyos periódicos democráticos —el *Bulletin*— él había encontrado un destino. Y allí nació nuestro poeta Robert Frost el 26 de marzo de 1875, y allí vivió hasta la muerte de su padre ocurrida en 1885.

El San Francisco que el niño conoció hasta cumplir diez años era una ciudad muy bulliciosa, vívida y animada. Su padre era —ante sus ojos infantiles— un hombre activo, pintoresco, original, que amaba a San Francisco con tanta intensidad como odiaba a New England. En ese puerto, sin temor a ser criticado por los parsimoniosos *yankees*, llevaba una vida bohemia, gastando el dinero con liberalidad e interviniendo en campañas políticas. El niño Frost presenció estas campañas, en una de las cuales su padre se presentó como recaudador de contribuciones de la ciudad y no llegó a ser elegido. Pronto se dio a la bebida y, al morir, su mujer y sus dos hijos —Robert y Ellen— tuvieron que regresar sin recursos a la casa de los parientes en la lejana New England.

En los poemas de Robert Frost hay escasas referencias directas a la vida que conoció en el Oeste californiano. En ninguno de ellos encontramos el calor de aquel sol, ni la abundante vegetación, ni los cielos de California, ni el pulso agitado de la vida ciudadana. Estos diez años vividos en el fascinante y multiforme San Francisco de 1880 no pudieron oponerse a la fuerza más poderosa de la fría Nueva Inglaterra. No antes de 1932, casi cincuenta años más tarde, regresó Frost al estado de su nacimiento. ¿Había el joven procurado evitar los turbadores recuerdos del pasado o esta ausencia había sido algo natural en una persona para quien el pasado no había existido nunca?

Unas cuantas imágenes californianas son, no obstante, visibles en dos de sus libros.

En *West-Running Brook* (*Arroyo del Oeste*) (1928) hay dos poemas que las contienen. En *A peck of gold* (*Una mota de oro*), el poeta evoca memorias de su infancia en San Francisco, en las que hay una alusión a la fiebre del oro:

El polvo soplando siempre en torno a la ciudad,
excepto cuando la niebla del mar lo abatía
y yo fui uno de los niños a quienes se decía
que algo de aquel polvo era de oro.[4]

En *Once by the Pacific* (*Una vez junto al Pacífico*), el poeta recuerda años de terror en que temía que el continente fuera devorado por el océano, revelándose éste anterior a las palabras divinas de "Hágase la luz.." (p. 314).

En *A Further Range* (*Más lejos* o *Más allá*) (1936), el poema *At Woodward's Gardens* (*En los Jardines de Woodward*), recoge recuerdos de la visita que hizo con su hermana al parque zoológico de San Francisco (pp. 379-380).

Pocos poemas, pues, reflejan impresiones e incidentes de sus años californianos. Esto parece extraño en un poeta cuyos versos son tan personales. En ellos hay escasas referencias a California y ninguna sobre su padre, quien —en su odio a Nueva Inglaterra y en sus momentos de exaltación, de melancolía o de silencio— debió dejar seguramente una duradera impresión en su hijo. De esos primeros años vividos con su padre —que *parece haber sembrado la tragedia en la visión de su hijo ante el mundo*—[5] debe haberle venido ese

[4] *Complete Poems of Robert Frost* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961), p. 312. De aquí en adelante citaremos siempre por esta edición y daremos el número de página entre paréntesis y al final de cada cita o referencia.

[5] Gorham B. Munson, *Robert Frost: A Study in Sensibility and Good Sense* (New York: Doran, 1927), p. 17. Excepto en los casos en que se indique otras fuentes, los datos biográficos de Frost han sido tomados de este libro.

sentimiento de tristeza y soledad que emana de sus poemas. Un editor californiano ha acertado a decir que el misterio de Frost es éste: *La voz que habla en él ya no es la voz del estado en que nació, sino la voz de New England.*[6]

Nueva Inglaterra, sin embargo, no suplantó a California inmediatamente, pues, durante unos cuantos años, Frost fue sin duda un niño conturbado por el cambio. Los excitantes estímulos de San Francisco no podían ser desplazados al instante por los más frugales y tranquilos de la casa de sus abuelos en Lawrence. Mas, poco a poco, el proceso de adaptación fue iniciándose y desarrollándose hasta culminar en sus estudios secundarios que terminó con honores en tres años y medio. Su condiscípula Elinor Miriam White, descendiente de un peregrino del *Mayflower*, con quien compartió sus honores escolares y con quien acabó casándose, puede haber influido en su interés por la escuela y en su sentimiento de que Nueva Inglaterra era su verdadero hogar. De hecho, su pasión por la poesía —que data de sus años escolares— se mezcla con su amor por Miriam.

Ingresó en Dartmouth para seguir la carrera de Derecho —pues tal era el deseo de su abuelo—, pero regresó a los pocos meses: Robert Frost había descubierto que no necesitaba título universitario alguno y que lo que deseaba era ser poeta. Así, en noviembre de 1894, su poema *My Butterfly: an Elegy* (*Mi mariposa: elegía*) fue aceptado en el *Independent* de Nueva York. Sabía, no obstante, que ser poeta no era cuestión de un año ni de dos, sino de muchos. Su abuelo le propuso que intentara la poesía durante un año y que luego entrara en una profesión más lucrativa si no lograba éxito en la prueba. Pero el joven le respondió: "Dame veinte años". Ni su matrimonio con Elinor Miriam White en 1895, ni los deberes de crear una familia le apartaron de esta determinación.

[6] Palabras citadas por L. y E. Mertins, p. 5.

Desde 1892 a 1900 Frost derivó a su antojo, como su padre antes que él. Durante estos años trabajó como mozo de bobinas en la fábrica de Lawrence, en donde leía a Shakespeare en los momentos de descanso; enseñó en la escuela de su madre y en una escuelita de Salem, New Hampshire; vagabundeó por el Sur; escribió una "columna" para el *Sentinel*, semanario de Lawrence; asistió en Harvard a varios cursos, desde 1897 a 1899, especialmente interesado en la filosofía y en las *Églogas* y *Geórgicas* de Virgilio; enseñó historia en la escuela secundaria de North Cambridge, etc. Pero, además, escribía y enviaba sus poemas a las revistas y éstas siempre se los devolvían.

En 1900, su abuelo, casi en desesperación, le compró una granja en New Hamshire. Frost volvió a la tierra y, en la aldea de Derry, halló esa intimidad entre el hombre y la Naturaleza que libertó la fuerza de su canto. La mayor parte de sus poemas de *A Boy's Will* (*La voluntad de un muchacho*) (1913), *North of Boston* (*Norte de Boston*) (1914), *Mountain Interval* (*Intervalo de montaña*) (1916) y *New Hampshire* (1923) datan de esta empresa de agricultor y granjero, y la gente que retrata en estos poemas hallan su prototipo en Derry, aldea no desconectada todavía del pasado. Y ésta fue la localidad y éstas fueron las personas que Frost vino a conocer y amar, mientras —unas millas más lejos— él trabajaba para mantener a su creciente familia. Se llamaba a sí mismo *auténtico buen granjero.*[7]

Los granjeros vecinos acaso pudieran discrepar, al descubrirle ordeñando sus vacas a las diez de la noche, con el propósito de levantarse más tarde a la mañana siguiente. Y el lector se imagina ver a Frost en Brad McLaughlin, el granjero descuidado y secreto de *The Star-Splitter* (*El hendidor de estrellas*), poema de *New Hampshire*:

[7] *Recognition of Robert Frost;* edited by Richard Thornton (New York; Henry Holt, 1937), p. 68.

Ocupado fuera, a la luz de la lámpara, con algo
que debiera haber hecho con el día y, en verdad,
antes de que la tierra se helara, que debiera haber
[hecho
antes de que helara... (p. 218)

Sus métodos de granjero quizá no produjeron lo suficiente para pagar las cuentas de la familia (hasta un buen agricultor habría tenido dificultades para ganar su pan de una tierra tan poco fértil), pero le dieron libertad y un modo de vivir en contacto con la tierra y las maneras locales de sentir y de pensar. Los productos de su granja no pagaron sus cuentas, y Frost tuvo que volver a la enseñanza.

Así, en 1905, inició el tipo de vida que ha seguido casi hasta el presente: labrar (como un *dilettante*, después de abandonar Derry), enseñar y escribir poesía.

Frost, como maestro, cultivaba a sus estudiantes casi en la misma forma que trabajaba su granja. John Bartlett, antiguo discípulo suyo de Pinkerton Academy, nos habla de él en el doble aspecto de profesor y de poeta: *Frost venía como el representante de cosas nuevas y hubo antagonismo. No llegaba a la Academia con tiempo para participar en los ejercicios matinales de la capilla, no tenía sala de clases, desafiaba la tradición de Pinkerton con la informalidad de su presencia y con la manera libre y fácil con que dirigía sus cursos.*[8] A pesar de ser un extraño, un advenedizo —era un granjero y carecía de título universitario alguno—, se convirtió en una verdadera fuerza dentro de la Academia: sus méritos personales le fueron reconocidos al serle ofrecida la dirección. Pero Frost la rehusó y aceptó, en cambio, enseñar psicología en la Escuela Normal de Plymouth, New Hampshire.

Más que profesor, Frost era un amigo de sus estudiantes, deseoso de estimular y aprender al mismo

[8] Citado por Munson, p. 42.

tiempo. En nuestra opinión, esta misma sinceridad es percibida por los lectores de Frost en sus poemas y es la que atrae a muchos no inclinados a leer poesía.

Fuera de la clase, Frost gustaba de acercarse a todas las actividades de los estudiantes, incluso a los deportes. Dirigía también sus representaciones teatrales y supervisaba la publicación de *Critic,* permitiéndoles gran libertad de ideas. Frost trabajó siempre en favor de esas cualidades —iniciativa, independencia, pensamiento y expresión individual— que con frecuencia constriñen los sistemas educativos. Frost se revelaba, pues, contra la esclavitud de las formas y actividades convencionales. Por esto, confesaba en una carta a Harriet Moody: *El autosacrificio debe ocurrir en la religión, pero fuera de la religión y entre gente pequeña parece tomar la forma de un sacrificio de la iniciativa y de la independencia.*[9] Precisamente, la elevada estatura de Frost, como hombre y como poeta, se debe en parte a haber sabido conservar siempre su iniciativa y su independencia, a la vez en su modo de vivir y en su manera de escribir.

Como profesor de inglés en Pinkerton (y después en Amherst, Darmouth, Ann Arbor, Harvard, Breadloaf, etc.), Frost tenía mucho más que ofrecer a sus estudiantes, además de su interés personal por sus actividades. Cultivaba, en cuanto podía, el más pequeño sentimiento o gusto por la literatura que descubría en ellos. Y velaba especialmente por aquellos que manifestaban algún talento literario. Les permitía leer cuanto querían y discutía con ellos estas lecturas. No los consideraba estudiantes sino personas con ideas con las cuales era posible intercambiar las propias. Y, por encima de todo, les enseñaba sus propios principios de escritor. Y, al enseñar composición y literatura inglesas, acaso descubriera para sí mismo una fórmula que se hizo famosa en sus

[9] Olivia H. Dumbar, *A House in Chicago* (Chicago: Chicago University Press, 1947), p. 189.

clases, y en la que especificaba los siguientes tipos de materia literaria:

Raro en la experiencia — Raro en la composición escrita.

Común en la experiencia — Común en la composición escrita.

Raro en la experiencia — Común en la composición escrita.

Común en la experiencia — Raro en la composición escrita.

El último procedimiento era el que aconsejaba.[10] La lectura de sus poemas confirma que Frost usaba lo común en la experiencia —situación, emoción, imagen, palabras, gente— para sus propósitos poéticos y literarios.

Frost, sin embargo, no había terminado su educación. No sólo formulaba preguntas a los jóvenes sino a toda clase de gentes. No eran mecánicas preguntas de cortesía, sino interrogaciones sobre cosas que interesaban a Frost especialmente. Por ejemplo: un invierno, de camino a Londonderry, encontró a un grupo de leñadores con los que trabó conversación. Aquellos hombres le hablaron de todo lo concerniente a su oficio, de caballos y de caminos... Había algo que aprender de estos nuevo-ingleses y Frost lo aprendió.[11] Y no sólo estas cosas aprendidas entraron en su poesía, sino también el modo en que el poeta las aprendió se convirtió en *A time to talk* (*Una ocasión para hablar*), poema de la amistad entre buenos vecinos, incluido en *Mountain Interval*:

Cuando un amigo me llama desde el camino
y retarda su caballo a un paso significativo,
no me quedo inmóvil ni miro en torno

[10] Cf. Munson, p. 48.

[11] Vernon Loggins, *I Hear America: Literatura in the United States Since 1900* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1937), p. 200.

ni grito desde donde estoy "¿Qué hay?"
No, como si no hubiera tiempo para hablar.
Hinco mi azada en la tierra blanda,
con la pala hacia arriba a cinco pies de altura,
me apresuro: Subo al muro de piedra
para hacerle una amistosa visita (p. 156).

Pero no siempre fue Frost un visitante amable de estas gentes de New England. Al principio, éstas le parecieron de mentalidad estrecha, según él mismo confiesa: *No podía acostumbrarme a ellas. Después, a los* 18 *ó* 19 *años, sentí el orgullo del discernimiento y encontré algo bueno en ellas. Seguí hallándoles bondad y, finalmente, me fue difícil hallarles algo malo.* [12]

Quienes tuvieron la suerte de conocer a Frost, al instante se sentían atraídos por el encanto de su charla y su amistoso calor humano. Y es casi seguro que los ritmos de sus *cantos-charlas* (*talk-songs*), como él los llama, son el resultado de escuchar y hablar con la gente por muchos años. Su talento de conversador es reconocido por todos los autores que han escrito sobre Frost.

Su charla —asevera Reginald Cook— *no es pirotécnica ni febril. No dispara exclamaciones como cohetes ni rompe en diatribas que sonrojen. Por el contrario, es sociable, cordial y expansiva. Hay pocas pausas intencionadas en ella. Un pensamiento comienza otro, y él divaga y divaga mientras sus ojos de azul profundo, su nariz roma, sus labios llenos y expresivos, su barbilla formidable y las sacudidas de su desgreñado pelo blanco, contribuyen a fijar un punto... La fuerza total del hombre se hace presente en su voz... Su voz, deslizándose despacio, expresa una personalidad amable y sensitiva en una lengua que es más coloquial que urbana.* [13]

[12] Reginald L. Cook, "Robert Frost: A Time to Listen", *College English, VII* (November, 1945), p. 66.
[13] Cf. Louis and Esther Martins, *The Intervals of Robert Frost*, p. 20.

Su amor a la charla se iguala con su amor por los paseos. Ambos amores son igualmente visibles en su poesía. En sus caminatas, Frost observa el mundo de la Naturaleza con atención amorosa. A veces se detiene para examinar un helecho o una flor. Y si la noche le sorprende en el paseo, mira a los cielos para contemplar las constelaciones. Sus poemas y sus amigos son pruebas vivas de este amor intenso por la Naturaleza.

Además de enseñar en Derry y en Plymouth, de estudiar botánica y astronomía en sus paseos y de charlar con muchas gentes, Frost reparó murallas y cercas, recogió manzanas, segó y cargó heno: hizo todas las cosas simples y ordinarias que son gran parte de la vida rural y gran parte de su poesía. Durante estos once años llegó a formular su teoría poética: escribir sobre lo que es común a la experiencia pero raro o extraordinario en poesía. En estos años también sus poemas fueron constantemente rechazados. Sólo el *Independent*, el *Form*, el *Youth's Companion* y el *New England Magazine* tuvieron el valor de publicar catorce de estos viejos-nuevos poemas fielmente enviados por este poeta desde una aldea rural de Nueva Inglaterra.

Sin embargo, como un verdadero nuevo-inglés, Frost era lento para la acción. Sólo a los 37 años se sintió dispuesto para una decisión definitiva, de ahora o nunca, y a aceptar sus consecuencias. El "ahora" no parecía estar en New England sino en otra parte. En septiembre de 1912 —al filo del renacimiento poético de América—, Frost y su familia zarparon para Inglaterra, en la vieja Europa. Luego, acuciado por su necesidad de ganar dinero, alquiló una pequeña granja en Little Iddens, en Gloucestershire. Después de estallar la Primera Guerra Mundial, se trasladaron a Ryton y permanecieron allí hasta su regreso a América.

Inglaterra —como California— está casi ausente de sus poemas. Sólo unos pocos —*Iris by Nigth* (*El iris por la noche* y *The Thatch* (*La barda*)— brotaron de su

contacto con aquel país. Sin embargo, su estancia allí fue más importante para la publicación que para la inspiración de sus poemas. Reunió sus versos en un volumen coherente y fueron aceptados por el editor David Nutt. En 1913 apareció en los estantes de las librerías londinenses un pequeño libro de poemas introspectivos, con las impresiones de un joven, bajo un título prestado por Longfellow: *A Boy's Will.* Inglaterra saludaba a un nuevo poeta joven de América con alabanzas que recompensaron a Frost por sus años de espera. Animado por este triunfo, al año siguiente el poeta publicó en Inglaterra su segundo volumen, *North of Boston,* en el que captaba el pensamiento y la manera de ser de sus paisanos de New England.

La vida de Frost en Gran Bretaña era muy parecida a la que llevaba en New Hampshire, exceptuando su fama creciente y su aceptación en los círculos literarios de Ezra Pound y otros, en los que era halagado. Mas, a pesar de esto, no se olvidaba de Nueva Inglaterra, a la que decidió volver en 1915.

Cuando llegó a Nueva York, se encontró con lectores, acaudillados por Amy Lowell, Louis Untermeyer y el editor Henry Holt. Recibió honores, pero Frost mantuvo el mismo tipo de vida delineado en Derry y Plymouth: trabajos de granja, enseñanza, poesía. En 1915 compró una granja en las afueras de Franconia, New Hampshire, a la sombra de las Colinas Blancas —White Hills. En 1920 compró otra en Shaftsbury, Vermont, y este lugar pasó a integrarse en su poesía. Aquí, la escritora Dorothy Canfield Fisher fue su vecina.

A lo largo de los años, Frost escribía mucho, pero nunca se apresuraba a publicar sus creaciones. Su poesía recibió recompensas, honores y varias veces el Premio Pulitzer. El último galardón que ganó —en enero de 1963—, fue el Premio Bollingen de Poesía, otorgado por la Biblioteca de Yale University "al más grande poeta americano vivo".

A los 72 años de edad publicó *Masque of Mercy* (*La máscara de la piedad*), compañera de *Masque of Rea-*

son (*La máscara de la razón*), aparecida en 1946. Aunque Robert Frost se ha convertido en una figura universal y con frecuencia ha salido de su rincón en Nueva Inglaterra, su poesía aún pertenece al espíritu de esta región.

Habrá quien asegure que Frost se ha negado a sí mismo la oportunidad de ser un verdadero gran poeta al limitarse a una comarca y al evadirse del "tempo", cambiante y rapidísimo, de la civilización mecánica e industrial. Nacido en California, criado en una población fabril, conocedor de otras regiones a través de la enseñanza, Frost no puede ser acusado de conocer solamente la Nueva Inglaterra rural. Es verdad que ha elegido la vida campestre. Y es seguro que ha conocido bastante gente para darse cuenta de que difiere muy poco de cada uno, a los menos en lo fundamental; que las aspiraciones y la desesperación de los que viven en las poblaciones industriales son apenas diferentes de los que habitan las aldeas. No se necesita ser un poeta para reconocer que Frost ha hallado verdades universales en los atajos y sendas apartadas de la civilización.

A Lone Striker (*Un huelguista solitario*), poema nacido de sus experiencias personales en las hilaturas de Lawrence, recuerda poéticamente a los que le llaman "escapista" las complejidades de la vida en una ciudad moderna, en donde vino a descubrir el sendero que habría de llevarle a la poesía:

Conoció un sendero que deseaba caminar;
conoció una fuente en la que deseaba beber;
un pensamiento en que deseaba pensar todavía;
un amor que deseaba volver a renovar.
No era esto sólo una manera de hablar
para evitar las expensas del hacer.
Con él se prometía la acción, la hazaña (p. 356).

II

LA NATURALEZA DE NUEVA INGLATERRA: USO E INTERPRETACIÓN

En uno de sus primeros poemas, Frost, personificado en Pan, se interroga acerca de su arte. Pan, el dios de la vida campestre y amante de la música humilde, llega de los bosques a la pradera (la significación nuevo-inglesa de ésta es evidente). Se halla solo, feliz en su aislamiento y soledad. Pero la indecisión y la duda le asaltan. ¿Qué música, qué canto tocará en su caramillo? —se pregunta en *Pan with us* (*Pan con nosotros*):

Play? Play? —What should he play? (p. 34).

A despecho de esta aparente incertidumbre —manifestada en *A Boy's Will*—, este primer libro anunciaba en Nueva Inglaterra a un nuevo Pan. Cuando *North of Boston* —su segundo volumen —apareció en 1914, Frost había respondido a aquella pregunta y Pan se había establecido en New England. Volviendo la espalda a los románticos y victorianos, a quienes en cierto modo debía su primer libro, Frost desatendió el credo que consideraba que había palabras, imágenes e ideas esencialmente poéticas, y otras que no lo eran. Así como había aconsejado a sus estudiantes de Derry, estaba dispuesto a utilizar en su poesía palabras, imágenes y experiencias comunes en la vida humana. No tenía que buscar lejos: en la región al *Norte de Boston* halló el material de su poesía.

Aunque ésta es, en cierto modo, un nuevo eco de aquella declaración de Hawthorne —*Nueva Inglaterra es un terrón de tierra tan grande como para caber en mi corazón*—, su New England no es la tierra de aquel escritor, de gentes seducidas por el pecado de la introspección morbosa. Ni es el país de las mansiones aristocráticas amadas por Lowell y Holmes. Ni es la tierra nostálgica de los folletos turísticos, con escenas pintorescas, tiendas de antigüedades, casas de estilo Cape Cod, colinas llenas de granjas en donde la gente vive feliz y sencillamente. Ni tampoco la región industrial, con ciudades llenas de fábricas y usinas, en donde los hombres han convertido la vida en confusión al sustituir lo esencial por lo que no lo es.

Por muy íntimo que haya sido su contacto con estas tierras, Frost no ha encontrado en ellas las imágenes poéticas que dan un profundo sentido a su poesía. Esas imágenes las ha encontrado en la Nueva Inglaterra más retirada, en New Hampshire y en Vermont. La suya es una Nueva Inglaterra de aserraderos abandonados, de cementerios en ruinas, de campos que retroceden al erial, de granjas aisladas. Sin embargo, es una región en donde hay bosques que visitar y estrellas a las cuales mirar, donde la gente afronta la vida ni con resignación ni con frivolidad, como suponen algunos, sino con una aceptación seria que bien puede ser la más honda raíz de la sabiduría.

Los títulos de los diez delgados volúmenes escritos por Frost son muy significativos por lo que sugieren: *A Boy's Will* (1913), *North of Boston,* (1914), *Mountain Interval* (1916), *New Hampshire* (1923), *West-Running Brook* (1928), *A Further Range* (1936), *A Witness Tree* (*Un árbol testigo*) (1942), *Masque of Reason* (1945), *Steeple Bush* (*Espino*) (1947) y *Masque of Mercy* (1947). El primero —las románticas meditaciones de un joven introvertido— podría ser de cualquier tiempo y casi de cualquier lugar. Los títulos de los cuatro volúmenes siguientes evidencian que Frost ha utilizado con finalidad poética lo que ha hallado en

la región nordeste. En una forma auténticamente frostiana, el título siguiente revela (y su lectura lo corrobora) que el poeta se mueve más allá de las Montañas Blancas —the White Mountains— y llega a otros lugares y a otros dominios del pensamiento. Mas, para los títulos de los dos volúmenes siguientes, Frost retorna a las cosas de Nueva Inglaterra —el árbol testigo y el espinoso arbusto—, aunque ambos le sirven como metáforas para indicar el contenido especulativo de los poemas. Los dos restantes —las máscaras— de nuevo reflejan una ausencia de localidad definida y la propensión del autor por la filosofía.

Un examen del contenido de estos diez volúmenes revela que Nueva Inglaterra ocupa una parte no pequeña en los poemas de Frost, especialmente en los publicados entre 1914-1928. Solamente unos cuantos poemas —dentro de un total que sobrepasa los trescientos— evidencian una inspiración tomada directamente de personas, sitios y cosas observados y experimentados fuera de Nueva Inglaterra. Aunque el poeta recorra lugares más allá de las Montañas Blancas o se introduzca en los dominios de la religión o de la política, siempre vuelve a su New England. Lo que ha visto y conoce de su paisaje —los elementos, las flores, los árboles, los animales y los insectos, los arroyos y los ríos— se convierte en imágenes que reflejan hechos y verdades acerca de los hombres y de la vida.

En su percepción de los diversos aspectos físicos, Frost —cuidadoso observador del detalle— no muestra un placer sensual extremado ante la Naturaleza. Frost no es Thoreau, pero tampoco es originariamente una mentalidad visual como lo fue Emerson. Aunque no tan agudos, sus demás sentidos —exceptuando el gusto— no han dejado de sufrir impresiones. El "olor de madurez", sentido por encima de un muro, le aparta de su camino para buscar el manzano con su "círculo de sólido rojo". Respira el perfume de ocultas viñas, la tensa dulzura de los girasoles, el quedo aroma de la savia que sangra de los troncos. Hasta él ha llegado el

quejido del halcón, *el aleteo de sombríos pájaros desde la maraña de marchitos hierbajos,* la *charla* de los árboles y hasta el rumor leve de las hojas a través de una costra de nieve. Ha escuchado el delgado murmullo de un arroyo al despeñarse, formando

> *Ahora gotas que flotaban en la charca*
> *como perlas, y ahora una lámina de plata* (p. 26).

Las ranitas de Hyla Brook cantan *como un fantasma de cascabeles en un fantasma de nieve* (p. 149). Ha experimentado momentos en que no ha deseado otra cosa de la vida que gozar el placer del recogedor de goma, que apoya su pecho contra un abeto y liberta la resina que se *vuelve rosa entre los dientes* (página 177). A veces, su júbilo ante la Naturaleza le aproxima a Thoreau. Siente lo que él mismo llama una "pasión que le inmoviliza", traspasado por la tierra cuando toca una habichuela o un guisante, o cuando le cubren los suaves pétalos de los manzanos en flor. Pero estos momentos son raros. En su poesía vive la Nueva Inglaterra que sus ojos han contemplado, que su corazón ha abrigado y que su mente ha circundado con amor.

La descripción frostiana del paisaje de New England arranca en cierto modo del modelo tradicional seguido por sus predecesores Bryant y Whittier. Aunque como ellos sus poemas sobre la naturaleza brotan frecuentemente de la soledad que él ha buscado en sus paseos o del simple acaecer, no existe en Frost, como existe en ellos, una adoración arrobada de los fenómenos naturales. Ni tampoco hay sentimentalismo, y raras veces admira en superlativo, pues Frost se inclina al ejercicio de la contensión clásica. En sus poemas, el lector acompaña a Frost: ve lo que él hace, siente lo que él siente. Mediante una fusión de la mirada, de la acción y de la emoción, Frost introduce en nuestra vida lo que él ha experimentado. Al espectáculo sencillamente descrito por el poeta, añade la aventura mi-

lagrosa, espiritual, poética de la cual el espectáculo mismo es parte intrínseca. El lector responde con una emoción o pensamiento que se corresponde con los del poeta. Sólo así el poema se consuma.

En su percepción lírica de las bellezas naturales de su región, Frost —aunque concede gran atención a los detalles reales del paisaje— raras veces presenta una "naturaleza muerta". Su intento no es ilustrar a gran color un cuadro acerca del cual sus lectores pueden murmurar en éxtasis o anhelar ver la realidad. Más bien se propone compartir con nosotros una emoción que ha brotado de la visión y del acto y que le ha proporcionado una "clarificación de la vida".

a) Las estaciones: otoño e invierno.

No sorprende que las estaciones, particularmente el otoño y el invierno, hayan coloreado muchos versos de Frost. Unos cincuenta poemas hablan de lluvias, vientos y nieves de otoño e invierno, mientras que no más de doce cantan la primavera y el verano. Los que tachan a Frost de ser un poeta del invierno, no han acertado a comprender que él ve la vida en términos de su medio-ambiente, medio-ambiente en que el invierno ocupa las tres quintas partes del año.

Cierto optimismo, no obstante, se afirma en Frost y brota de la misma vida del poeta en esta tierra invernal, porque en ella ha visto que la belleza persiste frente a la muerte y siempre sobrevive. Cada año ha visto la negación de la vida; pero cada año ha visto su renovación. En los anhelantes acentos de su plegaria *Octubre* (*October*), sentimos algo más que el disgusto del nuevo-inglés (o de cualquier hombre) ante la brevedad del verano. En su súplica *Haz que el día nos parezca menos breve,* advertimos su pesadumbre no únicamente ante la desaparición del verano sino también ante la inevitable transitoriedad de la vida. Pero el poeta no desespera por mucho tiempo. Un paseo a

Harwood Groves —donde las hojas caídas "se adaptan a la tierra como un guante de piel" (p. 37) —hace ver al poeta que la muerte es necesaria a la vida:

Antes de que las hojas puedan subir de nuevo
para cubrir los árboles con otra sombra,
bajar deben entresubiendo cosas acabadas.
Bajar deben a la oscura podredumbre.

Deben ser traspasadas por las flores y puestas
bajo los pies de flores danzarinas.
Aunque ocurra en otro mundo,
sé que así ocurre en el nuestro (p. 37).

Esta renovación de la vida y de la esperanza también la experimenta en la noche de la primera nevada, señal de muerte para todas las cosas vivas. Apenado al principio por la proximidad de la muerte invernal, reacciona después y se acoge a la esperanza. Aunque la nieve puede acumularse junto a los árboles, no puede ahogar, sin embargo, *el argentino piar del polluelo,* y él verá en *The Onset (El comienzo):*

... toda la nieve va colina abajo
en el agua de un delgado arroyuelo en abril
que hace brillar su cola entre los secos helechos
y la muerta cizaña del año pasado, como una huidiza
[serpiente.
Nada quedará blanco, excepto un abedul aquí
y allí un grupo de casas con una iglesia (p. 278).

La blancura abre paso a la blancura y el círculo se cierra de nuevo. La tierra vuelve a la tierra bajo la lluvia torrencial que arrastra parte de su huerto al mar cercano. Frost no lamenta su pérdida: la tierra continúa su repetición sin fin, como puede leerse en *In Time of Cloudburst* (*En tiempo de tormenta*):

Y las cimas serán sumergidas,
los fondos de los mares secos se alzarán —
las vertientes de la tierra revertidas (p. 369).

Esta misma fe en el poder renovador y continuador de la tierra, a pesar de que todo desaparece o se pierde, es visible en uno de sus poemas más tempranos, aunque de una manera menos vigorosa. El poeta se deleita en las colinas y bosques refrescados por las tormentas y desea compartir este gozo con quien ama. El viento y la lluvia devienen símbolos del amor y de la tierra renovados, en *A Line-Storm Song* (*Canto de tormenta*):

Oh, este viento del Este nunca sopla destructor
mas parece como el retorno del mar
a las tierras antiguas donde dejó sus conchas
antes de la edad de los helechos;
y parece ser como aquel tiempo en que, tras la
[duda,
nuestro amor volvió de nuevo.
Oh, sal a la tormenta y al tumulto
y sé mi amor en la lluvia (pp. 38-39).

El optimismo de Frost, basado como su fe en la constante renovación de la tierra, no es un optimismo que niegue la crueldad de la Naturaleza. No encontramos en Frost —como Emerson en *The Snow Storm* (*La nevada*) y Whittier en *Snow-Bound* (*Sitiado por la nieve*) —que una tormenta de nieve reafirme e intensifique la soledad hogareña. El poeta ha vivido en una pequeña granja aislada y ha sentido temblar su casa bajo la violencia de la ventisca y de la nieve. En *Storm Fear* (*Miedo en la tormenta*), percibimos que crece el temor en Frost a la par que la tormenta arrecia y la oscuridad se hace más profunda:

Cuando el viento trabaja en la sombra contra nosotros,
y arroja nieve

en la ventana este de la cámara baja,
y murmura con una especie de aullido sofocado...
(p. 13)

El lector no sólo experimenta el creciente frío y la presencia de la noche, sino el estremecimiento del miedo. La ventisca golpea y estremece más y más la pequeña casa: el miedo y la soledad crecen y crecen hasta el punto de que el ataque exterior se convierte en una batalla en que las fuerzas del enemigo son más poderosas que las de la familia asediada por la nieve que puede sepultarla.

La crueldad de la Naturaleza, al afectar a los pájaros cantores de New England durante una nevada al final de la primavera, merece un poema que acaso sea uno de los mejores de Frost por su fuerza y encanto descriptivo y meditativo. Pocos poetas —quizá ningún otro— han hallado materia poética en una nevada extemporánea. Pocos artistas han sido más fieles al detalle que Frost en estos dísticos de *Our Singing Strength* (*Nuestra fuerza cantora*):

Nevó en la primavera sobre la tierra tan seca y tibia
que los copos no podían hallar un lugar para formarse.
Hordas se gastaron para volverla fría y húmeda,
y aún así no lograban ningún refugio duradero.
Ninguna blanca huella dejaban en lo negro.
Se desvanecían todos como si la tierra los devolviese.
Hasta que por la noche de separados copos devinieron
jirones y cintas de un andrajoso blanco,
la hierba y la tierra confesaron que nevaba.
Y al invierno volvió todo, menos el camino.
Al día siguiente el paisaje estaba cubierto, hinchado,
[muerto.
La hierba yacía abatida bajo una gran pisada,
derribada hasta el ápice último de la raíz.
La esbelta rama anticipaba fruto
con los convexos copos en cada yema naciente.
Tan sólo el camino conservaba su lodo,

sea el que fuere su secreto debido al calor más intenso de fuegos interiores o a la bruza de los pies caminan-
[tes (p. 297).

Esta descripción —ejemplar por su precisión en los detalles— nos sugiere vívidamente la tragedia de los pájaros llegados ya al Norte: campos y árboles sólo les ofrecen frío y humedad. Nada les ha quedado, excepto el camino, sin vuelos ni cantos: el camino, que estrecha y limita sus vidas. Frost, al bajar por él, los perturba: vuelan brevemente con alas apáticas y vuelven a agruparse casi en montón para buscar juntos la tibieza del camino y el calor mutuo. Frost concluye con un comentario que nos permite saber que no sólo piensa en los pájaros sino en todos los que ni son intimidados por la tormenta ni derrotados por las penas, y están dispuestos a seguir viviendo y a seguir cantando como los pájaros, *fuerza cantora del campo.*

Un lance casual, ocurrido en una noche de invierno, da origen a un poema bellísimo en que Frost nos presenta un típico paisaje invernal de New England en miniatura, pero que, al mismo tiempo, es una revelación de los conflictos íntimos del hombre. Al regresar a casa, en la noche más oscura del año, el poeta detiene su caballo para contemplar el juego de los copos al caer sobre los bosques oscuros. Está solo en el mundo, completamente aislado de los hombres y de las cosas humanas, a no ser el tintineo de los cascabeles del arnés. Siente el anhelo de quedarse dentro de la soledad y serenidad de este momento único, pero sigue cabalgando. ¡Cuán agudamente sentimos, en los últimos versos, la batalla entre el deseo y el deber que el hombre está siempre sosteniendo consigo mismo! Este poema, titulado *Stopping by Woods on a Snowy Evening* (*Alto en los bosques en una noche de nieve*), contiene una gran lucidez mágica dentro de una extraordinaria sencillez expresiva:

Me figuro de quién son estos bosques.
Aunque su casa está en el pueblo,
no habrá de ver que me detengo aquí
para contemplar sus bosques cubiertos por la nieve.

Este caballo mío debe estar asombrado
de que nos detengamos sin una granja cerca,
entre los bosques y el lago helado,
en la noche más oscura del año.

Los cascabeles del arnés sacude,
como preguntando si me he equivocado.
El otro único son es el murmullo
del libre viento y de los suaves copos.

Los bosques son hermosos, oscuros y profundos,
pero yo tengo promesas que cumplir,
y millas que recorrer antes de dormir,
y millas que recorrer antes de dormir (p. 275).

En otro brevísimo poema de tema invernal, experimentamos ese estado de purificación mental y espiritual que sólo se logra ante un inesperado encuentro con la Naturaleza. *Dust of Snow* (*Polvo de nieve*) es un delicado grabadito en negro, blanco y verde:

El modo en que un cuervo
arrojó sobre mí
el polvo de la nieve
desde un pinabete

dio a mi corazón
un sentimiento nuevo
y una parte salvó del día
del que me había lamentado (p. 270)

Incidentes y espectáculos del invierno en New England han entrado así en la experiencia de Frost y, a través de su poesía, en la nuestra. Como el poeta, ex-

traemos de ellos un significado que tiene ramificaciones universales aunque se enraíce en una localidad definida y específica. El invierno le ha traído solaz y temor, anhelos de soledad y humana necesidad de hallarse en la sociedad de los hombres; la certeza de que la lucha del hombre con la Naturaleza le procura vigor y una perseverante fe en la permanencia de la vida. No sólo del invierno, sin embargo, aprende Frost estas cosas.

b) El cielo y los astros.

El cielo es también un símbolo que aparece con frecuencia en su poesía. Para el hombre que vive en calles amuralladas, el mundo que está sobre él es de escaso interés, y así opina Frost, *granjero culto* (*literate farmer*), en *The Literate Farmer and the Planet Venus* (*El granjero culto y el planeta Venus*):

Una ciudad excluye
toda observación de lo que ocurre en las estrellas
(p. 511).

Por no ser un habitante de las ciudades, Frost ha dedicado mucho tiempo al cielo. El lector se pregunta si Frost, como granjero, ordeñaba sus vacas a las diez de la noche para dormir hasta tarde por la mañana, o si se despertaba tarde por la mañana para velar por la noche y mirar al cielo. Sólo después de haber observado durante muchas noches lo que se hallaba por encima de su cabeza y de saber lo que estaba ocurriendo allí, pudo escribir tantos poemas sobre el cielo: *Freedom of the Moon* (*Libertad de la luna*), *Moon Compasses* (*Los círculos de la luna*), *Iris by Night* (*Iris en la noche*) y *A Hillside Thaw* (*Deshielo en la ladera*) —poemas descriptivos; *Stars* (*Estrellas*), *Fragmentary Blue* (*Fragmentario azul*), *The Peaceful Shepherd* (*El sosegado pastor*), *Lost in Heaven*

(*Pérdida en el cielo*), *Canis Major* (*Osa Mayor*) y *Choose Something Like a Star* (*Escoged algo como una estrella*) —poemas meditativos; *The Star-Splitter* (*El hendidor de estrellas*), *A Loose Mountain* (*Una montaña suelta*), *The Literate Farmer and the Planet Venus, An Unstamped Letter in Our Rural Letter Box* (*Una carta sin sello en nuestro buzón rural*) y *Two Leading Lights* (*Dos luces supremas*) —monólogos y diálogos.

Según confiesa el poeta mismo, la observación astronómica ha sido de gran importancia para él. Y así, con buen humor y sutileza, nos habla de sus sentimientos hacia el firmamento y de la recompensa que su fidelidad puede traerle, en *Astrometaphysical* (*Astrometafísica*):

Señor, que he amado tu cielo
se diga en contra o en favor de mí,
lo he amado claro y alto
o bajo y tormentoso;

Mi amor por cada Cielo
sobre el que has señoreado, Señor,
del número Uno al Siete
debiera ser recompensado (p. 548).

Familiarizado con la noche, la luna ha significado mucho en su vida. Frost se ha sentado a soñar *en la antífona del resplandor crepuscular y de la luna creciente.* En un bello atardecer de otoño, el poeta ha ido a encontrar la luna lentamente alboreando detrás de los árboles. Ha visto *caer la luna en el oeste, arrastrando con ella a las colinas todo el cielo.* Por no haber aprendido nunca a reconocer su lugar en el cielo y en el paisaje, la *divinidad irresponsable* se convirtió en una fuente de belleza para el poeta:

Brillando la pongo en cualquier parte que me gusta.
Caminando lentamente al final de la tarde,

la he arrancado de un cuévano de árboles encorvados
y la he traído al agua satinada, más grande,
y la he dejado caer dentro y he visto la imagen hun-
[dirse,
el color correr, toda suerte de maravillas seguir
(p. 304).

Pero la luna ha significado algo más que belleza visual. Ha significado, por ejemplo, la exaltación del amor, un éxtasis intenso, como vemos en el poema *Moon Compassess*

Así el amor tomará entre las manos un rostro...
(p. 393).

En las estrellas también, como en el clima, halla Frost frialdad e indiferencia para el hombre. Por más que brillen intensamente —como si iluminaran el camino para los humanos que andan a tientas—, miran hacia abajo ni con amor ni con odio, en el poema *Stars*:

...como algún níveo blanco
de los ojos de níveo blanco mármol de Minerva
sin el don de la mirada (p. 12).

Percibe allí, además, algún designio y propósito. En *Al mirar las constelaciones al azar* (*On looking up by chance at the constelations*), observa que los planetas y estrellas se mueven como de costumbre en órbitas que parecen interferir con las del sol y la luna, mas no presagia ningún peligro:

También nosotros podemos seguir pacientemente nues-
[tra vida
y mirar a otra parte que a las estrellas, el sol y la luna,
porque para los golpes y cambios necesitamos con-
[servarnos cuerdos (p. 346).

Como contemplador del cielo, reconoce la naturaleza insondable del universo y los límites de la mente humana. En uno de sus poemas meditativos, desconfía de la admiración del hombre por el azul que presentan las pequeñas cosas de la Naturaleza, *cuando el firmamento presenta en extensión el color sólido.* Sabiendo que no puede comprender la vastedad del universo, ¿trata el hombre de satisfacer su deseo de conocimiento buscando la respuesta en cualquier parte? Y a esta pregunta, formulada en el poema *Fragmentary Blue,* responde así:

Puesto que la tierra es tierra, quizá, no cielo (hasta
[ahora)
aunque algunos sabios hacen que la tierra incluya el
[cielo;
y el azul, tan lejos de nosotros, a tan alto llega,
sólo da a nuestro deseo de azul un estímulo (p. 267).

Frost se siente escéptico acerca de lo que la ciencia nos ha revelado del universo. Los científicos que hablan de la inmensidad de los espacios interplanetarios no pueden asustarle porque no son estas cosas más allá de la experiencia humana las que le conturban —confiesa en *Desert Places* (*Lugares desiertos*):

No pueden asustarme con sus vacíos espacios
entre las estrellas — estrellas donde no existe la raza
[humana.
Lo tengo en mí, más, más cerca de casa
para asustarme a mí mismo con mis propios desiertos
(p. 386).

Y vuelve a escribir escépticamente, después de mirar una estrella, en *Skeptic* (*Escéptico*):

No creo que crea que eres la última en el espacio,
no creo que estés en alguna parte cerca del pasado,
no creo que lo que te vuelve el rostro rojo
vaya, tras la explosión, a borrarse tan pronto.

El universo puede o no puede ser muy inmenso.
En realidad, hay veces en que soy apto
para sentirlo estrechamente vinculado a mi entendi-
[miento
como la membrana en que he nacido y en que todavía
[estoy envuelto (p. 549).

Todos los intentos de la ciencia para comprender lo que está más allá de la experiencia humana le parecen fútiles. Al comentar lo ocurrido a Brad McLaughlin —que incendió su casa para comprar con el seguro un telescopio y estudiar con él *nuestro lugar entre las infinitudes*—, Frost se pregunta si las exploraciones estelares nos han hecho avanzar algo en nuestros asuntos humanos. ¿Ha quemado el hombre la casa de su fe y no ha encontrado nada con qué reemplazarla? Las interrogaciones se suceden en *The Star-Splitter*:

Hemos mirado y mirado, pero, después de todo, ¿en
[dónde estamos?
¿Sabemos mejor en dónde nos hallamos,
y cómo se levanta esta noche entre la noche
y un hombre con una humeante lámpara?
¿Cuán diferente del modo en que fue siempre (p. 221).

En *Una estrella en una barca de piedra* (*A Star in a Stone-Boat*), imagina que un granjero nuevo-inglés —¿él?— ha arrancado de sus campos, junto con otros guijarros, una piedra de origen meteórico y la ha usado quizá para construir un muro.

Aunque está dispuesto a aceptar como un hecho comprobado los límites de la razón humana, hay veces en que su estado de ánimo y las circunstancias conspiran para procurarle momentos de sabiduría completa, de lucidez clarividente. Uno de estos momentos ocurrió cuando estaba pasando la noche refugiado en el tronco de un junípero. Al depertarse, en plena noche, fue espectador de la actividad astral, según nos lo re-

vela el poema *Unstamped Letter in Our Rural Letter Box*:

La más grande gota de fuego alguna vez formada
de la fusión de dos estrellas
descendió hasta desaparecer su estela en el oeste.
Y entonces vuestro vagabundo astrólogo
al ver fuera de duda este movimiento
en el firme y fijo firmamento del cielo,
halló el equivalente
sólo dentro de sí mismo. Dentro del cerebro
dos recuerdos que largo tiempo habían reposado,
ahora palpitaban mutuamente, como labios
juntos, y juntos se deslizaban;
y por un momento estuvo claro
que los hombres habían pensado en vano (p. 524).

Sin embargo, Frost halla en el cielo no únicamente el solaz que las inmutables estrellas pueden reportar al hombre —como en *Canis Major* (*Osa Mayor*) y en *Evening in the Sugar Orchard* (*Tarde en el Huerto de Azúcar*)—, sino la inspiración que ellas, a despecho de su inescrutabilidad, han sido siempre para los humanos. En *Choose Something Like a Star* (*Escoge algo como una estrella*), pide a la estrella más hermosa del cielo que rompa el silencio de las edades. Pero todo lo que ella responde es: *Ardo*. La estrella nos suministra escasa ayuda en las cosas que queremos conocer; no obstante, guarda un mensaje para el hombre:

Exige un poco de nosotros aquí.
Exige de nosotros una cierta altura,
así cuando a veces la turba se inclina
a llevar el elogio o el dicterio demasiado lejos,
podemos escoger algo como una estrella
para refrenar nuestras mentes y refrenarnos
(p. 575)

A través de estas imágenes que se relacionan con el cielo, Frost testimonia su fe en la vida, fe agudizada por un escepticismo que duda de que el hombre halle respuesta a lo que busca por miedo al racionalismo. Frost cree que esas respuestas residen en el amor. Y así utiliza las flores y árboles de Nueva Inglaterra para compartir esta creencia con nosotros.

c) *El amor: flores y árboles, animales, pájaros e insectos.*

Los poemas de Frost carecerían de atractivo —visual, al menos—, si sólo los hubiera consagrado a las cambiantes estaciones y a los cielos de Nueva Inglaterra. Al ir *de su casa al bosque para cambiar de soledad* ha tenido ojos para las flores y árboles de su alrededor. En sus poemas no aparecen las flores cultivadas en un jardín, sino las flores de los bosques y caminos de Nueva Inglaterra. Las flores que el granjero encuentra en el prado: *la saltarina lengua de llama* que es cizaña-mariposa; las rosadas pogonias que tiñen las briznas de hierba son *alas de color;* las pálidas orquídeas silvestres, las frágiles azulinas. Las florecillas y matojos que invaden la tierra abandonada por el hombre: espinos, ulmarias, tréboles, madreselvas, malahierba. Las buscadas por el amante de las flores silvestres: la blanca cura-lo-todo, difícilmente hallada, la orquídea de color coral, la orquídea de cuerno de carnero y la orquídea calypso, la orquídea zapatilla-de-dama, las bayas blancas. Los árboles que Frost menciona son los que él ha plantado en su huerto o en su dehesa, o los que ha encontrado en sus paseos solitarios: así, nombra el junípero, el pino, el abeto, el alerce, el aliso, el cedro, el olmo, el castaño, el haya, el manzano, el cerezo, el melocotonero y sólo árboles en sentido genérico.

El botánico y el poeta se presentan juntos cuando Frost describe las flores y árboles que le han impre-

sionado. En sus poemas, las flores crecen como lo hacen en la realidad. La cizaña medra en los bosques que han sido quemados, las campanillas azules adornan la boca de un túnel, el ultramuz vive en la arena o en el sequedal, una orquídea de cuerno de carnero crece en un otero de marmotas, y debajo de un árbol se halla la orquídea de raíz coral, en *On Going Unnoticed* (*Caminando sin ser notado*):

que está contenta con la luz baja,
y que no tiene hojas propias;
cuyas flores moteadas cuelgan pobremente
(p. 309).

La precisión del detalle hace que esta flor acuática sea vista nítidamente por el lector en *The Self-Seeker* (*El buscador de sí mismo*):

El flotante Corazón con una pequeña hoja acorazonada
y en el seno del agua una manecilla
de pequeños dedos hacia abajo excepto uno,
y que embiste hacia arriba para florecer en el sol
como si dijeras "¡Tú! Tú eres el deseo del Corazón."
(pp. 122-123).

Para los que desean conocer los árboles de Nueva Inglaterra, hay pasajes en Frost que, por la claridad de sus imágenes, se igualan con los de los más grandes poetas descriptivos. Está el arce en otoño

Irguiéndose solo con los lisos brazos levantados,
y cada hoja de follaje que desprendió cansada,
a sus pies abatida, escarlata, pálidamente rosa
(pp. 226-227).

Y el manzano, liberado de sus pomas, de su carga festival, ahora respira libremente.

El abedul blanco, sin embargo, es el árbol frostiano por excelencia. Ningún otro poeta, ni aun Lowell, ha

expresado tan líricamente la belleza de este árbol que, según Frost, fue enviado *a vivir su vida como un ornamento.* El joven abedul se yergue —en un poema que lleva este nombre, *A Young Birch,*

> *...completamente blanco de corteza...*
> *el único árbol nativo que inclinarse osa,*
> *fiado de su belleza, en el aire* (pp. 226-227).

Y aparecen los abedules en plenitud estival, o cargados de hielo en una mañana de invierno, después de la lluvia, en *Birches* (*Abedules*). Y vestidos con el alegre traje del otoño en *Wild Grapes* (*Uvas silvestres*).

Los árboles parecen despertar en Frost el deseo de huir de los hombres. En *Into my Own* (*Dentro de lo mío*), el primer poema de *A Boy's Will,* el poeta desea que una arboleda que le fue familiar se alargue infinitamente *hasta la frontera del Juicio Final.* Si ocurriera así, sabe que el día vendría cuando él se encontrara en la vastedad de los bosques:

> *Sin temor de hallar nunca abierta tierra,*
> *o carretera donde la lenta rueda arena vierta* (p. 5).

Ni las responsabilidades de la vida ni los que amó le volverían atrás. Los que amó podrían seguirle, si quisieran; no le encontrarían cambiado, *sólo más seguro de que lo que pensaba era cierto.* Frost no huirá del mundo a causa de ningún sentimiento de misantropía. Los árboles parecen convertirse para él en el símbolo del amor del hombre a sí mismo: su deseo de guardar intacta para sí su propia personalidad.

Stopping by Woods on a Snowy Evening —poema al que ya nos hemos referido— está coloreado por esta dual necesidad del hombre de estar solo consigo mismo y de ser parte de los demás. Frost sabe, no obstante, que separarse completamente de los hombres no es bueno. El amor a sí mismo no es suficiente;

existe también el amor al prójimo. Y nos ha hablado de tal certeza en *Birches* (*Abedules*). Al ver estos árboles encorvados en el invierno bajo su resplandeciente cristal, el poeta regresa a su pasado. Y recuerda al solitario mozo de granja que conoció la alegría de mecer los abedules y de trepar alto, dejándose caer en el momento adecuado. El poeta se identifica con él y descubre que *la tierra es el lugar adecuado para el amor,* según declara en *Birches* (p. 153). Sólo asociándonos con los hombres y amándolos, nos encontramos a nosotros mismos y entendemos la razón de la existencia.

Frost identifica frecuentemente con las flores el amor del hombre por la mujer: en *Rose Pogonias* (*Pogonias rosas*), *Flower-Gathering* (*Ramo de flores*), *The Telephone* (*El teléfono*) y *A Late Walk* (*Un paseo tardío*). En *To Earthward* (*Hacia la tierra*) asocia a las cosas de éste el misterio de la intensificación del amor a través del dolor:

Cuando envarada y dolorida y con cicatrices
mi mano aparto
de apoyarme en ella duramente
sobre la hierba y la arena,

el dolor no es bastante:
ansío el peso y la fuerza
para sentir la tierra tan dura
en toda mi longitud (pp. 281-282).

En el gozo compartido de un manojo de flores, Frost encuentra confraternidad y comunión con los hombres. Una mañana temprano va al prado a recoger el heno. El segador ha estado allí antes que él. Se siente entristecido porque trabaja solo: ni siquiera escucha el ruido que hace el segador al afilar su guadaña. Llega entonces hasta un grupo de flores que el segador ha respetado dejándolo en pie, y descubre su parentesco con el trabajador no visto y que *los hombres*

trabajan juntos... tanto si trabajan juntos como si trabajan solos, según afirma en *The Tuft of Flowers* (*El manojo de flores*) (p. 31). El amor, clave del universo, se le revela a través de las cosas de la Naturaleza que ha amado en New England.

Los pájaros, los animales y los insectos de Nueva Inglaterra ocupan también una parte no pequeña en su poesía. Por ella vuela el petirrojo, el azulejo, el picaflor y el zorzal. Y los un poco menos cantados: el murciélago, el cuervo, el halcón, la chotacabra, el febe, la emberiza, el cerrojillo, la golondrina, el piador plateado, el martinete. Sin embargo, como en el caso de los árboles, no es una especie determinada, sino sencillamente *los pájaros,* lo que más le interesa. Además de los típicos animales de granja, menciona otros también familiares al granjero: el conejo, la zorrilla, la marmota, el zorro, el ciervo y el oso. Tampoco ha desdeñado a los insectos: la abeja —favorita de Emerson y Whittier—, la hormiga, la luciérnaga, la avispa, la polilla y la mariposa.

En *My Butterfly* (*Mi mariposa*), poema de época temprana pero lleno de genuina poesía, habla de un paseo por los campos *apenas salpicados de nieve,* en donde encuentra una mariposa muerta. Recuerda con pena que sólo hace poco ha gozado del *aéreo retozo* de aquella estival criatura. Y ha habido un tiempo en que, también, su corazón entristecido ha sido confortado por el *silvestre contacto* en su mejilla del ala ahora rota (p. 41). Y con dulce tristeza comprueba que el cambio es la esencia de la vida.

Sus poemas que se relacionan con insectos contienen algunas de sus más humorísticas y sutiles observaciones acerca de los hombres. Al contemplar las luciérnagas en su jardín, siente simpatía por aquellas *moscas emuladoras* que tratan de imitar las estrellas, en *Fireflies in the Garden* (*Luciérnagas en el jardín*) (p. 30). La polilla, plateada y brillante, que el poeta encuentra en los bosques invernales, despierta en él el deseo de ofrecerle calor en su mano. Siente piedad por

este pequeño ser que obviamente posee un rasgo humano: *la vieja extemporalidad incurable, única engendradora de todos los males que existen.* Pero su piedad no socorrerá a la polilla. Mi mano —dice en *To a Moth Seen in Winter* (*A una polilla vista en invierno*).

puede alcanzarte, pero no puede tocar tu destino.
Yo no puedo tocar tu vida... (p. 480).

Este sentimiento de que el hombre es quien debe descubrirse a sí mismo, al mismo tiempo que afirma sus creencias, y sin perder su libertad a causa de un *piadoso humanitarismo* se manifiesta de nuevo, aunque menos sutil y poéticamente, en *A Considerable Speck* (*Una motita considerable*). Al notar que un pequeño insecto avanza por la página en que está escribiendo, el poeta siente el impulso de matar a aquel ser diminuto. Mas, al darse cuenta de que es una criatura viva, con inclinaciones propias, se detiene a considerar el insecto. Su actitud ante el peligro es parecida a la del hombre. La microscópica motita (*microscopic speck*) parece al fin cohibirse ante el poeta, dispuesta a aceptar el destino ordenado por una fuerza superior. Como el poeta no ve un mal en ello, la deja estar allí. No se apresura a asegurarnos que lo hace por sentimentalismo: no posee el *colectivista amor regimentado* del mundo de hoy. Permite al insecto vivir porque

Yo mismo tengo una mente y reconozco
la mente cuando la descubro de cualquier guisa.
Nadie sabe cuán feliz me siento al encontrar
sobre cualquier hoja la más mínima muestra mental
(p. 482).

El fracaso de una avispa en la infructuosa búsqueda de una presa le suministra una ocasión para ridiculizar a los que aceptan la teoría de que el instinto es infalible. *Halconeando moscas junto a la puerta de la*

cocina, una avispa se equivoca por tres veces, tomando por moscas dos cabezas de clavos y un pequeño fruto de gayuba. Cuando por fin ataca a una mosca de verdad, la avispa no acierta a atraparla. Y así el escéptico Frost concibe la necesidad de someter a revisión nuestra teoría de los instintos. ¿Nos ha traicionado la psicología freudiana y nos ha convertido en algo menos que animales? —es la gran pregunta que se desprende de este poema titulado *The White-Tailed Hornet* (*La avispa de cola blanca*):

Errar es humano, no errar es animal.
O así halagamos al instinto...
Nuestra veneración, el humor y la conciencia
hace tiempo que la echamos a los perros bajo la mesa,
y nos sirvieron adecuadamente por haber establecido
comparaciones descendentes. Mientras que sobre la
[tierra
nuestras comparaciones fueron vigorosamente ascen-
[dentes
con dioses y con ángeles, éramos hombres al menos,
sólo un poco más bajos que los dioses y los ángeles.
Pero una vez que las comparaciones se inclinaron ha-
[cia abajo,
en seguida empezamos a ver nuestras imágenes
reflejadas en el cieno y aun en el polvo,
sólo hubo desilusión tras desilusión.
Fuimos perdidos pedazos para los animales,
como gente arrojada para contener a los lobos.
Nada excepto la fabilidad se nos dejó
y el trabajo de este día que hasta parece dudoso
(p. 361-362).

Las costumbres de la hormiga le inspiran una sátira humorística del amor que siente el hombre moderno por la estandarización y la burocracia. Una diminuta hormiga se encuentra con una polilla en el mantel, pero le dedica escasa atención. Su negocio no trata con polillas. Hace una consideración mental, sin

embargo: comunicará el incidente de la polilla al escuadrón de las abejas, cuya misión es investigar lo físico y lo metafísico. El poeta sigue hablándonos de esta *curiosa raza*. Una hormiga viva, al tropezar con otra muerta, no se detiene nunca. Unicamente pasa la información a otra que pasa para que, a su vez, informe a la hormiga adecuada y ésta a las autoridades hasta llegar a la Reina; ésta, entonces, proclama oficialmente que el cadáver de la *abnegada suministradora de forraje* sea traído para su adecuado sepelio. Todo se hace con mínimo alboroto y sin pena. Los interesados —profesional u oficialmente— en el asunto siguen con sus propios trabajos. La ironía de la regimentación es evidente en los dísticos finales de este poema titulado *Departmental* (*Departamental*):

No podría llamarse descortés,
pero ¡cuán cabalmente departamental! (p. 373).

Una censura más mordiente contra el hombre que se subordina a la ciencia, aparece en la fábula *The Bear* (*El oso*). El poeta contempla a un oso y cómo disfruta de su libertad en el bosque; entonces, filosofa y se pone a considerar la libertad plena que el mundo representa para el oso y, en cambio, cuán estrecho lugar es para el hombre. Éste se parece casi a un oso enjaulado,

que todo el día lucha con una rabia interna,
rechazando su ánimo todo lo que su mente le sugiere.
Avanza y retrocede y nunca descansa
El telescopio en un extremo de su ronda
y en el otro extremo el microscopio,
instrumentos ambos de casi idéntica esperanza
y que en conjunción ofrecen amplitud bastante
(p. 347).

En su pretensión científica y en su fe en la razón, el hombre parece cerrarse a cuanto le ofrece el universo.

En un incidente que concierne a otro animal, Frost nos hace ver el poder del amor y la estrecha intimidad que media entre el hombre y la Naturaleza. En *Two look at two* (*Dos ven a dos*), dos amantes regresan de explorar la ladera de una montaña al caer la noche. Después de haber compartido tiempo y aventura juntos, les cuesta admitir que todo haya terminado. De pronto, la hembra de un gamo aparece al otro lado de un muro. Los ve en su terreno, ellos la ven en el suyo. Para la gama, ellos le parecen *como una erguida peña dividida en dos* y, tras observarlos por un momento, se desliza sin temor a lo largo del muro. Al poco rato, se presenta el macho, los mira y, como la hembra, se desliza sin temor a lo largo de la muralla.

Dos han visto a dos, sea cual fuere el lado de que [hablas.
"Esto debe *ser todo". Era todo. Quietos se quedaron,*
una gran onda yendo de ella hacia ellos,
como si la tierra en una inesperada dádiva
les hubiera asegurado que les había devuelto su amor (p. 283).

El significado de esta fuerza del amor y el sentido de la existencia también es hallado por los amantes; esta vez, en un arroyo que corre hacia el oeste mientras todos sus vecinos fluyen hacia el este para desembocar en el océano. Los amantes notan que el arroyo se opone a sí mismo, en *West-Running Brook*:

La negra corriente, refrenada por una roca sumergida,
retrocedió sobre sí misma en una blanca ola,
y el agua blanca cabalgó sobre la negra siempre,
no ganando pero no perdiendo... (pp. 327-328).

En esta moción hacia atrás de la ola blanca, los amantes ven el origen de todos nosotros, *mucho antes de que fuéramos criatura alguna.* He aquí el principio, *la corriente de todo lo que huye.* La vida, la existencia

no es estática sino activa, corriendo siempre hacia el *vacío* (*emptiness*). Y llegaría a la nada, y nosotros nos moveríamos con la corriente si no existiera en la vida misma ese deseo todopoderoso, esa continua tendencia a preservarse, a correr contra la corriente:

Es el retromovimiento hacia el origen,
contra la corriente, que la mayoría vemos en nosotros
[mismos,
el tributo de la corriente al manantial.
En la naturaleza de esto procedemos.
Esto es lo que somos los más (p. 329).

En otro poema meditativo que concierne a un río, Frost vuelve a indicarnos que la respuesta a la existencia sólo se halla en el amor y a través de éste. El poeta está contemplando un valle que termina en una montaña (considerada por alguien el fin del mundo). El poeta reflexiona sobre el origen y el fin del río que corre por el valle. Pero él ha estado siempre queriendo dejar a los ríos el cuidado de salir de sus valles. Es muy fácil perderse en la distancia, como les ocurre a los hombres cuando intentan oscurecer y fantasmagorizar el final de ese río que es la vida.

La verdad es que el río desagua en el cañón
del "Cesar en toda cuestión que no nos concierna",
puesto que más tarde o más temprano hemos de cesar
[en alguna parte (p. 522).

Es verdad que la ciencia ha encontrado algunas respuestas con respecto al origen del universo, la evolución del hombre, la esencia de la materia y la energía, pero —cree Frost en *Too Anxious for Rivers* (*Demasiado ansioso por los ríos*)

Lucrecio el Epicúreo podría decirnos
que era algo que todos conocíamos, para empezar,

y que no necesitábamos viajar por el espacio como su
[maestro
para descubrir que era el esfuerzo la esencia del amor
(p. 522).

Los pájaros aparecen en la poesía de Frost no a causa de su belleza o encanto cautivador, sino porque revelan al poeta cuanto ha hallado en los demás aspectos de la Naturaleza. Los pájaros hablan a Frost de la lenta evolución natural según algún plan preconcebido, como en los poemas *Nunca otra vez el canto de los pájaros será el mismo* (*Never Again Would Birds' Song be the same*) y *Acerca de un pájaro cantando en su sueño* (*On a Bird Singing in Its Sleep*). En el último, Frost nos cuenta que, al escuchar el canto de un pájaro semidespierto, temió que la leve melodía pudiera descubrir al ave inerme ante sus enemigos. Pero el peligro para el pájaro no es lo que parece porque

Podría no haber bajado a nosotros desde tan lejos
a través de los intersticios de cosas entreabiertas
en la larga cadena de repetidos nacimientos
para ser un pájaro mientras nosotros somos hombres
[en la tierra,
si cantando fuera del dormir y el ensueño de ese modo
se hubiera convertido más fácilmente en una presa
(p. 397).

Mas, ¿qué tenemos que hacer *en* y *con* este universo en que nos encontramos? Para Frost, vivimos en un universo que parece funcionar según un plan o esquema que el hombre no podrá nunca oscurecer o fantasmagorizar completamente. Es un universo en que nos hallamos en conflicto, un universo en que nos enfrentamos con la muerte inevitable. La pregunta que nos hacemos es la misma que la del cerrojillo. Este pájaro, que canta el eterno proceso de la Naturaleza —las cambiantes estaciones, árboles y flores de encantadora

belleza—, *no sabe cantar en su canto,* en *The Oven Bird* (*El cerrojillo*):

La cuestión que él forja en todo, excepto las palabras,
es qué hacer de una cosa perecedera (p. 150).

La "cosa perecedera" es la vida tal como es. Debemos vivir para las cosas que encontramos dentro de la vida. Debemos ser como el pájaro que, a la llegada de la noche, alcanza su árbol a tiempo y para decir, en *Acceptance* (*Aceptación*):

"¡A salvo!
Ahora, que la noche sea oscura para todos los míos.
Que la noche sea lo bastante oscura para ver
dentro del futuro. Que lo que deba ser, sea." (p. 313).

Hay que vivir en el presente, dice Frost. Debemos preocuparnos de lo que es la vida, no de lo que será o podrá ser. El gran principio vital que Frost nos aconseja es el mismo que le hace amar a Hyla Brook —el arroyo Hyla—, aun cuando se convierta en una corriente de hojas muertas: *Amamos las cosas que amamos por lo que ellas son* (p. 149).

A través de cuanto ha hallado en la Naturaleza, vista y experimentada en Nueva Inglaterra, Frost ha presentado, en una poesía muy personal, verdades por las cuales vive. Como el cerrojillo, Frost no canta nada nuevo o asombroso. Canta las verdades que los hombres han estado cantando desde el principio del tiempo. Aunque ha hallado semitonos trágicos en la vida, no desespera. La vida continuamente se renueva a sí misma. No se conturba con lo que no puede comprender. Acepta lo que encuentra y se sirve de ello en el tiempo que le ha sido asignado en el universo. Aunque es un hombre que desea conservar su individualidad, comprende que el individuo sólo se encuentra a sí mismo a través de la soledad compartida. Todo esto

que él, a su vez, ha compartido con nosotros en una poesía que encierra, dentro de los confines de la naturaleza de New England, verdades que son permanentes y universales.

III

LA GRANJA DE NUEVA INGLATERRA EN LA POESÍA DE FROST

Frost ha sabido encontrar un lugar en su poesía para las cosas hogareñas y sencillas porque, a través de ellas, ha descubierto el sentido de la vida. Algunos críticos creen que Frost utiliza el tema de la granja y lo que a ésta concierne, siguiendo la moda de los románticos superficiales que explotaron la vida rural, para simbolizar con ella cuanto es bueno, puro y verdadero. Víctimas de ese provincianismo que considera el poema bucólico la forma de poesía menos laudable, esos críticos poco profundos regatean a Frost la supremacía que merece dentro de la literatura norteamericana.

Quizá Frost se acuerda de esos críticos cuando hace que el granjero Meliboeus se burle de Tityrus, el amigo enamorado de la vida granjera (y que no es otro que el mismo Frost), con estas palabras: *Vives de escribir poemas sobre la granja y a eso lo llamas trabajarla* (p. 421). En este poema —que se titula *Build Soil - A Political Pastoral* (*Labra la tierra - Pastoral política*)—, Frost parece mofarse de sí mismo y de los críticos maldispuestos, porque sabe que el trabajo de la granja —*farming*— no siempre ha sido para él la simple producción de una poesía con ambiente granjero. (Aclaremos aquí que la típica granja americana es un pedazo de tierra con casa, graneros y dependencias, en la cual se crían animales y se cultivan mieses, legumbres y flores.) En cuanto su poesía le revela tan

grande enamorado de la vida rural como de la Naturaleza, nadie puede negar que Frost es un poeta de la vida granjera —*a farm poet*—. Sin embargo, si ésta permea su poesía, no es porque el poeta necesite darle un color local o porque sólo tenga que expresar ideas superficiales, sino porque el trabajo de la granja desempeñó una parte sobresaliente en su crecimiento como hombre y como poeta.

Enfrentado, en 1900, con la necesidad de mantener a su familia, Frost aceptó inmediatamente la granja que le ofreció su padre, ya que así podía combinar felizmente la doble producción de alimento y de poesía, con gran ventaja para ambas. Al principio, quizá no se dio cuenta cabal de lo que significaban los términos reales de aquella obligación a la que se sometía. Pero durante diez años de auténtico —si no bueno— trabajo granjero, Frost aprendió lo que la tierra exige del hombre. Lo que cultivó ardua y dulcemente, a la vez, nosotros lo cosechamos en su poesía. Porque sólo con unas pocas excepciones, los poemas de *A Boy's Will* y *North of Boston* —este último considerado por algunos críticos como su obra más representativa— son el producto de estos años de trabajo, de buena vecindad y de retiro solitario en Derry. La poesía pastoral de sus volúmenes posteriores —aunque escritos cuando Frost era un granjero más de nombre que de hecho— aún conserva el sello de quien ha trabajado la tierra y ha cuidado los animales, del que ha trabajado con seres vivos. A este respecto, opina Luis Martins que Frost excavó sus pastorales de la tierra de Derry, componiéndolas casi con el sudor de su trabajo agrícola y entre sus animales. Añade que, en los poemas escritos posteriormente, Frost siempre tuvo presente el recuerdo de sus días de Derry ([13]).

Frost, como poeta bucólico, no escarda la tierra superficialmente, sino profundiza en ella, penetrando

[13] Cf. Louis and Esther Martins. *The Intervals of Robert Frost*, p. 20.

hondo, porque la conoce bien. Lo que escribe, pues, es un producto de su propia experiencia y no dilettantismo o simple afición. El granjero más experimentado puede reconocer la exactitud de detalles sobre la vida granjera que encierran los poemas líricos y narrativos de Frost. El poeta ha estado observando la tierra y aguardando el despertar del primer brote de lo que ha plantado en ella, como es evidente en *Putting in the Seed* (*Plantando la semilla*):

> *...al tiempo que el terreno se mancha de cizaña,*
> *el brote vigoroso con arqueado cuerpo emerge*
> *abriéndose camino y dejando caer migas de tierra*
> (p. 155).

El cuidado diario de los animales de la granja puso a Frost en contacto con la madrugada invernal y sus faenas, como puede verse en *After Apple-Picking* (*Después de recoger manzanas*):

No puedo limpiar la extrañeza de mis ojos
que sentí al mirar a través de un vaso
que yo espumé esta mañana al beberlo por completo
y levanté contra el mundo de hierba encanecida
(p. 88).

Ha cuidado la vaca y sabe lo que pasa cuando ella goza de demasiada libertad en época de manzanas, según nos cuenta en *The Cow in Apple Time*:

> *Su cara está manchada de bagazo y babea*
> *jugo de sidra...*
> *En un otero muge contra el cielo.*
> *Su ubre se arruga y la leche se seca* (p. 157).

Frost puede escribir, realistamente y sin ningún sentimentalismo, sobre la siega de la hierba y el heno, la reparación de cercas, el hacer leña, la recogida de las hojas y todos los demás trabajos de la granja,

porque él los ha efectuado por sí mismo. *After Apple-Picking* es el poema de un hombre que siente el cansancio de una tarea recién acabada:

El arco de mi empeine no sólo siente el dolor,
siente la presión de los peldaños de la escalera.
Yo siento el vaivén de la escalera mientras las ramas
[se inclinan.
Y sigo escuchando desde el arcón de la cueva
el sonido prolongado
de una carga de manzanas sobre otra cayendo (p. 88).

En el poema *Two Tramps in Mud Time* (*Dos vagabundos en época de barro*), Frost escribe de

El peso de la hoja de un hacha en alto suspendida,
el asirse a la tierra de los pies extendidos.
La vida de los músculos balanceándose suaves
y tranquilos y húmedos en el calor primaveral
(p. 358).

No son éstas las palabras de un hombre que ha visto el trabajo de una mano a contrata desde la ventana de la cocina, sino de un hombre que ha blandido el hacha por sí mismo para cortar leños.

La piedra de afilar puede convertirse en sujeto de meditación lírica sólo si el poeta mismo ha ejercitado su fuerza contra la amoladera. Quien haya trabajado con ella reconoce en Frost un doble de sí mismo en *The Grindstone* (*La piedra de afilar*). Después de la vuelta preliminar y de lavarla *con agua de una lata enmohecida,* empieza a hacer girar la rueda. Más y más de prisa, hace girar el manubrio de la máquina, *no como si estuviera engrasada, sino engomada,* hasta que en desesperación cambia de una mano a otra. Entonces, experimenta la amargura de todos los afiladores: el hombre sudoroso y cansado del manubrio no es quien decide si el trabajo ha llegado a su fin (página 232).

El granjero que cada primavera va con su vecino a reparar los daños causados por el invierno en la piedra de los muros es el poeta de *Mending Wall* (*Muro en reparación*). El trabajo y los peones que él ha conocido en el henar han contribuido a la creación de *The Death of the Hired Man* (*La muerte del jornalero*) y de *The Code* (*El código*). Frost es el agricultor de *The Housekeeper* (*El ama de casa*) y de *A Blue Ribbon at Amesbury* (*Una cinta azul en Amesbury*); el constructor de destrales en *The Ax-Helve* (*El astil del hacha*); el cultivador de frutas en *The Gold Hesperides* (*Las Hespérides de oro*), en *Good-bye, Keep Cold* (*Adiós y consérvate frío*) y en *There are Roughly Zones* (*Hay zonas ásperas*). En *Gathering leaves* (*Recogiendo hojas*), vemos al poeta en su intento de almacenar su inútil cosecha de hojas que crujen y simpatizamos con las dificultades de su trabajo. Los que recolectan bayas —moras, fresas— pueden ver sus acciones convertidas en poesía en los versos de *Zarzamoras* (*Blueberries*):

Únicamente un granjero que ha luchado y desesperado al cultivar el rocoso suelo de Nueva Inglaterra podría haber escrito los versos de *Plowmen* (*Labradores*):

Un arado, dicen, para arar la nieve.
No pueden querer decir para plantar en ella,
excepto con amargura para burlarse
de haber labrado la roca (p. 295).

Y sólo quien como él ha encontrado satisfacción interior en el trabajo realizado en la granja puede comprender la tranquila belleza y el sincero gozo de

Voy a salir a limpiar el manantial de la pradera;
sólo me detendré a extraer las hojas
(y acaso podré esperar a ver el agua clara):
No iré muy lejos. — Tú vienes también (p. 1).

No cabe duda de que Frost, al escribir sobre la granja, lo hace con el espíritu del que conoce esta vida a través de la propia experiencia. El poeta revela en su poesía que era un auténtico granjero. Y aún podríamos decir que este tipo de vida le ayudó a revelarse como poeta.

A despecho de la exactitud de facetas con que sabe presentar la vida rural, no es posible concluir que la poesía de Frost es un panegírico de la vida rústica. Como ya hemos indicado previamente, la nota pastoral domina en sus poesías primerizas, llenas de observación y reflexión. Pero cuando Frost se vuelve hacia lo filosófico —como en las obras que siguen a *West-Running Brook*—, la poesía bucólica decrece notablemente. La granja y sus actividades no inspiraron a Frost poemas líricos con tanta frecuencia como lo hizo el mundo de la Naturaleza. Sólo la quinta parte de sus poemas líricos brota de incidentes granjeros o suministra detalles para su fondo o su espíritu. La nota bucólica es más intensa en su poesía narrativa. Muy pocos poemas narrativos carecen de un ambiente de granja o se centran en torno a una situación dramática que ha surgido de una actividad granjera o de la condición rural. Lo que Frost dice de la granja en estos poemas líricos y narrativos no es para mostrar las estrecheces de la vida granjera ni para iniciar un movimiento de retorno-a-la-granja. Como poeta, Frost aprovecha lo que ha visto, hecho y pensado durante sus años de granjero, para lograr una *clarificación de la vida* (*a clarification of life*).

Porque Frost ha escrito sobre granjas aisladas y bodegas —mudo testimonio de una Nueva Inglaterra desaparecida— y de tierras abandonadas, mucho se ha comentado el futilitarismo que encierra su obra, la tristeza y desesperación sentidas por el hombre ante estos signos de derrota. Aunque percibimos matices trágicos cuando escribe de estos espectáculos comunes en las zonas granjeras de New England, Frost no desespera. De hecho, el poema lírico *The Last Mowing*

(*La última siega*) nos le muestra en la anticipación gozosa de *las flores tumultuosas* que se convertirán en vegetación silvestre y estéril en la pradera destinada a no conocer nunca más la segadora. La conquista ganada a la Naturaleza en la granja montañera, ganada por el hombre solo mediante esforzado trabajo de roturación, no despierta el resentimiento del poeta en *The Birthplace* (*El suelo nativo*). El avance de los árboles reclamando la tierra de nuevo parece ser una parte de un plan mayor. En *Something for Hope* (*Algo para la esperanza*), Frost —algo escéptico en cuanto a los controles de la tierra fabricados por el hombre— pone su esperanza en la política del *laissez-faire;* es un ciclo que la tierra inevitablemente completa una y otra vez. El espino y la ulmaria invaden la hierba; reinan un tiempo; después, el abedul y el abeto y el arce usurpan la tierra. El hombre espera hasta que su turno llega de nuevo:

No hay arado que sirva entre estas rocas.
Preocupado tú mismo por otras cosas,
mientras los árboles se añaden sus anillos de madera
y con ramas de manga larga se gobiernan.

Entonces tala árboles en cuanto la madera está crecida
y allí está tu tierra prístina libertada totalmente
de florecer hermoso, pero llena de inútil maleza,
dispuesta de nuevo a poseer la hierba (p. 518).

Cuando en uno de sus paseos solitarios llega a una granja abandonada y nota que la vegetación salvaje y los pájaros la han invadido por completo, Frost no se espacia en lo que ha sido. Tras haber trabajado y vivido con cosas que crecen y viven, no encuentra nada triste en aquel lugar ahora inútil y dilapidado. Así, dice en *The Need of Being Versed in Country Things* (*La necesidad de estar versado en las cosas del campo*):

Se tenía que estar versado en las cosas del campo
para no creer que el febe lloraba (p. 300).

El poeta, al contar la historia de *Generations of Men* (*Generaciones de hombres*), no es un hombre que ha perdido la fe. Ante la frambuesa enmarañada en la boca de la bodega, último resto de la casa que dio nacimiento a generaciones de hombres, Frost no crea una escena de luto por un pasado muerto para siempre, sino la cuna del futuro. Porque allí, en aquel cráter, ha nacido el amor entre un joven y una muchacha, descendientes de la pareja que hace mucho tiempo levantó el dintel de la puerta que aún existe.

En *Directive* (*Directivo* o *Directorio*) no sólo nos da indicaciones para alcanzar un lugar tan abandonado *en un pueblo que ya no es pueblo,* sino que el poeta ha descubierto un manantial de agua pura y fría. Con frecuencia va solo al solitario lugar. Al beber del manantial, le parece beber la claridad y simplicidad de la vida vivida allí una vez:

He aquí tus aguas y tu abrevadero.
Bebe y de nuevo sé completo más allá de toda confu-
[sión (p. 521).

Frost percibe la tragedia de la vida más acremente en esta escena, común y corriente, de la vida rural. Mirando cómo un cazador acecha su presa en los terrenos de la granja, Frost se siente herido por la ironía que implica el gozo del hombre al dar a las demás criaturas la única cosa que teme y que es un misterio para él: la muerte. Cuando leemos estos versos ásperos, cortantes, llenos de detalles agudamente reales —en el poema *The Rabbit Hunter* (*El cazador de conejos*)—, la crueldad humana nos asalta:

Descuidado y silencioso,
el cazador se esconde
con el fusil humillado,
enfrentando solo
el aliso que se sumerge
lívidamente blanco.

Y su podenco trabaja
allí, en la distancia,
como un poseído
y aúlla de gozo
y murmura y retoza,
al traerle
una liebre oscura
para que él la despedace
y trafique con una muerte
que él ni ella
(ni yo) tienen el talento
de comprender (p. 486).

Frost, nuevamente, emplaza al hombre frente a las leyes que regulan su universo. Cuando la furia del viento invernal estremece su casa, se sienta dentro y, a salvo, piensa en el melocotonero que el hombre ha trasplantado de su cálida y solar región nativa al frío del norte. Si en la primavera no apuntan hojas en el árbol, sabe que éste ha muerto en la noche. Y sabe también que el hombre es el responsable de esta muerte, según se deduce en *There Are Roughly Zones* (*Hay zonas ásperas*):

Lo que le ocurre a un hombre ¿es alma o es mente
puesto que ni a límites ni términos puede estar confi-
[nado?
Porque su naturaleza es tan difícil de enseñar,
que aunque no existe una línea fija entre el bien y el
[mal,
hay zonas ásperas cuyas leyes deben ser obedecidas
(p. 401).

Sin embargo, en sus experiencias de granjero en torno a su huerto, Frost nos hace sentir que vivir en peligro de muerte confiere a la vida un espíritu de aventura. Con la llegada del invierno, nada puede hacer por su huerto *de corteza tan joven,* excepto decirle *adiós y guárdate frío,* en el poema que lleva este nombre:

Ojalá pudiera prometer descansar por la noche
y pensar en la promesa arbórea de un huerto
cuando lentamente (y nadie viene con una luz)
su corazón se hunde debajo del césped.
Mas algo debe dejarse a Dios (p. 281).

A través de otros incidentes ocurridos en su granja, Frost nos recuerda que, en la vida del hombre, el conflicto no es siempre entre el bien y el mal. En *Two Tramps in Mud Time* (*Dos vagabundos en época de barro*), Frost reconoce el derecho de esos dos hombres para cortar leña, porque necesitan ganarse el pan; pero también él tiene el derecho de trabajar en su necesidad de expresarse. En tal conflicto, parece no haber una respuesta final: ninguno puede ser llamado bellaco. Este choque de intereses es visible cuando Frost tiene que regañar a un joven que ha despojado su bosquecillo de abetos para procurarse un árbol de Navidad. No queriendo arrebatar al muchacho su alegría navideña, el poeta se consuela con la filosofía de Boecio, según vemos en el poema *To a Young Wretch* (*Boethain*) *[A un joven infeliz (Con Boecio)]*:

Tus Navidades contra mis bosques.
Mas aun cuando los opuestos intereses destruyen,
han de ser considerados como opuestos bienes
más frecuentemente que el bien y el mal en pugna;
a quien la guerra hace dios no parece un tonto extra-
[ordinario
por luchar siempre en ambos lados a la vez (p. 470).

El problema del bien es suscitado de nuevo en un incidente con uno de sus hijos. Al ver a su niña de rodillas y manos en el heno recién cortado, el poeta corre hacia ella para ayudarla en lo que él supone ser un juego. Pero ella no está jugando, pues lo que intenta es proteger un nido de pajarillos, abandonados e indefensos a causa de la máquina segadora. Juntos, padre e hija construyen un abrigo defensivo para pro-

teger a las avecillas. Entonces el poeta se interroga acerca de la bondad de tal acto, en el poema *The Exposed Nest* (*El nido expuesto*):

Me hizo preguntarme si la madre volvería
a cuidar de ellos en tal cambio de escena
y podría nuestra mediación volverla más temerosa.
Fue algo que no podíamos esperar a saber.
Vimos el riesgo que corríamos al hacer el bien,
pero no osamos dejar de hacer lo mejor que podíamos
aunque de ello debiera venir algún daño... (p. 136).

En la pastoral política *Build Soil* (*Labrad la tierra*), está más seguro de que hay daño en el presente modo de hacer el bien a nuestros semejantes. El encuentro de Tityrus —poeta que ama la granja— y Meliboeus —granjero que ha perdido su finca debido a tiempos difíciles— provoca una discusión sobre lo que debe de hacerse para imponer el bien en favor del mayor número. Meliboeus —para quien los tiempos son *revolucionariamente malos*— piensa que la socialización de los medios y recursos es la solución. Tityrus desdeña la idea de que la interdependencia de los hombres pondrá fin a nuestros males. Antes de que el hombre sea capaz de asumir las responsabilidades de una sociedad basada en el verdadero interés y amor por los demás, debe conocerse a sí mismo. El bien de una sociedad depende de este conocimiento, porque ser una sociedad dentro de uno mismo —vivir armónicamente consigo mismo— significa pertenecer a una sociedad mayor, constituida por otros seres completos. Estar en contra de uno mismo, dividido, es estar dividido y en contra de los demás. Esto es lo que Tityrus "predica" a Meliboeus:

Siempre estamos demasiado fuera o demasiado dentro.
De una dilatación cósmica en el presente
tan demasiado fuera estamos que el exceso
en contra de la entrada nuestra conspira.
Porque es dentro donde debemos entrar (p. 425)

El único plan quinquenal que Tityrus propone para crear una Edad de Oro es la *revolución-de-un-hombre-solo* (*one-man-revolution*), que aspira al máximo desarrollo del individuo, al crecimiento espiritual e intelectual del ser:

Labra la tierra. Vuelve la granja sobre sí
hasta que no pueda contenerse más,
pero, lleno de sudor, vierta un poco de vino y aceite.
Iré a mi agotada mentalidad social
y seré con ella tan insociable como pueda.
El pensamiento que tengo —y mi primer impulso es
llevarlo a vender al mercado— lo volveré hacia abajo.
El pensamiento de ese pensamiento —lo volveré hacia
[abajo,
y así hasta el límite de mi naturaleza.
Estamos demasiado fuera, y si no queremos ser arras-
[trados dentro,
seremos metidos a la fuerza (pp. 428-429).

Este poeta que nos dice que el hombre debe de ser un todo armónico, no es extraño para el que halla satisfacción en el acto físico, en la acción. Frost aprendió para siempre, en sus años de vida granjera, que el hombre necesita ser una persona activa, un *hacedor;* que necesita ganar satisfacción de cualquier tarea que ejecute, grande o pequeña, de cualquier trabajo que asuma. Ésta es la necesidad, éste es el deseo que Frost ha sostenido y afirmado en este pareado del estribillo que aparece en la parte final de *Build Soil*:

Dejadme ser el que haga
lo que está hecho (p. 429).

Más poéticamente, en uno de sus sonetos más tempranos, Frost manifiesta esta fe en la acción, en el autodescubrimiento del hombre a través del trabajo. Así la resume en los dos últimos versos de *Mowing* (*Segando*):

La acción es el más dulce sueño que el trabajo conoce.
Mi larga guadaña murmuraba y dejaba al heno hacer
(p. 25).

A través de la siega —trabajo estival del granjero—, Frost nos demuestra que el hombre necesita hacer su trabajo por el placer del acto inmediato, no por la hora de ocio que le traerá la faena terminada, no por ninguna recompensa de fuerza o dinero que pueda derivarse del trabajo. Mientras, solo y silencioso, se afana en el prado, la guadaña de Frost susurra la lección que el hombre olvida fácilmente en su deseo de *segar el viento salvaje*. El rítmico movimiento del dalle, el calor del sol sobre su cuerpo, las pálidas flores que salpican la hierba, y aún la fugitiva serpiente, forman parte del placer del segador en su faena.

En muchos de sus poemas narrativos y líricos, Frost nos hace sentir la necesidad del trabajo y el amor a él. Hasta la somnolencia que domina a Frost tras recoger miles de manzanas es delicioso cansancio porque ha descubierto que la acción es el sueño más dulce, como lo vemos en *After Apple-Pocking* (*Tras recoger manzanas*). Aunque existen —entre los dos granjeros que reparan la cerca de piedra— opiniones contrarias en cuanto al trabajo, percibimos que cada uno halla un goce en lo que está haciendo.

Comprendemos que el malentendido que termina en tragedia para marido y mujer en *Home Burial* (*Entierro en casa*) se fundamenta en parte en el desconocimiento de la esposa en cuanto al gozo que siente el hombre en la simple acción física del trabajo. Alimentándose sólo de su pena, mira a su marido cavar la tumba de su único hijo. Frost nos hace ver, a través de sus palabras, el placer del hombre en su labor física, placer que su mujer no puede perdonarle:

Te he visto desde aquella misma ventana de allí,
hacer saltar, saltar la grava en el aire,

saltar, así, así, y aterrizar tan levemente
y bajar rodando del montón junto al hoyo (p. 71).

Por estar viviendo en el pasado y él en el presente, el marido se convierte para la mujer en un bruto sin sentimientos.

El trabajo debe ser para el hombre lo mismo que un juego. Frost expone esta creencia de un modo más claro y definitivo al narrar una experiencia personal. Una mañana de primavera dos vagabundos se acercan a él mientras parte leña en el corral. El tibio sol y el viento frío del variable día de abril, el canto del azulejo, el peso del hacha, la presión de sus pies sobre la tierra húmeda, todo le hace amar su faena. Poco le incumben los leños que habrá de almacenar: sólo se regocija en el mero hacer del acto. Los dos vagabundos, aparentemente en busca de un nuevo trabajo, se detienen a contemplarle en la tarea que ellos sólo hacen para ganarse el pan: tal escena nos es dada en *Two Tramps in Mud Time* (*Dos vagabundos en época de barro*):

Nada se dijo en ningún lado.
Sabían que no podían más que estar allí
y toda su lógica llenaría mi cabeza:
porque yo no tenía derecho de jugar
con lo que era el trabajo pagado de otro hombre.
Mi derecho podía ser el amor pero el de ellos era la [necesidad.
Y cuando los dos existen, a la par,
el suyo era el mejor derecho —convenido.

Mas aunque alguien consienta en su separación,
mi objeto al vivir es unificar
mi diversión y mi vocación,
como mis dos ojos hacen uno en la mirada.
Sólo cuando el amor y la necesidad son uno,
y el trabajo es juego para mortales apuestas,
la hazaña es hecha siempre realmente
por amor de Dios y del futuro (pp. 358-359).

Antes de que el hombre pueda vivir una vida completa y plena, el amor y el trabajo deben combinarse para dar satisfacción y sentido a la existencia: el hombre, entonces, está preparado para aceptar la vida tal como es.

Frost ha acertado nuevamente al conferir una significación universal y permanente a lo local y regional. Poeta verdadero, ha superado las limitaciones de su materia añadiendo, al certero ojo del imaginista, la sutileza del analista y la conformidad del poeta con la acción, el conocimiento empírico de la vida basado en cosas realizadas. Aunque escribe sobre la vida granjera vivida por él mismo, de cosas que han nacido en un ambiente de faenas y escenas familiares al hombre común, ha trabajado su material en concisas y vívidas imágenes que, inolvidable y emocionadamente, nos hacen ver la vida de un modo más claro y en su totalidad.

CONCLUSIÓN

El poeta californiano que, en 1885, llegó a Nueva Inglaterra para establecer su hogar allí, se identificó completamente con ella. Robert Frost se ha convertido en el poeta de New England, porque de esta región del país ha extraído sus temas y las formas expresivas necesarias para explicar y manifestar su "clarificación de la vida". Estos límites regionales pueden impedirle alcanzar el reconocimiento —muy merecido— de ser un gran poeta, entre las gentes de estrecha mentalidad poética. Pero, entre las personas de espíritu amplio, aquellas limitaciones no menoscaban en absoluto su genio lírico. Esas restricciones, sin duda alguna, no impiden que Frost sea un poeta extensamente leído y sinceramente amado. Sus lectores siempre extraen algún beneficio de lo que él ha aprendido en su "rincón del noreste", donde los hombres han vivido largo tiempo en íntimo contacto con la vieja sabiduría de la tierra y sus verdades inmortales. A través de los poemas líricos y narrativos de Frost vivimos en New England y, a causa de esta experiencia, comprendemos más adecuadamente que las barreras entre las regiones y los países son, después de todo, sólo diferencias de superficie, y podemos reconocer más justamente que el hombre, en sus relaciones con la Naturaleza y sus semejantes, es en todas partes el mismo.

Sin excusarse de su regionalismo ni de su personal fórmula poética —de presentar lo que es común a la experiencia humana—, Frost nos ha puesto en estrecha relación con Nueva Inglaterra: con sus cambiantes estaciones, sus arroyos y montañas, árboles y rebaños, su fragancia, su gente y sus actividades hogareñas y

regionales. Nos lleva a una tierra de granjas y aldeas diseminadas, que está teñida de tristeza a causa de sus pequeños cementerios en ruinas y sus casas abandonadas, circundados por la maleza: una tierra abierta al cielo, una tierra cuya quietud sólo es rota por el murmullo de los árboles y el canto de los pájaros, una tierra donde el hombre ha trabajado el suelo hasta agotar su vida, una tierra donde el hombre posee una fe vigorosa en la existencia, aunque la duda y el temor ensombrezcan a veces sus ojos. Es ésta una Nueva Inglaterra que ha sufrido la tremenda *tiranía de las cosas* —en palabras de Emerson—, en abandonados aserraderos, el ruido que hacen los que tienden las líneas del teléfono y del telégrafo y la sumisión de la pobreza a las oportunidades de trabajo que ofrecen los caminos y las carreteras. Esta Nueva Inglaterra —hemos de admitir— está lejos de las fábricas con sus huelgas y disputas laborales, de las disensiones políticas y de la intolerancia racial que constituyen gran parte de la vida tanto de esta región como del Oeste-Medio (Middle-West). Al ejercer su prerrogativa de poeta, Frost ha excluido esta última Nueva Inglaterra real del dominio de su poesía. La tierra que mira está interrumpida, no por negras chimeneas que se remontan al cielo, sino por cimbreantes árboles, colinas en declive y afanosos granjeros.

Dejemos al que acuse a este poeta de "escapista" que sea el primero en negar que Frost ha arrancado de los árboles y colinas una *clarificación de la vida,* tan profunda y significativa para los hombres que pueblan las ciudades de altísimos rascacielos como para los hombres que viven en las colinas azotadas por el viento.

PARTE SEGUNDA

TEATRO

EUGENE O'NEILL
A LA LUZ DEL EXPRESIONISMO

INTRODUCCIÓN

Eugene O'Neill inicia, dentro del teatro americano, una corriente de elevada calidad literaria. Sus obras, justamente por esta razón fundamental, han sido representadas y admiradas en el mundo entero.

O'Neill —como Gil Vicente, Lope de Rueda y Shakespeare— nació en el teatro y sólo para él vivió. Es uno de los pocos casos de vocación genial iniciada desde la cuna y cabalmente cumplida. Hijo del famoso actor James O'Neill, actuó como tal, durante algún tiempo, en la compañía de su padre. Su aprendizaje teatral, su conocimiento del teatro se originaba, pues, en temprana edad. Y aprendió, desde niño, a conocer las reacciones del público, a no ignorar las posibilidades teatrales de cada situación dramática, ni el gesto con que un actor o actriz podía expresar la intensidad de una emoción o sugerirla tan sólo... Y llegó a dominar el "oficio" dramático, oficio que debe aprenderse como todos los demás. Pero otras varias ocupaciones de su juventud vinieron a enriquecerle interiormente y a ponerle en contacto con la vida multiforme, con seres de carne y hueso, con todos los problemas humanos y con nuevos paisajes. Una rica experiencia vital, un mundo vivido, sufrido y gozado, el trágico sentimiento de la existencia y la permanente exaltación del espíritu vendrían a nutrir sus dramas. Su propia vida —íntima y externa— podía ofrecerle la infinita variedad de temas de su teatro. Sus personajes serían la realización de sí mismo, múltiples facetas de su propia imagen, angustiada siempre por los mismos problemas eternos: la vida y la muerte, la creación y la personalidad, el amor y el instinto, el "yo" y la búsqueda de

Dios. O'Neill todo lo fue y todo lo vivió, intensamente. Fue a Honduras en busca de oro. Como un vulgar y corriente *seaman,* viajó por las costas de Sudamérica, África del Sur e Inglaterra. Conoció el monótono trabajo de una oficina, se dedicó al periodismo, fue peón, vagabundeó por las tabernas de los puertos y hasta se vio recluido, por una enfermedad pulmonar, en un sanatorio —la granja de Gaylord. Afortunadamente, este reposo vital le permitió mirar dentro de su alma y bucear en su destino: descubrió al artista que llevaba dentro del trotamundos. Y en la granja de Gaylord nacieron sus primeros ensayos teatrales, los primeros esbozos de su creación dramática. Todos los tipos interesantes y característicos, las escenas y ambientes extraños que habían vivamente impresionado su sensibilidad curiosa y ávida, empezaron a aparecer —recreados— en sus obras. Asistió, en Harvard, al famoso curso del profesor G. P. Baker acerca del drama y, al año siguiente, se asoció con los "Provincetown Players", pequeño grupo teatral tan interesado en la experimentación escénica como el mismo O'Neill.

Sus primeros tanteos fueron piezas en un solo acto en las que abundantes chispazos de inspiración luchaban con la impericia técnica. El descontento de O'Neill las destruyó, más tarde, en su mayor parte. *Sed* (*Thirst* - [1914]) y *Niebla* (*Fog* - [1915]) merecieron salvarse.

En 1920, dos producciones más largas le valieron el reconocimiento general: era ya el dramaturgo más importante de América. Su obra iba a caracterizarse principalmente por una cualidad: la experimental. Su constante inquietud creadora le llevó del crudo melodrama a la tragedia, del estricto realismo a la más pura fantasía, de la rudeza a la más delicada poesía. Diríase que O'Neill estaba buscando siempre la forma de expresión más adecuada o más perfecta para la expresión de sus ideas. La constante variedad de sus piezas nos hace suponer que, al morir, no había alcanzado su meta todavía. Su severa autocrítica le obliga-

ba a emprender nuevos rumbos, a elegir nuevos módulos expresivos.

Numerosas razones frustran todo intento para clasificar con exactitud a O'Neill como autor dramático. La ya mencionada variedad de su obra impide, en su complejidad, un emplazamiento riguroso dentro de ningún grupo o tendencia. Además, O'Neill fue un dramaturgo siempre "vivo" —nació en 1888—, que siempre estuvo buscando nuevos rumbos a su producción dramática, que nunca se anquilosó en un hallazgo determinado, que jamás quiso matar su talento creador, la ansiosa búsqueda de caminos nuevos. El secreto de su experimentalismo —creemos— se halla en este *vitalismo* creador y prometeico, en este apetito de renovarse una y otra vez, para no sentirse acabado —*muerto*— como dramaturgo. Y, en consecuencia, también ha seguido "vivo" después de su muerte, ocurrida en 1953.

O'Neill estuvo siempre desafiando, por innata independencia, todo movimiento dramático definido, pues era —es— demasiado personal, demasiado igual a sí mismo, es decir, cambiante, propenso a toda clase de desviaciones, en la constante búsqueda de sí mismo: de su más honda y auténtica originalidad. A veces, recuerda a Shakespeare; pero, en otras ocasiones, a Wedekind y a Strindberg. Sin embargo, O'Neill posee un mérito personal y exclusivo: ha sido el autor que ha reteatralizado el drama moderno. En otras palabras: ha insuflado a éste la vieja emoción de la tragedia clásica. Por si esto fuera poco, ha intentado, con audaces recursos imaginativos, vencer los límites y obstáculos del escenario, utilizando las máscaras, el aparte y el monólogo. Con estos dos últimos procedimientos, introduce en el teatro una especie de técnica novelística: la introspección moderna.

El "expresionismo" —término vagamente aplicado en Europa a una tendencia de arte excéntrico— es una determinación que muchos críticos han empleado para describir las piezas de O'Neill, especialmente al refe-

rirse a *El emperador Jones* (*The Emperor Jones* [1920]) y *El mono velludo* (*The Hairy Ape* [1921]). Esto ha ocurrido así porque dichos críticos han eludido el análisis del término y se han basado más en las semejanzas externas que había entre las piezas de O'Neill y las de ciertos escritores alemanes —tales como Kaiser, Hasenclever y Toller— que en la categoría espiritual. Como reacción contra estas aseveraciones, superficiales por naturaleza, se llegó a negar toda relación entre el dramaturgo americano y los extranjeros. Esta tendencia era estimulada por la personal afirmación de independencia sustentada por O'Neill. Isaac Goldberg dice que la obra de éste se acerca al expresionismo tan sólo en su *separación o ruptura de la forma convencional,*[1] representando la actitud de muchos críticos americanos, incluso la de Barret H. Clark, biógrafo de O'Neill.

Goldberg, sin embargo —además de haber sido capaz de descubrir en O'Neill sólo semejanzas externas con el expresionismo—, apunta más lejos: *...el término "expresionismo", aplicado a los modernos dramaturgos alemanes, carece de significación, salvo que sea modificado por un conocimiento del dramaturgo al cual se aplica.*[2] El movimiento era esencialmente individualista; sus seguidores están ligados únicamente por un común deseo de libertad en la expresión y por el menos común afán de lograr esa libertad. Las semejanzas técnicas no son tan numerosas como podrían esperarse. El gran factor unificador es el espíritu extático que anima a las obras.

El propósito de este ensayo es probar que repetidos rasgos de O'Neill pueden ser relacionados con el expresionismo, aunque muchos de ellos se encuentran dentro de piezas que la crítica ha considerado realistas o naturalistas en su totalidad. Y tal intento no

[1] Isaac Goldberg, *The Drama of Transition, Native and Exotic Playcraft,* (Cincinnati, Steward Kidd, 1922), p. 457.
[2] *Ibid.,* p. 471.

pretenderá haber conseguido una clasificación; tan sólo destacará uno de los elementos específicos de muchos de los dramas de Eugene O'Neill. El estudio de cada uno de los aspectos o'neillianos exigiría cuidadosas exploraciones particulares y nuevos ensayos parciales. Y todos ellos vendrían a completar el estudio de la personalidad de O'Neill y sus obras, realizado por León Mirlas en sus libros *El Teatro de O'Neill* (1938) y *O'Neill y el teatro contemporáneo* (1961).

Para nuestro trabajo, tomaremos como norma el expresionismo germánico[3] —porque sólo en Alemania llegó a constituir un movimiento artístico, siendo Strindberg uno de sus más genuinos representantes— y, a la luz de él, bucearemos en la obra de Eugene O'Neill.

[3] Para una historia y una caracterización completa de este movimiento, véase el capítulo "Expresionismo" en *Historia de las literaturas de vanguardia,* por Guillermo de Torre (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965).

TEORÍA Y DESARROLLO DEL EXPRESIONISMO DRAMÁTICO

a. Origen germánico.

El "expresionismo" surgió en Alemania hacia 1912 y 1914. August Strindberg y Frank Wedekink fueron aceptados como expresionistas inconscientes. Pero, ¿qué era el expresionismo? Al principio, se dijo que era la "dramatización de procesos mentales". Que el expresionismo se oponía al realismo era algo claramente obvio. Más aún: fue confundido con el naturalismo y el impresionismo (a los cuales ataca, en realidad) y, más particularmente en las artes plásticas, se le relacionó con el cubismo, el futurismo italiano, el vorticismo, etc.

Coincidentemente o no, el expresionismo se fundamentaba en la situación de Europa en los años inmediatos a la Primera Guerra Mundial. Y se podría añadir que los horrores de la contienda nutrieron su crecimiento, mientras la Revolución lo contemplaba en su máximo desarrollo. La obra de Toller y parte de la de Kaiser son claros ejemplos de la intensidad morbosa y de la desesperación que predominaban en aquel período. Numerosas corrientes de la literatura alemana —paralelamente a las artísticas —contribuyeron al nacimiento del expresionismo: el dadaísmo, entre ellas. Estos movimientos eran modas; pero los alemanes son, ingénitamente, experimentadores sistemáticos. Teoría y práctica estaban estrechamente unidas. Periódicos como *Sturm* y *Aktion* imponían innovaciones radicales en la forma y en la teoría literaria; los poetas —Franz

von Unruh entre ellos— rompieron con toda clase de restricciones; el misticismo asiático y medieval despertó el interés de los seguidores de los nuevos credos y de los que buscaban nuevas formas de arte. Todo esto ocurría antes de la guerra. La catástrofe bélica, desde luego, causó una impresión profunda: la guerra era algo real; sus horrores eran atrozmente reales. Y, sólo por esto, la más joven literatura alemana empezó a ser irrealista. No era suficiente el realismo. ¿Por qué?

El realismo es, por supuesto, un retrato objetivo y concreto de los hechos y cosas de la vida, casi fotográfico en cuanto a la técnica. El impresionismo es un paso más allá del realismo: el punto de vista se convierte en subjetivo. El autor o el artista procura recoger la impresión que el hecho o el objeto causa en su mente individual. He aquí que la vida es captada a través de la fantasía, de la percepción y de la sensibilidad. Notemos que, sin embargo, domina siempre un cierto objetivismo. Y tal objetivismo viene a significar que la realidad del objeto no es transustanciada, pues se acepta plenamente como tal realidad. Así, la creación impresionista es el registro de la impresión realista en la mente individual. Pero el expresionismo supone aparte la realidad objetiva a fin de describir la verdad como discernida por el ojo del espíritu. El espíritu, por tanto, ha llegado a ser el agente interpretativo. Hay percepción e impresión, pero existe también una interpretación y adecuación de la percepción realizadas por el espíritu. ¿Qué ha ocurrido, pues? El impresionismo presenta el mundo en función de la personalidad, mientras que el expresionismo presenta la personalidad en función del mundo. El impresionismo es receptivo: el mundo y sus contenidos son vaciados sobre y en el individuo. El resultado es lo individual con los efectos de esta recepción recordada. El arte impresionista, en síntesis, es teóricamente pasivo. Pero el arte expresionista es activo. El expresionismo es una personalidad dinámica: el mundo ha dejado su impresión —ha tomado parte en el origen de la per-

sonalidad—, pero no domina al individuo; los hechos, al tener alguna significación, deben someterse a este proceso de reajuste y reorganización. La significación del expresionismo es totalmente espiritual.

Hermann Bahr define el expresionismo como el arte que ve con los ojos del espíritu: *El expresionismo es el símbolo de lo desconocido en nosotros, en lo cual confiamos, esperando que nos salve. Es el indicio del espíritu aprisionado que procura libertarse del calabozo —un toque de alarma dado por las almas en pánico. Esto es el expresionismo.*[31] Tal definición no puede dar el sentido dinámico del expresionismo, como evolución de la silueta humana y de la química de los sentimientos.

El expresionismo es un movimiento que, en violento contraste con la pasividad del impresionismo, desprecia por completo la imitación de la realidad y la reemplaza por otra, absolutamente distinta, obra exclusiva del espíritu creador.

El expresionismo ve, pues, las cosas a través de una lente particularísima. Por consiguiente, distorsiona. Es decir, deforma. Deshace las formas puras y elementales de la materia. Se aleja intencionalmente de la realidad en busca de una realidad propia, una realidad cuidadosamente elegida y tamizada. De ahí que, muchas veces, a causa de su carácter abstracto, las construcciones del expresionismo aparezcan envueltas en cierta frialdad y como divorciadas, o, por lo menos, alejadas de la vida. Y de ahí, también, algunos de sus fracasos. De este modo, las grandes obras expresionistas sólo pueden darse en el teatro como fenómenos aislados y sólo como creaciones de dramaturgos de personalidad vigorosa y auténticamente genial.

La terminología empleada es, desde luego, muy vaga generalmente. Se habla de "vida interior", "los ojos del espíritu", "la velocidad del pensamiento", etc. Ta-

[31] Herman Bahr, *Expressionism.* Translated by R. T. Gribble (London: Frank Henderson, 1925), p. 88.

les cosas están muy bien cuando sólo se refieren a realidades concretas. Pero, al investigar las relaciones que existen entre la teoría expresionista y la teoría dramática, y al intentar aplicarla a ésta, es necesario definir más y formular menos "expresionísticamente" la doctrina.

Dahlström [4] establece una clara enumeración de los atributos esenciales del expresionismo dramático. Creemos que es útil resumirlos aquí, para una mejor comprensión del problema. 1. Irradiación del yo, objetivación de la experiencia interior, lucha de contrarios, tendencia autobiográfica, tipificación, monólogo, el aparte. 2. Lo inconsciente, intuición, deformación, carácter soñador, pantomima, estilo telegráfico. 3. Ceguera (alma), estado de primitivismo, sentimiento, éxtasis. 4. Música, objetivación de la experiencia exterior, lirismo, contrapunto óptico. 5. Religión, la búsqueda de Dios, la realización de Dios, la lucha contra los "Poderes", lo sobrenatural. 6. El Valor (consideración) del Hombre, trama político-social, socialismo esotérico, hermandad espiritual, re-creación de los valores humanos.

Digamos, en síntesis, que el movimiento expresionista ha sido discontinuo, excéntrico e ilimitado en cuanto a principios. No ha habido una escuela definida para los expresionistas, aunque hayan existido pequeños grupos (particularmente en las artes plásticas) cuyos principios son definidamente expresionistas. El expresionismo es, pues, un nombre que se ha aplicado a cierto tipo general de arte vanguardista; pero los aspectos de este nuevo arte son diversos. Pocas características son comunes a todas las piezas llamadas "expresionistas". La tipificación de carácter, la irrealidad y la evidencia de un "ego" nietzscheano son, acaso, los rasgos más comunes. Georg Kaiser y Ernst Toller han

[4] E. W. L. Dahlström: *Strindberg's Dramatic Expressionism* (University of Michigan Publications, Language and Literature, Vol. VII, 1930), p. 9.

producido el drama que corporiza más cabalmente todas las características atribuidas al expresionismo. El tono de *Gas,* trilogía de Kaiser, es una lucha sin esperanza, la lucha por una humanidad libre de las cadenas con que la civilización ha confinado al hombre —que termina desesperadamente en una aceptación también desesperada. La intensidad dramática se acrece, pieza por pieza. En cuanto a Toller —asociado a la Revolución Comunista, por la cual sufrió larga prisión—, presenta unos caracteres tipificados. Así, su obra *El Hombre-Masa* (*Masse-Mensch,* 1919) es un ejemplario del hombre y, como muchas obras expresionistas, parece ser autobiográfica, al menos con respecto al sentimiento.

b. El expresionismo americano.

La primera manifestación valiosa de la tendencia expresionista en Norteamérica es *El espantapájaros* (*The Scarecrow*), bella y original comedia de Percy MacKaye (1875-1956), estrenada en 1909. (Advirtamos que esta fecha es anterior a los años de gracia del expresionismo germánico.) Inspirada en un cuento de Hawthorne, sobrepasa los estrechos límites de la fábula primitiva. *El espantapájaros* es el drama de un alma que pugna por su realización. Un espantapájaros adquiere caracteres humanos gracias a la intervención del diablo y de una hechicera, y se ve lanzado a la vida y envuelto en una intriga amorosa. Mientras galantea a la dama siguiendo los consejos de su mentor diabólico, no surge ninguna dificultad. Pero la tragedia comienza cuando el espantapájaros se siente enamorado de verdad. Y el mísero fantoche —alma larval, en balbuceo— se contempla en un espejo mágico: comprende que el amor no le pertenecerá nunca y, desesperado, se suicida. Mas, en el instante de su agonía, se da cuenta de que, gracias al impulso de su pasión, muere

como un hombre verdadero, humanizado por su ansia de amor.

En 1913, justamente cuando los expresionistas alemanes estaban empezando a articular su auto-conciencia, y antes también —como en el caso anterior— de que los críticos americanos empezaran a aplicar localmente el término "expresionismo", Arthur Davinson Ficke publicó un poema dramático en cinco actos, *Mr. Faust,* siguiendo la tradición de Marlowe y de Goethe. En verso blanco, Ficke narra la vida de un Fausto contemporáneo. Satanás —que es un individuo corriente, un cualquiera— tienta al héroe, no por medio de una mujer, ni por dinero, ni por ambición de poder, sino por la paz espiritual. La importancia que asume ésta en dicha obra es muy interesante para nosotros: es ejemplo de la supervaloración que los expresionistas otorgan al dominio del espíritu, superior siempre a la realidad. Fausto rechaza el nirvana de los orientales, la invulnerabilidad del cristianismo e intenta persuadirnos de que Satán está aliado con Dios. La obra carece de la violencia de tono que ordinariamente se asocia al expresionismo, y la tipificación del carácter no llega a la caricatura, ni el elemento sobrenatural logra separarnos de la realidad. Más todavía: hay una búsqueda de Dios y una realización de su naturaleza. Los caracteres son lo suficientemente típicos para que el individuo norteamericano que representan se reconozca en ellos. Y aparece también el yo nietzscheano: el individuo que se esfuerza por lo inalcanzable, por lo ideal y lo inhumano. En general, domina una tendencia hacia la abstracción. Esta obra contiene las características más comunes del expresionismo y, prácticamente, antecede —como *El espantapájaros*— al movimiento. Tal evidencia nos lleva a otra mucho más ambiciosa pero, acaso, no menos cierta: los elementos expresionistas pueden hallarse en obras de todos los tiempos. ¿No los hay en Goethe, en Ibsen y hasta en Shakespeare y Cervantes?

En 1923, se presentó en Nueva York *Roger Bloomer*, de John Howard Lawson, considerada como la primera pieza dramática auténticamente expresionista. Pero esta obra era una trasplantación del expresionismo germánico; sin embargo, añadía un nuevo elemento —el vaudevilesco— que servía de vehículo a la sátira, más directa y más elástica a la vez que la seria sátira espiritual de los alemanes.

Y por el camino expresionista avanzó Elmer Rice, con su *Máquina de Calcular* (*The Adding Machine*, 1923), cuya acción se desarrolla en un plano que está tan lejos de la farsa como del verismo. No fotografía la realidad, pero tampoco puede decirse que la estilice, en el sentido exacto de la palabra. En cambio, estiliza el mecanismo de la época moderna. Pero no es una visión puramente externa, sino que surge desde el fondo de las almas de sus personajes, protagonistas de la estandarización capitalista, de la explotación en serie. (También Ilya Ehremburg, en *Citroen 10 HP*, recoge una visión semejante, adoptando un ritmo épico.)

A partir de 1924 *Ladrón a caballo* (*Beggar on Horseback*), de Georges Kaufman y Marc Connelly, ha sido la pieza más popular del "expresionismo" dramático americano, a pesar de ser menos expresionista que las obras de Lawson y Rice. La parte central es el desarrollo de un sueño en el cual la realidad está inteligentemente caricaturizada. Pero la primera y la última son realistas. El sueño es sólo un interludio en el cual Neil, el héroe, dirige una mirada a las posibilidades del futuro.

John Dos Passos hizo un confuso experimento en *El basurero* (*The Garbage Man*) (1926). Aparte de las piezas expresionistas de O'Neill, algunas otras también, utilizando cierta técnica radical, bordean el expresionismo.

El drama americano es todavía muy joven y reciente su desarrollo. No obstante, el expresionismo es uno de los elementos que más han contribuido a su desenvolvimiento y vitalidad.

c. El expresionismo de O'Neill.

Ya hemos insinuado que el expresionismo es algo vagoroso y sin límites, algo más del espíritu que de la forma. Pero las cosas espirituales no admiten un análisis exacto.

En realidad, el expresionismo no ha causado una honda impresión en la literatura joven de este país. Las obras consideradas literalmente "expresionistas" han sido, casi en su totalidad, trasplantaciones de la moda alemana adaptadas al gusto del público americano. Y la adaptación sólo involucraba una simplificación.

O'Neill se destacó siempre por su independencia, por su robinsonismo dramático. Sin embargo, parece haber sufrido ciertas influencias, ya sea consciente o inconscientemente, que él siempre negó. Pero es difícil imaginar que su penetración —en el tema de la inhibición sexual, la represión y la frustración, por ejemplo —no se basara previamente en cierto conocimiento práctico de la obra de Freud, Jung, Adler y de otros psicoanalistas modernos. También son evidentes algunos elementos expresionistas semejantes a los de otros dramaturgos contemporáneos cuyas obras han sido clasificadas dentro del expresionismo.

La fórmula que Dahlström ha logrado para concretar la significación del expresionismo, es algo casi precioso. Lo etéreo adquiere forma, cuerpo y contenido. Y esta concreción es valiosa como punto de apoyo para nuestro estudio. Así, podemos examinar la obra de O'Neill a la luz del expresionismo y no envueltos en la vaga niebla de la absoluta imprecisión. Tenemos, pues, ante la vista, una especie de teoría sintética, una fórmula-clave que no representa estrictamente al movimiento —iconoclasta y rebelde en principio—, pero que ha conseguido caracterizarlo en lo fundamental. Y esa fórmula maravillosa nos lleva a considerar el ex-

presionismo como un romántico esfuerzo para lograr la expresión total y completa del espíritu, utilizando recursos nuevos y antiguos. En cuanto al espíritu, es un intento viejo. Sin embargo, su forma se desgarra y se disloca, en un ansia de renovación, llegando a constituir, sólo por esto, todo un movimiento literario.

Muchas obras de O'Neill presentan este desentronque de la forma tradicional. Por otra parte, se independizan del drama nativo americano para ganar universalidad.

Aunque O'Neill negara toda influencia, no hay que olvidar que, repetidas veces, proclamó su admiración por Strindberg:... Para él, éste era el más moderno de los modernos, el más grande intérprete en el teatro de los conflictos espirituales característicos que constituyen el drama, la sangre vital de la vida actual.

Desde luego, existe cierto paralelismo de sentimiento y de técnica en las obras de ambos autores. La escena de la Quinta Avenida de *El mono velludo* y la escena de la boda de *Todos los hijos de Dios tienen alas* (*All God's Chillum Got Wings*, 1923) recuerdan la estructura de *Un juego soñado* de Strindberg. Y como éstas, existen muchas otras semejantes entre los dos escritores. Podríamos, a este respecto, establecer numerosas y largas confrontaciones.

Aún hay otro punto de contacto entre ambos: la *variedad* de sus obras respectivas. La intensidad emocional es otra característica común, aunque Strindberg posee un temperamento casi normal para la emoción. Por esto, sus reacciones son más violentas que las de O'Neill. En *El más fuerte* (1890), se esfuerza por lograr una revelación realista de la emoción, pero su técnica es irrealista. Lo mismo ocurre a O'Neill en *El emperador Jones* y en *El mono velludo.*

A la luz de la fórmula expresionista de Dahlström, iremos destacando ahora los diversos elementos de auténtico expresionismo que se encuentran en las obras de O'Neill.

Poco puede decirse del primer grupo de ellas, piezas en un acto publicadas en el volumen *Sed*. Dos de estas obritas —*Sed* y *Niebla*— son excepcionales. Las restantes son melodramáticas y casi vulgares. Pero en estas dos piezas mencionadas, O'Neill intenta expresar una fuerza subyacente, una violencia tremenda. Y tal violencia se añade a una cierta circunstancia de primitivismo, en la que sólo son tenidos en cuenta los factores humanos más primarios de la vida: la muerte y el amor. Además, en ambas obras hay una tipificación de los caracteres. Y en *Niebla* aparece la intuición y lo sobrenatural, y en ella se escucha la sirena náutica y el gotear de los icebergs.

La Luna de los caribes (*The Moon of the Caribbes*, 1918) *Donde está la señal de la Cruz* (*Where the Cross is Made*, 1918) contienen también elementos expresionistas. En la primera, el melancólico canto negro crea una atmósfera en torno a la cual se trama la pieza. (Una y otra vez, O'Neill utiliza su conocimiento de los efectos acústicos en el escenario: el tam-tam —en continuo crescendo— en *El emperador Jones*.) Y con este acompañamiento la tripulación celebra su festín y el Arriero filosofa. Sólo la caída del telón dará fin a esta fantasmagórica música. Y es este canto la circunstancia principal de la obra que, siendo realista, intenta expresar la fuerza que subyace detrás de las acciones de los caracteres. *Donde está la señal de la Cruz*, con la utilización de los espectros del perdido barco *Mary Allen*, puede clasificarse como parcialmente expresionista, según la fórmula que nos sirve de luz: "carácter soñador" —la aparición de Silas Horne, Cates, etc.—, "objetivación de experiencias interiores" y "lo sobrenatural".

En *Rumbo a Cardiff* (*Bound East for Cardiff*, 1916) la visión de Yank —una dama vestida de blanco, símbolo de la muerte— representa la objetivación de una experiencia interna y subjetivamente sobrenatural. Por lo demás, es una pieza realista impregnada de suave poesía, que narra la desesperada agonía de un marine-

ro cuyo mayor dolor es morir como muere, enterrado en el fondo de una proa durante una noche de niebla, y sin haber podido realizar ninguno de sus sueños. El efecto acústico de la sirena —sonando a intervalos de un minuto—, a través de la niebla, es notable.

Antes del desayuno (*Before Breakfast,* 1916) —otra pieza en un acto— también puede considerarse como una obra parcialmente expresionista. Hay una lucha de contrarios, y su estructura —con la excepción de los efectos sonoros— es cabalmente un monólogo. Pero éste es, en realidad, un diálogo de la señora Rowland con sus sombras: con las sombras de sus penurias y vicisitudes, y, por momentos, con la sombra de su marido. Ella es una mujer vulgar, personificación del materialismo práctico. Pero el esposo, Alfredo —del cual sabemos únicamente a través de las mordaces referencias que nos da su mujer—, es un poeta, un sensitivo, un fracasado, un inadaptado de la vida. El matrimonio no ha sido más que una lucha entre dos tipos humanos tan diferentes. El carácter de Alfredo —auténtico protagonista de esta tragedia, a pesar de que no le vemos en escena—, a través del monólogo de su mujer, es admirable por la sutileza de dibujo.

El emperador Jones es la primera obra de O'Neill que fue aceptada como expresionista por la mayoría de los críticos americanos. Primariamente, la pieza es una lucha entre contrarios —uno de los principales elementos enumerados por Dahlström— y ocurre en la conciencia de Brutus Jones, que se ha nombrado a sí mismo "emperador" de los negros en una pequeña isla de las Indias Occidentales, explotando su salvaje ignorancia. Al principio, el astuto y práctico Jones tiene un perfecto control de las cosas; después, comienza su degradación, a causa de las alucinaciones que sufre su mente perturbada. Esta degradación de su carácter es una lucha constante entre el ser práctico y el ser cobarde. Gran parte de la obra es un monólogo, forma que ayuda a la representación de las alucinaciones y a pintar el tormento de la mente de Jones, so-

brecogido por un terror cósmico. La "intuición" es también utilizada. La cuadrilla de presidiarios encadenados y otras apariciones pertenecen al mundo de los sueños, elemento utilizado con frecuencia en el drama expresionista. Las escenas en que aparecen, y en las que Jones toma parte, comparten la naturaleza de la pantomima de la pasada historia de Jones y de su pueblo. También hay en la obra otro de los elementos aludidos por Dahlström: la música —el redoble del tamtam. O'Neill mismo confesó que había escuchado el tam-tam de ciertas tribus africanas en sus danzas rituales, cuyos sones crecían para estimular el frenesí de los danzantes. Se puede conjeturar, además, que O'Neill procuró no sólo sugerir el constante y creciente temor del corazón de Jones, sino también la creciente excitación del público al presentir la catástrofe: el redoble cesa súbitamente con la muerte de Jones, proporcionando una original manera de catarsis. He aquí una "objetivación de la experiencia externa". O'Neill declaró que el origen de la historia se relacionaba con el presidente Sam de Haití y la leyenda de que sería muerto sólo con bala de plata. A esto añadió la idea de la degradación de su carácter por un gradual avance hacia la muerte. Brutus Jones, en realidad, es una víctima de sí mismo, puesto que es vencido por el microcosmos de dudas y espectros que va creando su imaginación afiebrada. Es la imagen del hombre devorado por una obsesión, y que se va creando un mundo interior que concluye por apoderarse de él. No son sus perseguidores los que le llevan a la muerte, sino las tinieblas, el silencio, en el cual el tam-tam cava ecos angustiosos, la fatiga y el miedo de morir que le va pisando los talones, y ese terror cósmico, esa soledad frente al universo que le martiriza y que concluye por estrangularlo. El trono de Jones, por otra parte, es un trono de farsa y de circo, simbolizando la tragedia del negro, condenado a ser espectáculo del mundo. Todo un pasado racial, todos los mitos religiosos y demoníacos y el pánico elemental de su raza se dan cita

en la tragedia de Jones. O'Neill colma el sarcasmo, diciendo, por boca de su héroe, de manera incidental, que los blancos han sido quienes le han enseñado el el arte de la trampa y las sutilezas de la estafa; la raza negra, una vez más, ha sido humillada y engañada por la astucia de los blancos. Jones, pues, es el símbolo de sus antepasados que, en el único momento en que consigue el poder, resulta ser una grandeza de lentejuelas, un poderío circense. La obra contiene así los elementos de un mono-drama.

El mono velludo, su inmediata obra, fue un descendiente directo de *El emperador Jones.* O'Neill vuelve a tratar aquí de la regresión de un hombre. Esta vez, sin embargo, no hay una "lucha de contrarios". En Jones existía la obvia batalla entre la civilización y la barbarie. Yank Smith, en esta nueva pieza, no posee la mentalidad que Jones tenía. Al principio, se siente feliz y hasta gloriosamente desafiador en su papel de diente de rueda en el mundo de la máquina. Pero las circunstancias estimulan su fuerza racional hacia la auto-realización. La degradación, aquí, no es una lucha; es, simplemente, la pintura de una serie de reacciones naturales ante la circunstancia, psicológicamente verdadera. Decir que Yank es un espíritu desafiador que combate las desigualdades del capitalismo, es algo presuntuoso seguramente: la sociedad capitalista es una muralla de ladrillos contra la cual la pobre criatura estrella su cabeza, con el único fin de hallar su propia destrucción. Hay, pues, una tipificación del carácter: los obreros, junto al horno, aunque son de diversas nacionalidades, poseen la misma apariencia bestial, y Yank es el más bestial de todos: es un salvaje, un esclavo. Opuestamente, el capitalismo está personificado en Mildred Douglas, su dama de compañía y las Damas y los Caballeros de la Quinta Avenida. En bien de la eficacia, la realidad es deformada. La escena de la Quinta Avenida es un cuadro visto a través de la mente de Yank y no tiene la pretensión de ser la realidad. El monólogo es usado nuevamente para retratar mejor

lo que está pasando en la mente del protagonista. La escena de la Quinta Avenida, como ya hemos dicho, participa de la naturaleza onírica, vista a través de los ojos mentales de Yank, y esto es también una pantomima: los movimientos y gestos mecánicos de las Damas y Caballeros dan el aspecto de títeres y los caracteres se manifiestan, efectivamente, como si tales fuesen. Cada escena subraya un estado primitivo e incivilizado. Y no hay en la obra, finalmente, una realización de Dios, sino un reconocimiento de su inutilidad, una incomprensión de su condición sin esperanza.

El mono velludo, que algunos críticos han llamado no sin razón "la tragedia del proletariado" —pero que también podría llamarse "la tragedia de la personalidad"—, pertenece a un tipo de teatro en el cual se han realizado algunas grandes creaciones del drama contemporáneo: el que suele llamarse "de la incomunicabilidad de los espíritus", o, podríamos decir, "de incomprensión de los espíritus por falta de zonas de tangencia". Uno de los dramas más representativos de esta tendencia —en la cual debemos emplazar también *El otro* de nuestro Unamuno— es, precisamente, *El mono velludo,* la obra más intensa y socialmente más trascendente del expresionismo. En síntesis, es la dramatización de la lucha del hombre con el medio y con su destino alcanzando épicos acentos de rebeldía, pues se trata nada menos que de la insurrección de las almas contra el mundo (tema de epopeya digno de figurar en los cantos homéricos). Yank representa a todos los hombres que no logran centrarse ni adaptarse al medio. Y como piensa, comprende que fluctúa entre dos mundos, sin pertenecer a ninguno. Desea ser uno más entre los hombres, pero se ve rechazado. Quisiera regresar al mundo del gorila, identificarse con él, pero ya ha empezado a pensar y el vertiginoso torbellino del pensamiento lo arrastra. Y, como no puede avanzar ni retroceder, se suicida, entregándose, en el

Zoo, a los brazos del gorila. Yank se ha quedado a la mitad de su camino, oscilando entre su porvenir de hombre y su pasado animal...

En *La fuente* (*The Fountain*, 1926) hallamos sorprendentes elementos expresionistas. Es la peripecia vivida por el aventurero y romántico hidalgo español Juan Ponce de León; pero, esencialmente, es un tránsito espiritual, un viaje del héroe en busca de su alma. Las visiones que sufre, mientras yace herido en la selva, poseen definidamente las mismas características de un sueño. La música es empleada como fondo de la pieza. La escena de las visiones es, probablemente, una "objetivación de la experiencia interior". En ella son analizadas las impresiones más notables del protagonista y que ya han sido presentadas a lo largo de la obra. El lirismo de la fuente ejerce un papel importante dentro de la atmósfera total. La fuente no sólo proporciona el "coro", sino que también suministra una idea para la estructura de la obra. Por último, hallamos la búsqueda y realización de Dios: no del Dios de la España colonial y de los monjes militares, sino de un tolerante Dios panteísta. El resignado panteísmo de Ponce de León representa el obligado final de las experiencias vitales del hombre.

Ligados (*Welded*, 1923) también es una pieza parcialmente expresionista. O'Neill fue criticado aquí por la rigidez y falta de naturalidad de sus caracteres. No puede afirmarse que esto sea un defecto o un propósito deliberado. Los personajes son esclavos de una pasión que les domina por completo. Tal intenso sentimiento es una fuerza primitiva que absorbe y destruye la individualidad. Luchan con ella, pero no la aprovechan. La obra, desde luego, recuerda al Strinberg de *Casados*. El goce de sufrir por amor queda fijado, con nítidos rasgos, en *Ligados*, verdadera tragicomedia del instinto erótico, con todos los matices grotescos de un espectáculo en que las marionetas tienen que ser superiores a su destino por imposición de

su especie.[5] Miguel y Leonor compendian el drama de la pareja humana, el goce y la tortura que llevan en sí todos los amores: se buscan y se rechazan, se atraen y se repelen, se aman y se odian. Su afinidad es la base de su odio, odio sádico, erótico, que acucia el instinto, para resurgir victoriosamente en una llamarada envolvente, en un grito de pasión. Necesitan hacerse sufrir para amarse más, para reavivar su amor; necesitan atormentarse con sus dudas, sus celos, sus juramentos, sus insultos, para recordarse que ese amor vive, que vibra en ellos como un fuego eterno. Y, a veces, parecen poseídos, endemoniados. Al final de la obra, se llega a una dolorosa e irremediable evidencia; los dolores, las bajezas, las humillaciones vividas en común unen más que el amor; la pasión, la atracción erótica, surge más fresca y renovada después de cada choque, de cada lucha, pues necesita alimentarse —divinidad insaciable— del dolor del hombre y de la mujer, para su mayor vitalidad.

Todos los hijos de Dios tienen alas (All God's Chillum Got Wings, 1924) contiene elementos indudablemente expresionistas, a pesar de que la historia sigue una línea de realismo poético. Hay una lucha, no exactamente entre contrarios, sino entre dos aspectos diferentes de la vida. Jim es un negro de clase elevada; Ella, su esposa, es una mujer blanca de clase baja. Jim es una corporeización del elevado idealismo que subyace con frecuencia en la gente de color, y Ella representa todo lo que es vulgar y materialista en los blancos. Ella, percibiendo su manifiesta inferioridad y temiendo que la superioridad de Jim llegue a ser demasiado grande, lanza piedras en su sendero a cada oportunidad. No sólo Ella y Jim representan dos concepciones diferentes de la vida, sino que hay una estricta ordenación entre blancos y negros. El resultado es antinatural, pero es efectivo. En la primera escena y en

[5] Cf. León Mirlas. *O'Neill y el teatro contemporáneo.* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961), pp. 93-95.

las siguientes, los blancos viven a un lado de la calle y los negros en el otro. En la boda de Ella y Jim, la gente blanca se coloca en un extremo, mientras que los negros se ordenan en el contrario. De este modo subraya O'Neill la insuperable distancia que Jim intenta salvar tan valientemente. Pero hay una deformación de la realidad. En una pared de la casa de Jim Harris, está suspendida una máscara grotesca, obra de los negros del Congo, que representa una monstruosa imagen racial. Es una encarnación de sentido religioso, algo así como un fetiche de origen totémico, pero que, en escena, cobra un carácter simbólico. Las vivencias y las liturgias de mil años reviven en ella. Y la máscara también es Jim, un Jim despojado de sí mismo, un Jim asimilado al común denominador de su estirpe: es Jim el negro, desgraciado ser que pretende ser hombre. Y hay pantomima en la obra: los niños blancos y negros jugando juntos, en el principio, inocentes e ignorando sus diferencias; la escena de la boda a la que dan color los hombres y mujeres de cada raza. Además, existe en la pieza un elemento primitivo: la mencionada máscara congolesa, diferenciando al pueblo de Jim y al de Ella de un modo que va más allá de la Historia y que se presenta como un problema corriente. Aparece aún la "hermandad espiritual". En Jim y en su familia hallamos todas las mejores cualidades de una familia blanca o negra, porque luchan contra un prejuicio: probar que son tan buenos como los blancos. La madre es una buena mujer y la hermana prospera rápidamente en el aspecto intelectual. El idealismo que existe en esta familia, la coloca en un elevado plano espiritual. Jim se da cuenta de esto y procura seguir su camino como si su piel fuese de otro color, pero no puede establecer su camaradería con el hombre blanco porque existe un complejo de inferioridad. Sin embargo, Jim Harris y Ella Downey también tienen alas. Su drama de amor, que supera las barreras de la materia, es una fervosa invocación de

O'Neill a la fraternidad humana, a la "integración" racial.

Lázaro reía (*Lazarus Laughed,* 1925), en su designación de *a play for an Imaginative Theatre,* sugiere que el expresionismo es en ella algo sin límites. Teóricamente, esta pieza de O'Neill es la que mejor se identifica con la clasificación de Dahlström. Por su lucha entre contrarios: entre la luminosa y profética visión de Lázaro y la suspicaz humanidad, entre el conocimiento y la ignorancia, entre la luz y la sombra. La tipificación de caracteres se manifiesta en los movimientos de masas y está subrayada por el pronunciado contraste entre el iluminado y el ignorante. Vuelve a usarse el monólogo en las trascendentes aseveraciones de Lázaro. La distorsión o deformación aparece en las máscaras, las cuales representan la realidad únicamente de un modo esotérico y, muchas veces, tienen la apariencia de una caricatura de la realidad. La risa de Lázaro puede suponerse como una corporeización de tres elementos expresionistas: "éxtasis", "música" y "lirismo". Aquí hallamos el sentimiento más estático presentado por el teatro de O'Neill. La risa, por otra parte, suministra un fondo musical al cual la pequeñez humana hace frente. La risa es lírica también: pero más líricos son los ecos que ella halla en el coro. Así Lázaro responde a la pregunta de "¿qué está más allá?":

LÁZARO: ¡La vida! ¡La Eternidad! ¡Las estrellas y el polvo! ¡La eterna risa de Dios!
CORO: ¡Somos estrellas!
¡Somos polvo!
¡Somos dioses!
¡Somos la risa! [6]

Y los esfuerzos de las masas para apreciar la visión

[6] Eugene O'Neill, *Nine Plays* (New York: The Modern Library, 1954), p. 477.

y la ultramundana sabiduría de Lázaro, representan la búsqueda de Dios. La verdadera naturaleza de la divinidad y la explicación de sus caminos ha sido siempre un problema. Lázaro ha visto; Lázaro sabe; pero Lázaro no puede repartir su sabiduría a los demás. Hasta su propia esposa —Miriam— no puede comprender. Hay una búsqueda de Dios, sí, pero no su realización, salvo por parte de Lázaro. Detrás de la historia existe el elemento sobrenatural: el hecho de que Lázaro ha sido librado de la muerte. Y el fin de la obra adviene con la milagrosa risa de Lázaro. Existe, por último, lo que ha sido llamado "la re-creación de valores humanos". Por supuesto, desde el punto de vista ideológico, *Lázaro reía* es la intención más ambiciosa de O'Neill, su tragedia de más cabal grandeza. En síntesis, es una inmensa, una inacabable aspiración fáustica, una aspiración de infinitud, de ilusión, de eternidad. La risa de Lázaro es, al mismo tiempo, un desafío a la muerte y un anhelo de vida, una evasión del tiempo y del espacio. Mas, ¿qué significa, en realidad, esta risa? Es la alegría del resucitado que regresa con los ojos llenos de luz, con el gozo de haber huido de una cárcel de sombras: ha eludido la muerte, ha escapado milagrosamente a su destrucción, a su humano destino. Por eso exclama Lázaro en su mensaje: *¡Reíd! ¡Reíd conmigo! La muerte está muerta ¡Nunca más el miedo! ¡Sólo la vida existe! ¡Sólo existe la risa!*[7] Esta risa de Lázaro, ¿no recuerda "la buena risa" de Zarathustra, la risa nietzscheana, "la alegría que quiere eternidad", la risa de los bailarines de pies ligeros que vuelan por encima de los cenagales? El mensaje de Lázaro es una afirmación y una liberación para los hombres. Al libertarlos de la muerte, los despoja también del terror cósmico, de su sensación de desamparo frente a la inmensidad del mundo, de su propia pequeñez y debilidad. Pero Lázaro no invita a que le sigan, porque sabe que su serenidad ha

[7] *Op. cit.*, p. 388.

sido milagrosamente ganada... Su despertar es algo más que una resurrección: es un renacimiento. Lázaro renace, rejuvenecido para siempre. El puede reír jubilosamente, porque ha alcanzado la purificación por el terror, la catarsis suprema: la serenidad absoluta. *Lázaro reía* es la más inmensa intención de amor de O'Neill, su más hondo mensaje fraterno a la humanidad, al mismo tiempo que una prueba de su inquebrantable fe en la vida.

La lucha de contrarios es lo más notable, además del empleo de máscaras, de *El Gran Dios Brown* (*The Great God Brown*, 1925). La historia no es nueva, pero O'Neill la enfoca con extraordinaria maestría. Es el problema de la personalidad, el tema por excelencia —el problema ontológico, en fin— que ha preocupado siempre a todos los grandes poetas y dramaturgos, desde Shakespeare a Pirandello, desde Goethe a Unamuno. ¿Quiénes somos? De Hamlet a Dion Anthony —el protagonista o'neilliano—, el problema no varía— desentrañar el misterio del YO—, pero se complica. Pirandello desdobla la personalidad; Pellerin la multiplica; O'Neill la desintegra. Dion Anthony y Billy Brown —que aman a la misma mujer respetable y que también son confortados por la misma prostituta—, evidentemente, son el anverso y reverso de la misma personalidad, la doble faz del hombre frente a la vida, y logran, o poco menos, el milagro de hacer convivir el ser y el no ser en hipotética conjunción hipostática. Porque Brown, aunque existe como personaje teatral, no existe como hombre, pues es la negación de toda humanidad: es un ente mediocre, un muñeco que se esfuerza en vivir, pero al cual le falta calor de vida. Y su incapacidad de vivir deriva de su incapacidad de crear: es el hombre gris, el hombre de la multitud. Un crítico dijo que esta obra era en parte autobiográfica. En verdad, al dibujar el carácter de Dion —hombre de talento, indisciplinado, incapaz de hallar su camino—, O'Neill puso más simpatía personal que en ninguna otra pieza. Aunque la vida física de Dion no co-

rresponde a la de O'Neill, seguramente existe un lazo espiritual entre el autor y su carácter. También emplea el monólogo: muchas frases de Dion no son escuchadas por los otros caracteres, o, al menos, carecen de significación para ellos. El uso de las máscaras es un motivo de distorsión aunque en el fondo, en vez de complicar la acción y las situaciones, las aclara y define más aún. Las máscaras de Dion —marcando los diferentes ciclos de su vida— fluctúan entre un parecido a Pan y una semejanza a Mefistófeles. La máscara resulta, pues, en esta obra, un auténtico primer actor. Es dinámica, proteiforme, corporeizando la eterna contradicción entre lo que es y lo que parece ser, entre el pensamiento y la acción, entre la esencia y la apariencia; pero también significa la defensa instintiva del hombre ante la vida, la fuga del yo ante la hostilidad del medio, nuestra tímida evasión del plano de la realidad necesaria, para salvar nuestra intimidad. Los personajes se despojan aquí de la máscara al sentir la severa desnudez de sus sensaciones, y vuelven a cubrirse el rostro con temerosa prisa, ante el peligro de darse.[8] A lo largo de la pieza y, particularmente, al final de ella, hay un sentimiento extático; sobre todo, en las declaraciones de Dion y de Cybel, representación real de Cibeles, símbolo de la fertilidad y de la resurrección. Y el lirismo es también evidente. Los rasgos de Dion son líricos: a veces, burlesco; a veces, profundo y espiritual. La "búsqueda de Dios" podría llamarse más corrientemente una búsqueda por la compensación y la razón. Dion no es enteramente un cínico; su búsqueda (y su esperanza) no termina. Investiga la Biblia, el Kempis y una infinidad de cosas y lugares. Es, sin embargo, demasiado vital, demasiado participante del mundo para lograr su realización. Ésta sólo ocurre por parte de Cybel. Sus palabras finales muestran una realización, una triste aceptación del esquema de las cosas: "La vida es un ciclo

[8] Mirlas, *op. cit.*, p. 113.

que se repite eternamente. Volverá la primavera, el otoño, la muerte, la paz, la concepción y el dolor". El drama es permanente en este mundo. Así, *El Gran Dios Brown* es la tragedia permanente de la personalidad humana. Con razón señala Mirlas que, desde los tiempos de *Hamlet,* no se había dicho en el teatro nada más dilacerante sobre este misterio y esta tortura.[9]

En *Los millones de Marco* (*Marco Millions,* 1923-1925) —comedia satírica—, el contraste entre Polo, su familia y el pueblo de Cathay —simbolizado por el Khan— representa cierto conflicto o lucha de contrarios. Marco es el ideal envilecido, el ideal del mediocre, el ideal puramente materialista, limitado a las cosas del confort y del bienestar del cuerpo: es el espíritu decadente de una civilización utilitaria, que vive sin mirarse vivir. A través de Marco —el comerciante enriquecido—, O'Neill lanza su apóstrofe enardecido y desdeñoso al culto americano del éxito, del hombre "que llega", del *businessman.* En su obra plantea la lucha entre el ideal y lo real; lo "real" alcanza su fin, y lo "ideal" no tiene fin. Fue el tema de Kaiser en su trilogía *Gas* y de Toller en *El hombre-masa.*

En *Extraño Interludio* (*Strange Interlude,* 1926-1927), existe una objetivación de los procesos mentales de los caracteres. Y este rasgo afecta a la verosimilitud, en su esfuerzo por lograr una más completa comprensión de los caracteres ante el auditorio. Estos "pensamientos hablados" alcanzan con frecuencia una tonalidad lírica, extática por naturaleza, particularmente en el caso de Mina. *Extraño interludio* es la tragedia de la especie como unidad organizada de instintos, como fuerza biológica y como realidad vital que se impone irremediablemente. Juego de almas desnudas, cuyo sentido trascendente y místico está iluminado por unas palabras finales: *Sí, nuestras vidas son extraños interludios oscuros en el eléctrico despliegue de Dios Padre.*[10]

[9] *Ibid.,* p. 119.
[10] O'Neill, *Nine Plays,* p. 681.

En *Dínamo* (*Dynamo,* 1929), hay una lucha entre dos ideales, no exactamente opuestos sino muy diferenciados. Reuben Light representa el Fanatismo religioso, mientras que Fife simboliza el ateísmo con un ribete de ciencia. La lucha no termina con el triunfo de ninguno. Es una revelación de las falacias y ningún extremo es bastante fuerte para triunfar. El "pensamiento hablado" es usado también en esta obra para establecer otra dimensión de los caracteres. Por otra parte, el fanatismo de Reuben como profeta y de Mrs. Fife como discípulo participa de cierto primitivismo. La Dínamo —corporeización de la electricidad, del rayo y del relámpago— posee una sugestión de fuerza primitiva. Hay un sentimiento extático en la locura de Reuben y en su concepción de la Dínamo como "una gran madre oscura". Sus plegarias e himnos de devoción a la Dínamo son líricos, acompañados por el sonoro efecto del zumbido de aquélla. Es la equivalencia del tam-tam de *El emperador Jones* y del canto negro en *La luna de los caribes.* Otro rasgo de expresionismo es la búsqueda de una deidad. O'Neill declaró que el propósito de su obra era ahondar en las raíces de la enfermedad de hoy tal como él sentía...: la muerte de un Dios antiguo y el fracaso de la ciencia y del materialismo al no dar ninguna satisfacción nueva al instinto religioso primitivo. Dínamo intenta, pues, crear una nueva religión y un nuevo culto: culto materialista y energético, de un panvitalismo por momentos confuso, por momentos de líricas y vastas resonancias. La Dínamo es la madre de toda energía, es símbolo y divinidad a un tiempo, Poder en reposo y Fuerza en marcha, a quien Reuben brinda a su amante Ada y por quien muere él mismo.

En la trilogía trágica *El luto sienta bien a Electra* (*Mourning Becomes Electra,* 1931), los elementos expresionistas están condicionados por el fuerte realismo de la pieza, que es una de las más grandiosas concepciones de O'Neill y que, por su arquitectura, fuerza y sentido fatalista y necesario de los hechos psicoló-

gicos, ocupa un lugar impar en el teatro contemporáneo. La obra posee dos acciones: una, la externa de los personajes; la otra, la interior, subyacente, del sino, que va trazando implacablemente su rumbo de odio y de crimen a través de las almas.

Al final de sus días O'Neill se empeñó en una empresa grandiosa: un ciclo de siete comedias que describen la vida de una familia —la suya— a través de una centuria. Con ella y con toda su obra, O'Neill queda en la literatura como un artista de inexhaustible originalidad y extraordinario talento dramático.

Eugene O'Neill es más grande que el expresionismo. Sólo a una verdadera coincidencia hay que atribuir todos estos elementos expresionistas que hemos ido desprendiendo de sus obras. Sin lugar a dudas, O'Neill es el más grande dramaturgo que han producido los Estados Unidos, el más serio y el más profundo. Clayton Hamilton le elogia por haber tenido el valor de producir dramas auténticos en un país que, hasta entonces, había colocado el drama en el último y más bajo grado de la valoración artística.[17] Y, justamente por ser moderno, O'Neill ha absorbido en sí el drama antiguo y el moderno, conservando aquellas cosas que podía adaptar a su propósito. Su método, acaso por esto mismo, es diferente en cada obra: sólo obedece a los dictados de su impulso creador, a la voz de su genio. O'Neill es siempre O'Neill, sin definición ni emplazamiento posible, a través de los más diversos géneros dramáticos y de las más extraordinarias aventuras del espíritu. Todo en él es grandioso: sus triunfos y sus fracasos. Triunfos y fracasos que se equilibran en la unidad de su inquietud creadora y de su profunda resonancia humana.

[11] Cf. Clayton Hamilton, *Seen on the Stage* (New York: Henry Holt, 1920) p. 186, y *Conversations on Contemporary Drama* (New York: The MacMillan Co., 1924), p. 200.

PARTE TERCERA

NOVELA

HUMANISMO Y MISTICISMO DE ALDOUS HUXLEY

Es casi un lugar común considerar que la Primera Guerra Mundial —al dejar honda huella en los espíritus de los escritores europeos— sirvió para acelerar la destrucción de las creencias tradicionales que habían sustentado al artista en el pasado en su tarea de comunicación. El proceso de esta crisis había empezado, por supuesto, mucho antes de 1914.

Hemos intentado estudiar las obras de Aldous Huxley desde el punto de vista de la influencia ejercida por esos valores tradicionales en el desarrollo de la cultura europea occidental: de los valores que tendían a una visión naturalista y humanista del mundo. (Michel de Montaigne,[1] el gran escéptico francés, es acaso el máximo representante de esa concepción.) En uno de los períodos de su carrera literaria, Aldous Huxley orien-

[1] Aldous Huxley sintió siempre gran entusiasmo por Montaigne. Sobre todo, le estimaba como ensayista. Decía de él, por ejemplo: "La libre asociación artísticamente controlada... éste es el paradójico secreto de los mejores ensayos de Montaigne... ¡Y cuán bellamente combina Montaigne la generalización con la anécdota, la homilía con la reminiscencia autobiográfica! ¡Cuán hábilmente hace uso Montaigne de lo concreto particular, la *chose vue,* para expresar alguna verdad universal y para expresarla más poderosa y penetrantemente de lo que pudiera ser expresada hasta por los más dogmáticos mercaderes de generalidades!" (*Collected Essays.* New York: Harper and Brothers, 1959, p. VII).

Siguiendo a Montaigne, Huxley —en sus ensayos— unifica tres mundos: el de lo personal y autobiográfico; el de lo objetivo, de lo factual (hechos), de lo concreto particular; y el mundo de lo abstracto-universal. Es ésta una concepción humanista.

tó su obra, sin duda, desde una visión de la vida que emanaba originariamente de la tradición humanística del Renacimiento. Después, abandonó este intento de síntesis humanista del mundo y procuró una síntesis mística y, finalmente, quietista. Consideramos esta evolución del humanismo al quietismo —que niega la supremacía del individuo en el dominio de la ética— como una rebelión contra la razón. Tal rebeldía es un vasto fenómeno del siglo XX que se ha manifestado en la exaltación de una raza o nación, deificada por las ideologías totalitarias contemporáneas, por el énfasis freudiano de lo inconsciente tanto más que de la mente consciente, en la subordinación colectivista del individuo al grupo, en la explícita denegación de la razón como instrumento sustentado por la psicología de la conducta, en la subordinación de lo individual a la ética de la máquina y en el evidente predominio de la metodología sobre el fin o propósito que caracteriza la actitud del siglo XX con respecto al conocimiento. El artista contribuye al fenómeno de la rebeldía anti-racional cuando niega la importancia suprema del individuo y considera el problema del valor desde un punto de superioridad sobre-humana o infra-humana. Tal desarrollo progresivo es de capital importancia en las ideas de Aldous Huxley. Y llegamos a esta conclusión después de haber intentado el análisis de sus términos.

La obra de este escritor —desde sus comienzos hasta 1926— denuncia a un hombre que halla su propia patria sólo en la vida del intelecto. Temperamento y educación, a la vez, conspiraron para convertir a Huxley en un intelectual por excelencia. Al alcanzar su madurez en un mundo de posguerra, que había perdido muchos de sus contactos con las corrientes de los valores tradicionales, Huxley estaba idealmente preparado para llegar a ser el representante irónico, inteligente y desilusionado de la "última generación". Como muchos de sus caracteres novelescos, Huxley encontró en su emancipación de los valores tradicionales una fuen-

te a la vez de libertad y de desengaño. Muchos críticos, al analizar su obra más antigua, le consideran simplemente burlesco e irreverente. Pero un cuidadoso estudio de su obra demuestra que Huxley no podía permanecer como un simple espectador irónico de la vida. Muchas de las actividades de su generación le horrorizaban sinceramente. A través de su obra inicial, nos damos cuenta de su tedio y de sus gustos. Aunque comprendemos sus justas razones para atacar la educación moderna y el fenómeno de las películas y de la radio en el mundo contemporáneo, no podemos dejar de asombrarnos ante la fina vehemencia de su ataque. Apenas parece posible que el puritano siglo XVII haya considerado los combates de toros y perros más repugnantes que lo que las diversiones modernas de las masas han llegado a parecer a Huxley. Así, este nativo tedio de Huxley pronto se dejó sentir en el dominio de la ética. Hay una notable diferencia de tono entre la burla humorística de *Crome Yellow* (1921) y la indignación moral de *Antic Hay* (1923). Para Huxley, los individuos de su generación estaban más "perdidos" de lo que ellos mismos suponían o creía sinceramente que la civilización del siglo XX se encontraba en una etapa de decadencia, y su brillante cultura le permitía presentar el caso de una manera convincente. Libraba una valerosa batalla contra la falta de sentido del orden mecánico, el cual hacía de la vida un Pulman o un Ford, sustituyendo las instituciones y los valores. Reclamaba libertad para huir de las cosas que absorben la vida: la máquina, la uniformidad, la estandarización, el confort a que aspira todo el mundo. Exigía el derecho a la personalidad, a ser uno mismo y nada más que uno mismo.[2]

[2] Esto mismo exigía José Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), pero aún añadía el derecho —y la obligación— de ser héroe, entendiendo por esto la realización de uno mismo: "Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circuns-

Aunque Aldous Huxley no desarrolla un punto de vista sistemático hasta *Point Counter Point* (1928) y *Do What You Will* (1929), percibimos en *Antic Hay* (1923) y *Those Barren Leaves* (1925) el núcleo —bastante consistente ya— del cual emana la sátira huxleyana. Los caracteres que el escritor ataca en estas dos novelas, se asemejan mucho a aquellas gentes de *Point Counter Point*, a quienes acomete por ser algo menos que humanas o que se esfuerzan en ser algo más que eso. Sin embargo, las ideas de Huxley, hasta 1926 —que parecen ser las más inmediatas personales—, son las que defienden reformas sustentadas por la inteligencia dirigida. Por aquel año, Huxley no estaba muy satisfecho al registrar los devastadores efectos sobre su generación de la pérdida de los valores formativos e integrantes. Y empezó la indagación que le estuvo ocupando por mucho tiempo. En *Jesting Pilate* (1926), destaca a la vez la diversidad y la unidad que se manifiestan en la experiencia del hombre. Aunque vuelve de su gira en torno al mundo con una apreciación profunda del relativismo de todas las cosas, asevera que existen ciertos valores fundamentales humanos, valores que es locura intentar justificar por medio de la lógica tan sólo. Y llega a decir que "no se puede estar comprometido" en la corrupción de estos valores.

En cuanto al intento hecho por Huxley para lograr una síntesis humanista en *Point Counter Point* y en *Do What You Will*, la obra de su amigo D. H. Lawrence[3] ejerció una influencia que debe tener en cuen-

---

tante nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos" (*Obras Completas*, I. Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 390).

[3] Huxley le admiraba como artista y le aceptaba como hombre: "Primero que nada, era un artista, y el hecho de serlo explica una vida que parece —si se olvida esto— inexplicablemente extraña" ("D. H. Lawrence", *Collected Essays*, p. 115).

"Y es la clase de artista que es porque posee ciertos dones.

ta el que estudia al primero. El carácter de Rampion —en *Contrapunto*— quedó definitivamente modelado sobre la misma persona de Lawrence, y Rampion es el imaginario interlocutor de Huxley ante muchas ideas que forman parte del "culto a la vida" creado por *Do What You Will.* Pero la influencia de Lawrence sobre las ideas de Huxley, en este período, es ejercida en un cierto sentido indirecto. No se ha intentado todavía un

---

Y hace la vida que hace porque es un artista, y un artista con un tipo especial de dotes mentales... Su don es su hado, y sigue un curso predestinado del cual ningún poder ordinario puede desviarle" (*Ibid.*, p. 116). Lawrence, pues, es para él un hombre y un artista predestinado por sus dones.

"El especial y característico don de Lawrence fue una extraordinaria sensibilidad a la cual Wordsworth llamaba "desconocidos modos del ser». Siempre tuvo conciencia del misterio del mundo, y el misterio fue siempre para él un *numen*, divino" (*Ibid.*, p. 117).

"Lawrence no podía nunca olvidar —como casi la mayor parte de nosotros olvidamos continuamente— la oscura presencia de la otredad que yace más allá de los límites de la mente consciente del hombre. Esta especial sensibilidad iba acompañada por un prodigioso poder para interpretar la otredar inmediatamente experimentada en términos de arte literario." (*Ibid., loc. cit.*).

Huxley reproduce unas palabras escritas por Lawrence en 1912: "Mi gran religión es una creencia en la sangre, en la carne, como más sabios que el intelecto. Podemos equivocarnos en nuestras mentes. Pero lo que la sangre siente, y cree, y dice, es siempre verdadero". Lawrence se rebelaba contra el intelecto, contra la razón. Así, no le gustaba la ciencia. Para él, todo científico era un mentiroso. "No me importa la evidencia. La evidencia no significa nada para mí. No la siento *aquí*". Y hacía presión con sus dos manos sobre su plexo solar" (*Ibid.*, pp 118-119). Lawrence rehusaba conocer *abstractamente.* Prefería *vivir* y quería que la gente *viviera.*

"El *daimon* que le poseía era —según él lo sentía— una cosa divina, que nunca podría negar o explicar, ni nunca pedir o aceptar un pacto. Esta lealtad a su propio ser, o, más bien, a este don suyo, al extraño y poderoso *numen* que —según él sentía— le usaba a él como su tabernáculo, es fundamental en Lawrence, y da razón de todo lo que el mundo consideraba extraño en sus creencias y en su conducta..." (*Ibid.*, p. 119).

examen humanista de las ideas de Lawrence, pero no podemos afirmar que en la doctrina del Huxley de esta época exista ningún cultivo místico del inconsciente como por parte de aquél. *Point Counter Point* es un intento, por parte de Huxley, para alcanzar una verdadera ética humanista, transfiriendo a su escepticismo nativo, a su inherente independencia intelectual, algo del credo lawrenceano acerca de la vida del cuerpo y del instinto. Muy bien dotado siempre para el alto análisis, Huxley reconocía su propia tendencia a cultivar su talento de manera excesiva. Una síntesis humanista exigía un equilibrio de la mente y el cuerpo, de lo consciente y de lo inconsciente. Y era a Lawrence a quien se volvía Huxley para la comprensión de la rica vida del cuerpo y del instinto. Pero tomaba únicamente lo necesario del conocimiento lawrenciano acerca del cuerpo para crear una síntesis humanista. El acusado pirronismo de Philip Quarles —el carácter de *Point Counter Point* que está modelado sobre el propio temperamento de Huxley— ilustra de qué modo éste había luchado al aceptar una versión codificada y racionalizada de las ideas de Lawrence.

Rampion es utilizado en *Contrapunto* como un representante de la doctrina del "culto a la vida", explicada en *Do What You Will* Este último libro es la reconstrucción más detallada que Huxley nos ha dado acerca de su posición humanista. El *ethos* humanista presentado aquí descansa sobre hipótesis que conciernen a la rica diversidad de la experiencia humana y a la incapacidad del hombre para lograr el conocimiento de lo absoluto. La unidad y diversidad son "hechos" que son igualmente "verdaderos". Las teorías científicas son "verdaderas" no sólo en cuanto se apoyan en impresiones sensoriales que son desagradablemente las mismas para todos los individuos, sino que la visión metafísica del mundo es igualmente "verdadera" o "falsa" desde que se origina en el deseo del individuo de racionalizar su propia experiencia. Sin embargo, en el mismo individuo, el humor fluctuante, circunstan-

cias, estados mentales o psicológicos harán que él posea variables concepciones de lo real. Nuestras vidas, entonces, están formadas por discontinuos estados del ser. La realidad, para cada uno de nosotros, es distinta. Estamos obligados a vivir discontinua e inconsistentemente. Pero el hombre "consciente" conoce también el "hecho" de la unidad. Reconoce que existe en ella —aunque sometido a diversas influencias y construido por diversos componentes— el continuo fluido de la personalidad.

En concordancia con tales hipótesis metafísicas, Huxley desarrolla la ética humanista de su "culto a la vida". Condena toda línea de conducta abierta a la personalidad multiforme con exclusión de los demás caminos. La vida del cuerpo tiene tanto o más derecho a la existencia que la vida de la mente o del espíritu. Huxley parece coincidir con Lin Yutang, defensor de una filosofía práctica. Esta debe comenzar, precisamente, con el reconocimiento de que tenemos un cuerpo. *El hombre está hecho de carne y de espíritu a la vez, y debería ser empeño de la filosofía ver que la mente y el cuerpo vivan armoniosamente juntos, que haya una reconciliación entre los dos.* Sin embargo, la doctrina ética —la de Pascal, por ejemplo— que lucha contra una parte del ser del hombre en nombre de la otra, no es falsa, porque no tenemos un conocimiento de lo "verdadero", sino perjudicial, *life-destroying* —cree Huxley en *Do What You Will.* El único acto inmoral es el acto contra la vida, contra la integridad del "yo" que permite la expresión de la mente y el cuerpo, de la vida intelectual consciente y de la vida instintiva, visceral. Como Montaigne, Huxley considera que el hombre no es ángel ni bestia. El objetivo de la vida es la vida. Los hombres que han intentado vivir únicamente como ángeles, negando los derechos del cuerpo, han obrado en la vida como bestias. Las ideas supra-celestiales van extrañamente unidas a la conducta sub-terrestre. Es el intento de Lucy Tantamount —típica representante de la "emancipada" moderna—,

de Spandrell, de Burlap, de Illidge y de otros caracteres en *Point Counter Point*, para ser algo más o algo menos que humanos, satirizados por Huxley a través de su *medium*: Rampion. Toda la potencia de pensamiento y sentimiento, en Lucy Tantamount, se sacrifica al sensacionalismo del sexo. Su concepto del amor es, justamente, la moda moderna acerca del amor y que Huxley critica en un ensayo de *Do What You Will*. Su víctima —Walter Bidlake— representa la concepción romántica y cristiana del amor y que Huxley discute en el mismo ensayo.

Las dificultades que Philip Quarles experimenta, en la misma novela, al intentar abrazar el credo del "culto a la vida" que sustenta Rampion, acaso indica que Aldous Huxley estaba incapacitado por temperamento para mantener una concepción humanista de la vida. Un humanismo naturalista, como el de Montaigne, exige una bien concebida armonía entre la mente y el cuerpo, una armonía tan cerrada que el actual dualismo de la mente y el cuerpo se funden en una íntima concepción de la correspondencia de todas las partes del ser del hombre con la Naturaleza. Huxley ha tenido siempre consciencia de los derechos del puro intelecto, y esta faceta de su temperamento informa, por lo menos en parte, su abandono del humanismo después de 1935. De igual importancia, si no mayor, en la renuncia huxleyana a la concepción humanista de la vida, es su creciente horror —de los treinta a los cuarenta años— a la religión del nacionalismo y a la amenazadora destrucción de la civilización por la guerra. Aunque Huxley había criticado siempre y severamente la cultura del siglo XX llegó a interesarse más y más por la posibilidad de la destrucción de aquélla en víspera de una nueva conflagración mundial. En un artículo, titulado *The problem of Faith* (1933), rechazaba los cuatro credos posibles a sus contemporáneos: el supranaturalismo, el nacionalismo, el socialismo y la idea del progreso. En lugar de éstos abogaba por una fe —que él denominaba *humanismo pesimista*—, pero se

mostraba sabedor de las enormes dificultades que se implicaban al trazar una filosofía de la razón en los términos de esa sinrazón que es lo único que parece ser capaz de excitar la convicción popular. En *Beyond the Mexique Bay* (1934), investiga la posibilidad de desviar a inocentes canales la inclinación de sus contemporáneos a la historia nacionalista. Y, hacia 1936, llegó a asociarse al movimiento pacifista iniciado por Canon H. R. L. Sheppard, movimiento que, por aquel año, se había constituido en la Peace Pledge Union. El primer folleto inicial de la Union, *What Are You Going to Do About It?*, fue escrito por Aldous Huxley en 1936. Por primera vez en su carrera, Huxley abandonaba su posición de espectador independiente de la vida para entrar en la esfera de la acción y dentro de un grupo.

Examinemos ahora el nuevo punto de vista adoptado por Huxley en *Eyeless in Gaza* (1936) y en *Ends and Means* (1937). En este último libro —como en *Do What You Will*, ocho años antes— Huxley se preocupa de la cuestión de la unidad y diversidad, pero la enjuicia ahora de una manera completamente diferente. El hecho de la diversidad es ineludible, pero la investigación contemporánea de los físicos nos ha mostrado una última identidad física fundamental para el mundo. Las que parecen ser existencias independientes son interdependientes de la realidad. Aún más, las recientes investigaciones de la medicina, de la psicología experimental, del hipnotismo y de la telepatía, han demostrado la existencia de una identidad subyacente de la mente, de la misma manera que los místicos han logrado una experiencia directa de la unidad espiritual que subyace independiente de la conciencia. Nuestro insaciable afán por la investigación puede justificarnos al afirmar la existencia de algún principio integrador en el universo. Admite Huxley que la convicción final sólo puede ocurrir a aquellos que realizan un acto de fe, pero este acto de fe no es más difícil intrínsecamente que aquel que el científico realiza cuando supone que las leyes del pensamiento son también leyes de

las cosas. Huxley no se interesa por el problema de la fe con respecto a un Dios personal. La realidad última —como lo ha demostrado la experiencia de los místicos cristianos ortodoxos— no es una realidad personal sino espiritual, fuera de los alcances de la personalidad. Nada, en efecto, se puede predicar de ella, y es imposible atribuirle cualidades éticas. La nueva ética —en su propia mente, al menos— procede del "hecho" de que la unidad es la razón fundamental del mundo, el cual presenta una diversidad aparente. Bueno es todo aquello que trabaja por la unidad, y malo lo que trabaja por la separación.[4] El ideal definitivo es el ideal del *non-attachment*, y el cultivo de este ideal depende ampliamente de las mayores virtudes de amor y de inteligencia. Una emoción o sensación que es "separadora", "desintegradora", es demoníaca, mala.[5] La ira, la envidia, el miedo, el orgullo, la vanidad, el deseo, la ambición y la avaricia, son demoníacos porque realizan una *no adherencia* o *no-enlace* entre las cosas de esta tierra. Así, hasta el desarrollo de la personalidad, si la personalidad es considerada como algo que ha de desarrollarse por sí mismo y no en orden a ser trascendente, es demoníaco.

Las ideas de *Ends and Means* representan el resultado de la desviación de Huxley hacia el misticismo. Hemos de manifestar aquí que nos sentimos cautelosos ante un hecho: que la posición anti-humanista sea, necesariamente, "anti-racional". ¿Qué concepción acerca de la vida puede ostentar la exclusiva de la razón? ¿Quién puede estar seguro de conservar a perpetuidad dicho campeonato? Considerar, pues, que esta obra de Huxley ha sido y es anti-humanista y que ha contribuido por tanto a la rebelión contra la razón en el siglo XX, es puramente crítica subjetiva. Huxley, por cierto, concibe su síntesis —en *Ends and Means*— como

[4] *Beliefs*, en *Ends and Means, Collected Essays*, p. 377. Obsérvese la semejanza de esta idea con la sentida y vivida por nuestro Unamuno, nuestro irracionalista existencial.

[5] *Ibid., loc. cit.*

"idealismo racional". Jacques Maritain —en su posición de humanista teocéntrico— proclamaría indubitablemente las justificaciones de la razón como un *organum*, como lo hicieron todos los grandes escolásticos de la Iglesia Católica.

Nuestro punto de vista no presume de que una posición ética, que no coloque a la naturaleza en su centro, contenga en sí las potencias del irracionalismo o supra-racionalismo. Las hipótesis metafísicas que conciernen a la "realidad total" y el conocimiento del hombre acerca de ésta logran una ética correlativa, siendo aquéllas absolutas por su carácter. Una síntesis filosófica que postula la existencia de valores absolutos, puede conseguir el empleo instrumental de la razón, consiguiéndolo de manera última, definitiva, para fines no-humanos.

No es suficiente el empleo de la razón como instrumento, en la progresión hacia la "verdad" o "realidad". El empleo puramente instrumental de la razón no es garantía de la "naturalidad" de la posición filosófica que resulta de tal empleo. Los filósofos pueden utilizar la razón como un instrumento y aun construir una concepción de la vida fuera del camino de la naturaleza humana. A menos que no se dé la primacía a la razón en la síntesis, el irracionalismo no puede admitirse. Y si se da la primacía a la razón, entonces el *ethos*, que es parte de la síntesis, debe realizar la armonía ontológica del hombre.

Es un problema de definición. Pero la hipótesis que subyace bajo nuestros principios aparentemente categóricos, es obvia: el hombre no tiene conocimiento de lo absoluto. Si el Universo, como todo, posee significado o valor, no podemos conocer nada de él. Y, aunque podemos utilizar la razón como instrumento para alcanzar algunos conceptos de la "realidad" total, la visión resultante no es necesariamente "racional". Porque hemos utilizado el término "razón" en dos sentidos por completo diferentes. La razón que es empleada como instrumento para hacer trascender el flujo de

la existencia no es la razón a la cual el humanista concede una "situación preponderante". Cuando damos preeminencia a la razón humana individual dentro de nuestra visión del mundo, llega a diferir, en cuanto a carácter, de la razón concebida tan sólo como un instrumento de progresión hacia la "verdad". Y si la razón humana individual está hecha para lograr una "situación preponderante" en nuestra visión de la vida, entonces la ética incluida en esa visión insistirá en el armonioso desarrollo de todas las facultades del hombre. De manera inevitable, al no poseer un conocimiento de la verdad absoluta, la razón humana individual posee tan sólo la naturaleza del hombre individual como una referencia por medio de la cual construye una doctrina ética.

Es por este principio de razón —la razón humana individual, con todas sus deficiencias y todas sus virtudes, en el centro del mundo del hombre— por lo que nos atrevemos a considerar esa rebelión contra el humanismo, es decir, a la luz de la rebelión contra la razón. Es la amplia tendencia del hombre moderno a sucumbir ante una visión de la vida que niega la soberana eminencia del individuo: en nuestra opinión, es una de las corrientes más características del pensamiento en el siglo XX. El cultivo de la vida inconsciente, la religión del nacionalismo y racismo [6] —evidenciada en el fanatismo totalitario—, la revolución nihilista, son aspectos de la rebelión irracional que Aldous Huxley ha deplorado por sí mismo. Pero Huxley también se ha rebelado contra la razón, considerando a ésta como elemento de juicio. Sería posible, por definición, mostrar que la metafísica de dicha obra de Huxley resulta de un extremo "racionalismo". La razón —argüiría Maritain— puede conducir al hombre a lo largo de una sucesión de conocimientos profundos que, finalmente,

[6] No sucumbió con el nazismo, sino que aún sobrevive, por ejemplo, en las luchas raciales de los Estados Unidos, Africa del Sur, etc.

le compelen a un acto de fe. Huxley dice —en *After Many a Summer* (1940)— que es imposible para una parte del universo tener significación, a menos que el universo como todo también posea significado. Para el "más alto racionalismo" tal paradoja puede ser "verdadera". Para la razón humana individual, al no poseer ningún conocimiento de lo absoluto, las palabras carecen de sentido.

El "olor de santidad" envuelve a muchos intelectuales de la generación de Huxley. Pero el ejemplo de éste es de supremo interés por muchas razones. Infaliblemente, él ha intentado superar el aislamiento intelectual inherente a su temperamento. Su pirronismo escéptico no le ha abandonado nunca del todo: si Mr. Propter —en *After Many a Summer*— no es un cínico con respecto a la eternidad, es insondable en cuanto a los negocios humanos. En las dos primeras décadas de su carrera literaria, Huxley fue irreverente como muy pocos escritores pueden serlo con respecto a los profesores de lo absoluto. Relativista por excelencia, humanista por convicción teorética, analista del ser, Huxley se dedicó a cultivar los jardines de la infinitud y la eternidad y a afirmar un conocimiento de la realidad última. La descripción de los "estadios" o "escalones" de su desarrollo místico, acaso pueda hallarse en el retrato de Antony Beavis, en *Eyeless in Gaza* (1936). Beavis, en el principio de la novela, posee algunas semejanzas con Philip Quarles de *Point Counter Point*. (El análisis completo de aquella obra sería, en parte, una repetición de los motivos e ideas de la segunda.) Ética y psicológicamente, es un relativista, y su mente se caracteriza por una libertad intelectual que le ha protegido de todo azoramiento mental o de la confusión. Bajo la influencia de una crisis, en las relaciones con su esposa, es impulsado a una reconsideración de su vida pasada. Llega a la conclusión de que ha utilizado el pensamiento y el conocimiento —a los cuales considera ahora como telas raídas— como fines en sí mismos, como justamente D. H. Lawrence,

por ejemplo, ha utilizado la vida física indiferenciada como un fin en sí mismo. También percibe que la vida, considerada así, no es bastante. Beavis se da cuenta de que se halla en el umbral de una dificultad intelectual, e intenta descubrir el justo "fin" a que deben aspirar sus energías físicas y mentales. Durante un viaje a Méjico, Beavis encuentra a su propio mentor en la persona de Mr. Miller, quien inmediatamente le diagnostica que sufre por todas las cosas a causa de una impropia conducción física hasta una mente no habituada a la técnica de la contemplación mística. De regreso a Inglaterra, Beavis se une a Miller para la propagación del evangelio pacifista y, por el doloroso cultivo de la virtud de la no-adherencia, del no-enlace es incapaz, finalmente, de alcanzar la contemplación mística de la unidad espiritual que subyace en todas las cosas.

Aunque los que estudian a Huxley se hallasen desprovistos de todos sus libros, excepto de *Point Counter Point* y *Eyeless in Gaza,* podrían construir un análisis completo, aunque general, de la naturaleza de vida que Huxley ha ofrecido a su generación.

Cuando leíamos la última obra citada, tuvimos la impresión de hallarnos ante un hombre que había alcanzado el misticismo *conscientemente,* porque consideraba a éste lógicamente coexistente con sus creencias éticas y políticas, como el que ha circundado emocional y espiritualmente una experiencia verdaderamente mística de su comunión con el Todo. No podemos impugnar la sinceridad de Huxley. No nos sentimos competentes para juzgar cuál representación de la experiencia mística es "completa" y cuál no lo es. El largo pasaje de la inmersión mística de Beavis en el Infinito, que cierra *Eyeless in Gaza,* no tiene aureola de falsedad; pero la relación que implica con respecto al universo, parece demasiado conveniente por coincidir con la política y la ética de la novela. El misticismo de Huxley parece ser uno de los últimos anillos de una cadena preconcebida. Acaso el hombre pueda actual-

mente aproximarse a la visión mística de la vida y el mundo por tal proceso de lógica. No intentamos negarlo. Pero admitir este punto es indicar cuán opresoras fueron las influencias de la doctrina pacifista sobre la visión mística a la que volvió Huxley, en su deseo de salvar la civilización ante la amenaza de aquella guerra mundial.

En *After Many a Summer* (1939), Huxley se aleja mucho de la visión antropocéntrica del mundo. Por el contrario, en *Ends and Means* (1937), sólo aquellos actos que sirven como medios dignos para llegar a fines buenos, son recomendables. En *After Many a Summer,* Huxley enfoca todos nuestros actos en un plano puramente humano. Las hipótesis metafísicas que subyacen en el libro, se refieren a tres planos de la existencia: el animal, el humano y la eternidad o infinito. En el plano animal, Huxley sugiere que existe el bien en el armonioso ajuste del organismo y de cuanto lo rodea. Pero esto significa que tal posibilidad del "bien" no queda nunca realmente explicada o ilustrada en la novela. En el plano más elevado, el bien existe en la experiencia de la eternidad y en la trascendencia de la personalidad. Ello exige un conocimiento del mundo, el hombre no puede alcanzar nada, salvo el mal, y ninguno de sus actos es libre: *Dios está absolutamente presente sólo en ausencia absoluta de lo que llamamos nuestra humanidad. Ninguna férrea necesidad condena al individuo al fútil tormento de ser simplemente humano.*[7]

¡Simplemente humano! Estas palabras son dolorosas para quien admira al Aldous Huxley de *Point Counter Point,* al Huxley que al menos buscaba, ciegamente en la oscuridad intelectual, su camino hacia una exposición del humanismo de Montaigne en términos del siglo XX. Interesa trazar los cambios de las ideas de Huxley, porque ellos proporcionan alguna luz para

[7] *After Many a Summer Dies the Swan.* (New York-London: Harper and Brothers, 1939), p. 311.

entrever una de las más poderosas corrientes del pensamiento del siglo XX: la rebelión contra la razón y el asentimiento a la sirena del supra-racionalismo y la glorificación de lo inconsciente. Si Aldous Huxley estuviese solo al trazar esta ruta, un estudio acerca de ésta sería mucho menos significativo. D. H. Lawrence —que, como Huxley, detestaba muy acertadamente los efectos de la lógica tajante y de un intelectualismo estéril sobre la vida moderna— fue más lejos: hasta negar enteramente la validez de la razón, en favor de algo sub-mental: la oscura conciencia de la sangre. No podemos dejar de pensar en que Lawrence —de haber vivido— habría deplorado seguramente los peores aspectos de ese misticismo de lo inconsciente, puesto que se fundan en él tanto el racismo totalitario como la supra-consciencia nazi del Estado. El desplazamiento de un nivel de vida a otro —en la rebelión contra la razón— es obvio. Los esquemas éticos homocéntricos abren el camino a otros biocéntricos, teocéntricos o policéntricos. La consciencia humana individual está amenazada de submersión en una supra-consciencia de clase, raza o nación: en una sub-consciencia de la vida nocturna del hombre, donde algún dios oscuro e ininteligible está entronizado.

Creemos que puede demostrarse que Aldous Huxley no encontró una mansión confortable en el éxtasis místico. Pero se esforzó valientemente en encontrarla. Siempre apartado, de hecho, más que antes en su metafísica, intentó cultivar —repetimos— el jardín de la eternidad. El tiempo es el gran mal; el cambio —o flujo— existe siempre, si existe una ilusión. Debemos vivir en un plano de eternidad, porque los actos, en el nivel puramente humano, nunca pueden conducir al bien. ¡Desde qué altura de vértigo considera los problemas "simplemente humanos", los deseos "simplemente humanos"! Philip Quarles se ha separado del todo, de la buena vida, por una excesiva tendencia al cerebralismo puro: Aldous Huxley, en 1941, estaba sitiado por todo un sistema metafísico.

ÍNDICE

Pág.

NOTA PRELIMINAR 9

PARTE PRIMERA. POESÍA

LA VERDAD Y LA BELLEZA EN EDGAR ALLAN POE

I LA VERDAD

a) *Los críticos contra Poe, o viceversa* . 15
b) *La verdad al servicio de la belleza.* . 29

II LA BELLEZA

a) *Los elementos de la belleza.* 35
b) *La belleza y la melancolía* 47
c) *La belleza y la poesía* 56

POESÍA Y ESTILO DE JORGE SANTAYANA

I EL FILÓSOFO Y EL HOMBRE . . . 65
II EL POETA 70
III EL ESTILISTA 87

LA IMAGEN DE ESPAÑA EN DOS POETAS NORTEAMERICANOS

I ESPAÑA EN LA POESÍA IMAGINISTA DE EZRA POUND

a) *Los imaginistas americanos* . . . 103
b) *Ficha biográfico-bibliográfica de Ezra Pound* 105
c) *España en la poesía de Ezra Pound* . 107

II MADRID EN LA POESÍA DE JOHN DOS PASSOS Pág.
a) *Algo sobre su novelística, en relación con España* 113
b) *Madrid en la poesía de John Dos Passos* 116

ROBERT FROST, POETA DE NUEVA INGLATERRA

PREFACIO 123

I NUEVA INGLATERRA EN LA VIDA DE ROBERT FROST 125

II LA NATURALEZA DE NUEVA INGLATERRA: USO E INTERPRETACIÓN 138
a) *Las estaciones: otoño e invierno* . . 142
b) *El cielo y los astros* 148
c) *El amor: flores y árboles, animales, pájaros e insectos* 154

III LA GRANJA DE NUEVA INGLATERRA EN LA POESÍA DE FROST 167

CONCLUSIÓN 182

PARTE SEGUNDA. TEATRO

EUGENE O'NEILL A LA LUZ DEL EXPRESIONISMO

INTRODUCCIÓN 187

TEORÍA Y DESARROLLO DEL EXPRESIONISMO DRAMÁTICO
a) *Origen germánico* 192
b) *El expresionismo americano* . . . 196
c) *El expresionismo de O'Neill* . . . 199

PARTE TERCERA. NOVELA

HUMANISMO Y MISTICISMO DE ALDOUS HUXLEY . 219

Colección

EL PUENTE

Volúmenes publicados

Continuación

ESTEBAN SALAZAR CHAPELA	DESPUES DE LA BOMBA
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA	LAS LECCIONES AMIGAS
CARMEN BRAVO VILLASANTE	UNA VIDA ROMANTICA: LA AVELLANEDA
CONCHA ZARDOYA	VERDAD, BELLEZA Y EXPRESIÓN (letras anglo-americanas)
FERNANDO CHUECA GOITIA	ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE ARQUITECTURA
CORPUS BARGA	LAS DELICIAS

Un género apenas cultivado en nuestro idioma, el de la literatura comparada —que tiende a buscar confrontaciones e influencias entre las letras de diversos países—, encuentra ahora en este libro de Concha Zardoya una feliz, magistral realización. Su campo de exploración son las literaturas inglesa y norteamericana. Nos da así una nueva visión de E. A. Poe en sus relaciones con la poesía "pura" y con el "modernismo" español e hispanoamericano; traza una de las primeras y más acabadas semblanzas del español Santayana que escribió todas sus obras en inglés, pero a quien puede considerarse como un "prófugo" de la generación de 1898; revela la imagen de España en las obras poéticas de Ezra Pound y de John Dos Pasos. Además hace un estudio del teatro de Eugène O'Neill a la luz del expresionismo germánico y otro de las novelas de Aldous Huxley como un ejemplo de la revuelta contra el racionalismo en nuestro siglo.

Concha Zardoya, nacida en Valparaíso, Chile, se considera como autora española, puesto que en España se ha formado intelectualmente. Licenciada en Filología Románica por la Universidad de Madrid, se doctoró en la Universidad norteamericana de Illinois, donde ha profesado varios años. Después pasó a otras Universidades y actualmente enseña en la de Indiana. Su abundante obra poética —donde sobresale el libro titulado *Corral de Muertos*— ha merecido numerosos premios. Entre sus traducciones, los poemas de Walt Whitman; y la más valiosa de sus aportaciones críticas es una *Historia de la Literatura Norteamericana.*

COLECCION EL PUENTE
EDHASA