

*S. J. Coleridge
Byron.
John Keats
Mary Shelley
Thomas*

PENGUIN  CLÁSICOS

Una fiebre de ti mismo
Poesía del romanticismo inglés

Edición y traducción de GONZALO TORNÉ

Una fiebre de ti mismo

Poesía del romanticismo inglés

Traducción e introducción de
GONZALO TORNÉ

EDICIÓN BILINGÜE



SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

PRÓLOGO

PRESENTIMIENTOS, CANCIONES, OSCURIDAD, VISIONES, URNAS

El romanticismo se ha vuelto, sin duda, un asunto demasiado complicado. Aunque existe cierto consenso en considerar que arranca a finales del siglo XVIII, los investigadores especializados son capaces de rastrear prefiguraciones mucho más atrás en el tiempo, y algunos pensadores sagaces siguen convencidos de que todavía seguimos inmersos en las mismas aguas (más o menos caudalosas).

Si abandonamos por un momento la dimensión temporal y le dedicamos una mirada al territorio, enseguida descubriremos que el «romanticismo» (sea lo que resulte ser) se extiende por un área enorme que va desde Portugal a Rusia, pasando por España, Francia, Inglaterra o Alemania, territorios donde prospera mezclado con sustratos muy distintos, dando lugar a fenómenos que muestran diferencias notables. Poco tiene que ver un romanticismo como el ruso, con el que prácticamente arranca su literatura, con el romanticismo en un país que disfruta ya de por lo menos dos siglos de madurez literaria como Francia; y bien distinto será un romanticismo de impulso teórico como el alemán a otro que arranca gracias a la combinación de esfuerzos de un puñado empeñados en superar la influencia de Milton.

Por si tales modificaciones locales no fuesen suficientes, el romanticismo no se aplica a un único género artístico sino que se inocula en el teatro, la poesía, la música, la pintura... para transformarlas de forma decisiva. Cada uno de estos géneros tiene su juego específico de normas y necesidades formales de manera que el «romanticismo» también se modula de un modo distinto en cada uno.

El área de influencia es tan amplia que resulta casi imposible no descubrir elementos de *atrezzo* que se repiten aquí y allá, y con los que se pueden ensamblar arcos generales muy vistosos; por desgracia, la gran mayoría se revelan como secundarios si los proyectamos sobre los autores más relevantes, aquellos que por sus logros seguimos leyendo como si fuesen nuestros contemporáneos. Basta con tomar tres nombres al azar (es un decir): Heine, Hugo y Wordsworth, para que enseguida empiecen a saltar las alarmas y las diferencias de tono, proyecto y consecuciones se impongan sobre las presuntas similitudes mil veces expuestas en cientos de tratados, y que sin ser del todo falsas (exaltación de tono, individualismo de enfoque, querencia por la naturaleza; que ni siquiera se cumplen en el muy urbano Hugo, en la sobria elegancia de Wordsworth ni en un poeta tan refractario al patetismo personal como Heine) apenas han logrado convencer a ningún lector atento de que estas vetas sean lo más sustantivo de poetas como Keats, Hölderlin, Shelley, Pushkin o Novalis.

Si tenemos en cuenta a los poetas más originales que vivieron durante los años englobados bajo el «romanticismo» es posible que para decir algo significativo de todos no tengamos más remedio que tensar tanto la elasticidad semántica de la palabra que termine por perder su forma. Justo co-

mo ese zapato que a fuerza de meterlo en la horma, si bien logramos que entren los cinco dedos, ya será capaz de sujetarnos el pie. Quizás los únicos poetas que no desborden las costuras académicas de este traje académico pertenezcan a tradiciones literarias muy menores, condenadas a nutrirse casi exclusivamente de exportaciones, o de epígonos muy conscientes de los modelos a los que aspiran a vincularse.

Propongo seguir la ruta inversa: aprovechando la contracción a la que nos obliga una antología dedicada a un puñado de escritores ingleses, partir de una lectura de los poemas concretos y después entresacar sus rasgos más sobresalientes, a la espera de que algunos de ellos, aún con diferencias y tensiones, resulten coincidentes. Al fin y al cabo se trata de cinco escritores que no solo alteraron en un plazo muy breve la poesía en inglés (el más longevo de ellos, Wordsworth, llevaba décadas agotado como poeta cuando murió) sino que partían de un conjunto de lecturas comunes, reaccionaron a parecidas vicisitudes históricas, y (dato para nada irrelevante) se conocían y estaban atentos al progreso mutuo de sus obras.

El mayor de todos estos poetas probablemente también sea el más relevante: William Wordsworth (1770-1850). En la selección de poemas que presentamos se aprecia la operación con la que Wordsworth transformó para siempre la poesía occidental, de manera que después de él es sumamente difícil escribir un poema que no esté wordsworthizado, o, si se prefiere, que la manera indeliberada de escribir poesía se acerca casi siempre al modelo que él puso en marcha.

Todo empieza con un descubrimiento que al poeta le sobreviene mientras pasea por lagos y pantanos: que no hay

adecuación entre el hombre y la naturaleza; para Wordsworth árboles y riachuelos parecen trampas dispuestas para herir la conciencia con el recordatorio de que, mientras los bosques y las cascadas permanecen (por mucho que se pudran árboles aislados o que el agua corra y desemboque en algún mar, bosque y cascada seguirán allí), a los hombres poco les recompensa que la humanidad siga su curso si la propia conciencia (sede de los pensamientos y recuerdos individuales) quedará irremediabilmente destruida. Proceso que para Wordsworth viene precedido por una prolongada disminución de las emociones donde se sustenta la felicidad de estar vivo. En otras palabras: por el envejecimiento, la otra gran traición que la naturaleza comete contra la conciencia.

Casi todos los poemas aquí recogidos pueden leerse como reacciones a este desasosegante descubrimiento, ante el que Wordsworth adopta respuestas muy variadas: anticipándolo mediante el encuentro con algún anciano, negándolo con versos que admiten ser leídos en sentido contrario, asumiéndolo con crudeza, desviándolo hacia un colega-rival muerto o en una ambigua insinuación de inmortalidad en el que probablemente sea uno de los mejores poemas escritos en lengua inglesa (la competición más exigente del mundo): «Insinuaciones de inmortalidad en los recuerdos de temprana infancia».

Wordsworth escribe estos poemas alusivos, de verso largo, elegantísimos, y plagados de versos célebres y desvíos sutiles de pensamiento concentrado en él y su problema. Son escasas (y a desgana y para regresar casi de inmediato a su ensimismamiento) las alusiones a la historia o a la naturaleza o a sus congéneres por sí mismos y no como materia buena para impregnar los desvelos o entusiasmos de su ánimo inte-

lectualizado. El éxito de este procedimiento es incalculable y todavía perdura: después de Wordsworth, el poeta queda legitimado para escribir sobre paisajes mentales y crisis privadas, puede alejarse sin aprensión de conflictos ajenos a los propios, discutir sobre su oficio y las posibilidades de ejercerlo, y en poco más de un siglo aprenderá a dejar al descubierto sus propias estrategias y tensiones compositivas. Wordsworth enseñó al resto de poetas la forma dominante desde entonces hasta hoy de su oficio: el registro de crisis íntimas que se dirimen en la estancia que forma el poema.

Con Coleridge (1772-1834) el clima de ensimismamiento se abre a otros espacios, aunque en el camino perdemos la originalidad que parecía connatural a su amigo Wordsworth. Coleridge soportó con elegancia que Wordsworth olvidase con cierta frecuencia que él era el coautor de las *Baladas líricas*, recorrió Gran Bretaña impartiendo conferencias sobre Shakespeare con el propósito de incrementar la temperatura cultural del país y trató de enseñar metafísica alemana a sus compatriotas, con los desastrosos resultados esperables. Parte de esta bonhomía, talante constructivo y mesura termina filtrándose en sus poemas, y le distingue sobremanera del talento más bien abrupto, esquinado, cuando no abiertamente pendenciero, del resto de la compañía visionaria. En alguna medida todos los poemas recogidos aquí reflejan esta inteligencia comedida que se propone acompañarnos e ilustrarnos como un buen guía antes que desbordarnos o intimidarnos. Cuando leemos a Coleridge nunca sentimos al autor demasiado lejos de nosotros, incluso cuando nos adentramos en la pretendidamente tétrica visión de «La canción del viejo marinero» nos acompaña la calidez que desprende el tono sosegado, casi pedagógico, de este poeta.

Coleridge escribe en «Kubla Khan» un sueño amable, alejado de las macabras visiones oscuras de Shelley y Byron; en «Juventud y vejez» (quizás su mejor poema) reflexiona con un lenguaje desprendido de trascendencias sobre el difícil encaje entre un cuerpo que se debilita y una mente que se siente joven, tensión que resuelve en una esperanzada conformidad: «como la vida es solo pensamiento, me convenceré / de que la juventud y yo todavía compartimos casa». En «Francia: una oda», Coleridge aborda de manera directa las oscilantes relaciones que los románticos establecieron con los proyectos colectivos para propagar la misma libertad social que anhelaban en el plano individual. El poema levanta acta de la ilusión que suscitó en ellos la Revolución francesa, la decepción hacia la conservadora política inglesa de su tiempo, el repliegue ante la manifestación y el progreso del Terror, y la pervivencia de un anhelo de libertad social que, pese a seguir entusiasmando a la imaginación, deja en el ánimo una espesa estela de amargura: el de no poder asociarse a ningún proyecto político contemporáneo y viable.

Entre los poemas de Coleridge no podíamos dejar de ofrecer «La canción del viejo marinero», considerado de manera unánime su poema más célebre, aunque existen dudas crecientes de que sea el mejor. Coleridge es demasiado educado para que la fantasmagoría que despliega llegue a asustarnos, y ni tras releerlo varias veces parece claro si trata sobre la arbitrariedad del Mal o sobre la conveniencia de seguir creyendo en la redención cristiana; de si es una fábula sobre la maldición de sobrevivir a una catástrofe o una parábola sobre el poder de quien es capaz de fascinar con el don de la narración. Aunque bien pensado, quizás la dificultad de fijar

el asunto sea uno de los atractivos por los que seguimos leyendo el poema.

Lo más característico de Lord Byron (1788-1824): su sentido del juego, su atrevimiento formal, pero también su falta de control retórico y sus caídas en la mediocridad... se descubren antes en poemas más extensos, como «Don Juan» o «Caín», descartados en esta selección por el criterio bien poco romántico, pero muy meditado en beneficio del lector, de no incluir fragmentos ni extractos. Sin embargo, una buena selección de sus poemas breves debería ayudarnos a acceder a una visión de Byron, quizás menos espectacular, pero también menos aburrida (sin la fascinación que Byron transmite a sus lectores costaría muchísimo avanzar por las estrofas del «Don Juan»; por suerte, esta fascinación, a veces colindante con el enamoramiento, puede alcanzarse a un coste menor leyendo su producción más concentrada).

Entre los poemas que recogemos el lector encontrará muestras de intenso humor negro (como el monólogo que un cráneo humano sostiene con el lector una vez reciclado en copa para beber vino) y también un intenso canto a la libertad, donde Byron retoma un asunto que ocupó a Wordsworth y a Coleridge, entusiasmados ambos por la Revolución francesa y a quienes la decepción arrinconó en posiciones más conservadoras o incitó al culto de una libertad abstracta. Byron radicaliza su posición mediante una operación literaria arriesgada: trasladando el terreno del poema de la pantanosa política real a la esfera ejemplar del mito. Como también harían Keats y Shelley, Byron se fija en los titanes, figuras míticas, a caballo entre los hombres y los dioses del olimpo, que le ofrecen ejemplos de rebeldía e inconformismo sin necesidad de abandonar un tono de pesimismo dado

el triste final de la mayoría de los titanes. Byron se fija en Prometeo, una figura ambigua que, aunque sufrió un castigo terrible, logró con su rebeldía entregar un bien a una humanidad que vivía a oscuras: el fuego. Prometeo le sirve a Byron para reflejar un estado de derrota que no engaña en relación al estado de la política de su época, al tiempo que no renuncia al inconformismo señalando el sacrificio personal como un proyecto plausible.

La mayor parte de los poemas de Byron que hemos seleccionado se articulan alrededor de una pérdida que adopta (como el desacuerdo entre la naturaleza y la conciencia en Wordsworth) formas muy variadas: el amor amputado antes de tiempo, la disminución de la intensidad vital, la gloria de un poeta fallecido que se disipa, un posible amor que la vez reduce a una insatisfactoria amistad... Byron opone a estas «pérdidas» actitudes distintas que van desde el lamento hasta la rebeldía. Sobresale entre todos ellos «Oscuridad», en el que la pérdida no se limita a actuar como centro alrededor del cual orbita el discurso, sino que se propaga y se apodera de la totalidad del poema. El resultado es una negra fantasía metafísica donde el mundo desaparece y la tierra se destruye, una oleada de podredumbre física y moral que permite a Byron dar rienda suelta a su retórica más sombría: «las olas estaban muertas, las mareas dormían en sus tumbas, / la luna, su ama, ya había expirado; / los vientos se marchitaban en el aire estancado, / y también las nubes perecían, la oscuridad no / necesitaba ayuda: ella era el Universo».

El último de los poemas seleccionados quizás sea también el último que escribió (aunque compite por este honor con una composición dedicada a su paje, el asunto no está del

todo claro), y en él Byron mezcla el sentimiento de pérdida (en este caso el de la juventud) con el ansia de libertad, sus trayéndolo de la esfera mítica para devolverlo a una circunstancia de la política concreta (las guerras por la independencia de Grecia), de manera que lo que antes se proyectaba sobre Prometeo se encarna ahora en él, resuelto como estaba a participar en la contienda donde moriría en lugar de asistir en calidad de espectador como hicieron Wordsworth y Coleridge. Por lo que el poema se lee al mismo tiempo como un compromiso y una profecía: «Busca [...] /la tumba del soldado, será lo mejor para ti; / después mira alrededor, y elige el terreno, / y entrégate al descanso».

Shelley (1792-1822) es el más esquivo del grupo. Ante la imponente originalidad de Wordsworth es fácil dejarse llevar por la admiración; los esfuerzos de Coleridge por sonar sensato, incluso en medio de la crónica de una hecatombe espectral, despiertan nuestro afecto de una manera casi tan unánime como Lord Byron estimula reservas latentes de rebeldía e inconformismo. Mucho más difícil de averiguar es cómo deberíamos reaccionar ante los poemas de Shelley, y que las reacciones de diferentes lectores coincidan.

No sé si ayudará mucho a aclarar el problema si confieso que a menudo Shelley me parece un escritor casi abstracto. Aunque en sus poemas aparecen ríos, pájaros, vientos y colinas, casi nunca se propone describir el mundo «real» (tal y como lo ve), sino que subordina estos referentes naturales al examen de entidades intangibles: espíritus, la fuerza de la imaginación, la belleza inmaterial... Los poemas de Shelley se leen como quien atraviesa una sucesión de paisajes mentales. Shelley es con frecuencia alegórico, pero se trata de alegorías inestables (sabemos de qué está hablando, lo seña-

la en el título, pero no siempre sabemos cómo aplicar los versos que estamos leyendo a esos propósitos confesos), en buena medida debido a la libertad con la que se deja arrastrar por sus visiones sin importarle que las asociaciones y sugerencias desborden el marco establecido. Leer a Shelley implica perderse y desconcertarse, exige del lector cierto abandono, confiado en que al final del proceso se verá recompensado con creces.

Tan esquivo resulta Shelley que su extenso poema póstumo (y en cierto sentido su obra maestra) «El triunfo de la vida» (que cualquier otro poeta hubiese titulado «El triunfo de la muerte») todavía no se había publicado íntegramente en castellano. Shelley se acoge aquí a un esquema muy visitado por los románticos ingleses: el de la visión. Una estrategia que ya hemos visto utilizar a Byron en «Oscuridad» y a Coleridge en «Kubla Khan» y que Wordsworth manejó con gran originalidad al ofrecer escenas («El viejo mendigo de Cumberland») que, pese a transcurrir en un espacio de sobriedad mundana, contienen elementos que rozan la intensidad sobrenatural y parecen pedir a gritos revelarse como una pesadilla visionaria.

Shelley maneja en «El triunfo de la vida» la visión de manera más convencional: en el arranque del poema el narrador se despierta en un espacio fantástico, allí descubre un camino estéril recorrido por una procesión fantasmal de seres embrutecidos e histéricos, una auténtica danza de la muerte, comandada por una carroza que emite una luz fría, a la que van encadenados estadistas, poetas y filósofos.

La descripción de esta fuga, su composición y la descripción de los diferentes personajes ha sido objeto de estudio por parte de importantes intelectuales como Hazlitt, Harold

Bloom o Paul de Man; la tarea es complicada no solo por las interrupciones y vacilaciones del original (el poema está incompleto e inacabado, lo que proyecta cierta sospecha sobre si el propio Shelley tenía claro cómo rematar su propio tejido metafórico y simbólico), sino también por la negra ironía con la que Shelley traza al elemento central de la comitiva, la tétrica carroza que en un golpe de mano identifica con la Vida. Shelley altera retrospectivamente el sentido del título: la vida no triunfa sobre la muerte, como podía pensarse. Shelley tiene la convicción pesimista de que la vida es una fuerza de desgaste que no solo debilita las fuerzas del hombre a medida que este progresa en el tiempo sino que termina (en el momento del triunfo) por destrozar la conciencia y entregarla a la muerte. Reconocemos aquí el mismo esquema siniestro que encontrábamos en Wordsworth, pero sin evasivas, ni desvíos ni presentimientos: en el primer tramo del poema Shelley no le permite ni un latido a la esperanza.

Las dudas sobre la identificación de las figuras (aunque algunas de ellas, Rousseau, Platón, Voltaire o Napoleón, se mencionan directamente) o el sentido concreto de las alegorías no empaña el placer y el asombro de la lectura. El poema se desarrolla como una secuencia de imágenes inspiradísimas, donde el imaginario macabro convive con descripciones de la vegetación, los cielos y la luz de insólita belleza. Escasos pasajes desmienten la impresión que Shelley nos dio desde sus primeros versos: que es un poeta de los espacios mentales. Sí asistimos a un progreso: la luz visionaria de la imaginación y la poesía que Shelley perseguía como tema en «Himno a la belleza intelectual» o en «Los dos espíritus: una alegoría» se ha convertido ahora en el principio activo del

travelling de imágenes que da cuerpo a «El triunfo de la vida».

De Keats (1795-1821), el más joven de los románticos ingleses, hemos optado por presentar la integral de sus odas, una distancia y un tono en el que Keats alcanzó una madurez casi instantánea. Cuando se trata de poetas, el desarrollo biológico puede llevar un ritmo y un calendario distinto a la manifestación y al progreso del talento: conocemos unos cuantos autores que dejaron de escribir versos significativos al cumplir los treinta y otros que no se revelaron hasta bien avanzada la cuarentena. Nadie sabe a ciencia cierta qué hubiese escrito Keats de haber seguido vivo unos años, pero sus mejores poemas se concentran en fechas tan cercanas a su muerte que esta especulación ociosa adopta contornos siniestros. Lo cierto es que en su breve vida le dio tiempo de adoptar varios tonos sin dejar de ser el mismo poeta: el alegre e ingenioso de sus sonetos, el exuberante de «Endimión», y el ojo autoexigente y cruel que escribe «La caída de Hyperion».

En las odas reconocemos enseguida la imagen de Keats que se ha vuelto más popular: la del joven sensible a quien una muerte temprana intensifica retrospectivamente el tono melancólico de sus poemas. Por supuesto, hay mucho más. Es cierto que Keats podía recrearse en estados malsanos de la conciencia y que en ocasiones fue morboso tratando los mismos temas ante los que Byron se había mostrado desafiante y macabro y Shelley había ensayado diversas clases de desvíos alegóricos. Pero esta delectación parece el efecto secundario de un rasgo troncal de su talento poético: su hipersensibilidad temporal. La mirada de Keats es una especie de acelerador del tiempo capaz de ver cómo el otoño hincha