

Jorge Luis Borges

Arte
poética

Seis conferencias

Lectulandia

El lector tiene en sus manos un libro inédito de Jorge Luis Borges, integrado por seis conferencias sobre poesía pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968. A lo largo de unas páginas tan brillantes y precisas que cuesta creer que fuesen dichas —y no leídas— un Borges en la plenitud de su talento reflexiona sobre los misterios y tesoros de la palabra poética. En la línea del ensayo imaginativo y suavemente irónico de sus mejores inquisiciones, estas conferencias deslumbrantes nos recuerdan, entre otras cosas, el especial atractivo de ciertas metáforas, la fuerza y la dignidad de la épica (a juicio de Borges, género narrativo preferible a la novela), la belleza que se esconde en las traducciones más felices, la corta distancia que media entre el buen poema y el malo, o la impronta que la tradición deja sobre cada imagen, cada palabra y cada lector. A través de un torrente de autores, libros y citas, evocados puntualmente por la prodigiosa memoria del escritor argentino, este *Arte poética* nos revela el credo literario de uno de los grandes fabuladores del siglo xx.

Lectulandia

Jorge Luis Borges

Arte poética

Seis conferencias

ePub r1.0

Titivillus 04.08.16

Título original: *This Craft of Verse*
Jorge Luis Borges, 1992
Traducción: Justo Navarro
Prólogo: Pere Gimferrer
Edición, notas y epílogo: Calin-Andrei Mihailescu

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PRÓLOGO

BORGES SIN MÁSCARA

«Larvatus prodeo»: como el filósofo en palabras de Descartes, el poeta camina enmascarado. Una parte esencialísima de la fascinación de Borges deriva de lo admirablemente afectado de su estilo; que no sea enfático no significa que no esté tan lejos como el de Góngora de ser un estilo llano o invisible. Otra parte de la atracción de Borges reside en su capacidad para sugerir, poco más que alusivamente, implicaciones metafísicas; nos sobrecogen a veces, pero no es del todo seguro que, aunque son fruto de una actitud más seria, tengan siempre en el texto un papel mucho mayor que el otorgado por Valéry a la filosofía al afirmar que había querido tomar de ella «sólo un poco de su color». Pero el estilo, por un lado, y la alusión metafísica, por otro, enmascaran a veces parcialmente el núcleo verdadero de Borges: su profunda capacidad de identificarse con la esencia de la literatura, entendiéndolo por tal aquello que hace que una determinada combinación de palabras o de sintagmas adquiera la entidad de un objeto verbal irrefutable, sin cuya existencia, no traducible en rigor a otro idioma que aquel en que se formula, sabríamos menos de lo que sabemos sobre nosotros mismos y sobre el mundo (y aquí está la verdadera metafísica de Borges).

En los textos de creación o ensayo creativo de Borges, la elaboración estilística y el ornato metafísico más obviamente aludido son estrategias que el pudor, el sentido del ridículo y una peculiar y desdeñosa dignidad interponen adrede entre el lector y su posible percepción del núcleo central del texto. En los no escasos libros de conversaciones con Borges, ya sea solo, ya en diálogo con otro escritor (Bioy o Sabato), tales barreras se desvanecen, pero surge otra, quizá aún más poderosa: el humor, la ironía. En el fondo de todo ello, manifiestamente, coexisten la vulnerabilidad que respecto a sus pulsiones más hondas tiene todo escritor y la idea, tácita y muy arraigada, de que el decoro intelectual le veda expresarse más que por fogonazos entre líneas, dado que hacer otra cosa sería faltar al respeto que se debe a sí mismo y al lector. Le anima, además, la profunda convicción de que, al igual que se esperaba que Dios reconociera a los suyos en Montségur, él puede esperar que quienes, entre su público, estén llamados a comprenderle no dejarán de hacerlo. No es, por cierto, una actitud elitista: se trata, en frase de Jean Genet recordada frecuentemente por Juan Goytisolo, de la cortesía del autor hacia el lector.

Este no breve exordio me parecía indispensable para explicar el carácter, en mi opinión absolutamente excepcional, del presente volumen, su valor singularísimo (único, en realidad) y la extraordinaria y poderosa intensidad con que nos precipita no

sólo en el corazón del mundo de Borges, sino en el centro mismo de la literatura. Dos circunstancias externas y complementarias explican este hecho, en mi opinión: que se tratara íntegramente de improvisaciones verbales y que se llevaran a cabo en inglés.

Los escritores hispánicos han podido alcanzar logros muy notables en francés escrito (siempre sobre la base, como en el caso de Heredia, de extremar la tendencia retórica de la tradición literaria de dicho idioma, que sin embargo no es la única que posee) o en inglés escrito (sobre la base de ahormarlo a las preocupaciones estilísticas de su propia escritura en español, como en el caso de Cabrera Infante). No nos hallamos aquí en ninguno de estos dos supuestos, sino en el del inglés oral. Y fulgurantemente, el idioma sirve (como de la rima decían las preceptivas clásicas) de «freno de oro», y lleva a Borges, no exento de humor ni menos sino incluso más sabio de lo habitual en él, a una actitud conmovedora de desnuda franqueza y nítida sencillez y humildad, que permite que resalte algo a veces parcialmente velado en su obra en español por las astucias estilísticas: el hecho de que su apreciación de los textos es siempre profundamente racional y se basa siempre en detalles técnicos concretos. Su familiaridad con la literatura no nos impresiona sólo por ser varia (hay personas con tantas lecturas como él, incluso, aunque no a menudo, entre los escritores de creación) sino, sobre todo, por ser conocimiento de un oficio, en su aspecto más material, esto es, en el valor de las palabras y sonidos; precisamente por ello nos resulta tan útil, ya que de verdad nos enseña a leer y a identificar la literatura.

El contexto en que se produjeron estas conferencias, y quizá todavía en mayor grado la propia formación de Borges, nos explican que, entre las lenguas occidentales vivas, se centre casi exclusivamente en el inglés y el español. Podemos echar de menos que se detuviera más en Dante, pero escribió en otros lugares tanto sobre él que la laguna (relativa, porque le dedica alguna frase muy aguda en su brevedad) no resulta insalvable; y no cabía esperar de Borges que llevara a cabo una indagación en el legado literario de la poesía francesa desde el Romanticismo; unos pocos años más tarde, en el mismo foro de Harvard, tal tarea ocupó a Octavio Paz en *Los hijos del limo* con los excelentes resultados que sabemos.

La exigencia vigilante de precisión y racionalidad se aplica aquí a veces a aspectos irracionalistas de la tradición literaria del español que parecen más reacios a tal género de examen que el ámbito expresivo anglosajón, pero el éxito de Borges es en tales casos verdaderamente completo, ya que triunfa donde fracasarían por igual, aunque por razones opuestas, un estudioso hispánico y un *scholar* de habla inglesa. El breve pero deslumbrante ejemplo de los versos de Ricardo Jaimés Freyre es quizá la prueba más vistosa, pero está lejos de ser la única, y marca la zona limítrofe que, en el mundo hispánico, no han llegado a hollar ni los más inteligentes lectores de Eliot o de Empson, y que Borges rebasa con la elegancia de un acróbata y la naturalidad de un zahori.

Que en estas páginas no aparezca casi nunca la displicencia con que Borges suele dar achares al público no significa que sean una lectura meramente lineal; aunque en

sordina y como de paso, la capacidad de alusión elíptica y la ironía del autor veteran (y al tiempo sostienen) constantemente el texto, cuya rapidez asociativa contrasta con su ritmo aparentemente sosegado. La impresión final que deja en el lector está lejos, por lo demás, de la que sucede a un alarde erudito. Por una parte, el texto tiene un carácter muy activamente didáctico: no se ha propuesto asombrarnos, sino transmitirnos la forma en que la experiencia de lector de Borges le ha enseñado a reconocer la literatura y a no confundirla con los libros (pues, en lo hondo, en lo que más importa, Borges es todo lo contrario de un autor libresco). Por otra parte, es emoción lo que de estas palabras perdura en nosotros, como en su autor de los poemas que recuerda. Esta emoción deriva, a la vez, del conocimiento y del reconocimiento: hemos llegado a conocer la naturaleza de la poesía y a reconocerla donde se da; hemos aprendido a conocer a Borges y nos hemos reconocido en él, humano como nosotros, y como la poesía misma.

PERE GIMFERRER

SEIS CONFERENCIAS

I

EL ENIGMA DE LA POESÍA

Me gustaría, en principio, avisarles con claridad de lo que cabe esperar —o, mejor, de lo que no han de esperar— de mí. Me doy cuenta de que incluso he cometido un error al titular mi primera conferencia. El título es, si no nos equivocamos, «El enigma de la poesía», y el énfasis recae, evidentemente, en la primera palabra, «enigma». Así que ustedes podrían pensar que el enigma es lo más importante. O, lo que aún sería peor, podrían pensar que me he engañado a mí mismo al creer que, en alguna medida, he descubierto el verdadero sentido del enigma. La verdad es que no tengo ninguna revelación que ofrecer. He pasado la vida leyendo, analizando, escribiendo (o intentándolo) y disfrutando. He descubierto que esto último es lo más importante. Embebido en la poesía, he llegado a una conclusión final sobre el asunto. Es verdad que, cada vez que me he enfrentado a la página en blanco, he sabido que debía volver a descubrir la literatura por mí mismo. Pero de nada me vale el pasado. Así que, como he dicho, sólo puedo ofrecerles mis perplejidades. Tengo cerca de setenta años. He dedicado la mayor parte de mi vida a la literatura, y sólo puedo ofrecerles dudas.

El gran escritor y soñador inglés Thomas de Quincey escribió —en alguna de las miles de páginas de sus catorce volúmenes— que descubrir un problema nuevo era tan importante como descubrir la solución de uno antiguo. Pero yo ni siquiera puedo ofrecerles esto; sólo puedo ofrecerles perplejidades clásicas. Y, sin embargo, ¿por qué tendría que preocuparme? ¿Qué es la historia de la filosofía sino la historia de las perplejidades de los hindúes, los chinos, los griegos, los escolásticos, el obispo Berkeley, Hume, Schopenhauer y otros muchos? Sólo quiero compartir estas perplejidades con ustedes.

Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas. Quiero decir que sus autores escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer. Por ejemplo, he leído con mucho respeto el libro de Benedetto Croce sobre estética, y he encontrado la definición de que la poesía y el lenguaje son una «expresión».

Ahora bien, si pensamos en la expresión de algo, desembocamos en el viejo problema de la forma y el contenido; y si no pensamos en la expresión de nada en particular, entonces no llegamos a nada en absoluto. Así que respetuosamente admitimos esa definición, y buscamos algo más. Buscamos la poesía; buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en

cualquier momento.

Ahora bien, es fácil que incurramos en un error muy común. Pensamos, por ejemplo, que, si estudiamos a Homero, la *Divina comedia*, Fray Luis de León o *Macbeth*, estudiamos la poesía. Pero los libros son sólo ocasiones para la poesía.

Creo que Emerson escribió en alguna parte que una biblioteca es una especie de caverna mágica llena de difuntos. Y esos difuntos pueden renacer, pueden ser devueltos a la vida cuando abrimos sus páginas.

Hablando del obispo Berkeley (que, permítanme recordárselo, profetizó la grandeza de América), me acuerdo de que escribió que el sabor de la manzana no está en la manzana misma —la manzana no posee sabor en sí misma— ni en la boca del que se la come. Exige un contacto entre ambas. Lo mismo pasa con un libro o una colección de libros, con una biblioteca. Pues ¿qué es un libro en sí mismo? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras —o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos— surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo.

Me acuerdo ahora de un poema que todos ustedes saben de memoria, aunque quizá nunca se hayan fijado en lo extraño que es. Pues la perfección en poesía no parece extraña: parece inevitable. Así que pocas veces le agradecemos al escritor sus desvelos. Estoy pensando en un soneto escrito hace más de cien años por un joven de Londres (de Hampstead, creo), un joven que murió de una enfermedad pulmonar, John Keats, y en su famoso y quizá trillado soneto «On First Looking into Chapman's Homer» («Al asomarse por primera vez al Homero de Chapman»). Lo que extraña del poema —y sólo caí en la cuenta hace tres o cuatro días, cuando preparaba esta conferencia— es el hecho de que se trata de un poema sobre la propia experiencia poética. Ustedes se lo saben de memoria, pero me gustaría que oyeran una vez más el oleaje y el trueno de los versos finales:

felt I like some watcher of the skies
n a new planet swims into his ken;
ke stout Cortez when with eagle eyes

ared at the Pacific —and all his men
'd at each other with a wild surmise—
t, upon a peak in Darien.

í entonces lo mismo que el vigía que observa
mamento y ve de pronto un nuevo astro
que el gran Cortés, cuando con ojos de águila

vez primera divisó el Pacífico —y todos sus soldados sí se miraron sin dar crédito a aquello— do, allá en lo alto de un monte del Darién)^[1].

Aquí encontramos la propia experiencia poética. Encontramos a George Chapman, amigo y rival de Shakespeare, que estaba muerto y de repente volvió a la vida cuando John Keats leyó su *Ilíada* o su *Odisea*. Creo que era George Chapman (aunque no estoy seguro, pues no soy especialista en Shakespeare) en quien pensaba Shakespeare cuando escribió: «Was it the proud full sail of his great verse, / Bound for the prize of all too precious you?» («¿Fue el velamen hinchado de su verso ampuloso / que navega a la busca de su presa riquísima?») ^[2].

Hay una palabra que me parece muy importante: «Al asomarse por *primera* vez al Homero de Chapman». Creo que este «primera» puede resultarnos muy provechoso. En el preciso momento en que repasaba los poderosos versos de Keats, pensaba que quizá sólo estaba siendo leal a mi memoria. Quizá la verdadera emoción que yo extraía de los versos de Keats radicaba en aquel lejano instante de mi niñez en Buenos Aires cuando por primera vez oí a mi padre leerlos en voz alta. Y cuando la poesía, el lenguaje, no era sólo un medio para la comunicación sino que también podía ser una pasión y un placer: cuando tuve esa revelación, no creo que comprendiera las palabras, pero sentí que algo me sucedía. Y no sólo afectaba a mi inteligencia sino a todo mi ser, a mi carne y a mi sangre.

Volviendo a las palabras «Al asomarse por *primera* vez al Homero de Chapman», me pregunto si John Keats sintió esa emoción después de fatigar los muchos libros de la *Ilíada* y la *Odisea*. Creo que la *primera* lectura es la verdadera, y que en las siguientes nos engañamos a nosotros mismos con la creencia de que se repite la sensación, la impresión. Pero, como digo, podría tratarse de mera lealtad, de una mera trampa de mi memoria, una mera confusión entre nuestra pasión y la pasión que una vez sentimos. Así, podría decirse que la poesía es, cada vez, una experiencia nueva. Cada vez que leo un poema, la experiencia sucede. Y eso es la poesía.

Leí una vez que el pintor americano Whistler estaba en un café de París y la gente discutía el modo en que la herencia, el ambiente, la situación política del momento y cosas por el estilo influían en el artista. Y entonces Whistler dijo: «El arte sucede». Es decir, hay algo misterioso en el arte. Me gustaría tomar sus palabras en un sentido nuevo. Yo diré: *El arte sucede cada vez que leemos un poema*. Ahora bien, quizá, al menos en apariencia, esto suprima la venerable noción de los clásicos, la idea de los libros perdurables, de los libros en los que siempre hallaremos belleza. Pero espero equivocarme en este punto.

Quizá debería dedicar unas palabras a la historia de los libros. Hasta donde puedo recordar, los griegos no hicieron demasiado uso de los libros. Es un hecho evidente que la mayoría de los grandes maestros de la humanidad no fueron escritores sino

oradores. Pienso en Pitágoras, Cristo, Sócrates, el Buda y otros. Y, puesto que he hablado de Sócrates, me gustaría decir algo sobre Platón. Me acuerdo de que Bernard Shaw decía que Platón fue el dramaturgo que inventó a Sócrates, así como los cuatro evangelistas fueron los dramaturgos que inventaron a Jesús. Esto podría resultar excesivo, pero encierra cierta verdad. En uno de sus diálogos, Platón habla sobre los libros de una manera un tanto despectiva: «¿Qué es un libro? Un libro parece, como una pintura, un ser vivo; pero, si le hacemos una pregunta, no responde. Entonces vemos que está muerto»^[3]. Para convertir al libro en algo vivo, Platón inventó — felizmente para nosotros— el diálogo platónico, que se anticipa a las dudas y preguntas del lector.

Pero podríamos decir también que Platón estaba triste por Sócrates. Después de la muerte de Sócrates, se diría a sí mismo: «¿Qué hubiera dicho Sócrates a propósito de esta duda mía?». Y entonces, para volver a oír la voz de su querido maestro, escribió los diálogos. En algunos de esos diálogos, Sócrates representa la verdad. En otros, Platón ha dramatizado sus distintos estados de ánimo. Y algunos de esos diálogos no llegan a ninguna conclusión, porque Platón pensaba conforme los iba escribiendo; no conocía la última página cuando escribía la primera. Dejaba a su inteligencia vagar y, a la vez, dramatizaba aquella inteligencia, convirtiéndola en muchas personas. Me imagino que su principal propósito era la ilusión de que, a pesar de que Sócrates hubiera bebido la cicuta, seguía acompañándolo. Esto me parece verdad porque he tenido muchos maestros en mi vida. Estoy orgulloso de ser un discípulo: un buen discípulo, espero. Y, cuando pienso en mi padre, cuando pienso en el gran escritor judeoespañol Rafael Cansinos-Asséns^[4], cuando pienso en Macedonio Fernández^[5], también me gustaría oír sus voces. Y alguna vez intento imitar con mi voz sus voces para intentar pensar lo que ellos hubieran pensado. Siempre los tengo cerca.

Hay otra frase, en uno de los Padres de la Iglesia. Dijo que era tan peligroso poner un libro en las manos de un ignorante como poner una espada en las manos de un niño. Así que los libros, para los antiguos, eran meros artilugios. En una de sus muchas cartas, Séneca escribió contra las bibliotecas grandes; y, mucho después, Schopenhauer escribió que muchos confunden la compra de un libro con la compra de los contenidos del libro. Alguna vez, cuando miro los muchos libros que tengo en casa, siento que moriré antes de terminarlos, pero no puedo resistir la tentación de comprar nuevos libros. Siempre que voy a una librería y encuentro un libro sobre una de mis aficiones —por ejemplo, la antigua poesía inglesa o escandinava—, me digo: «Qué lástima que no pueda comprarme este libro, pues tengo ya un ejemplar en casa».

Después de los antiguos, llegó de Oriente una nueva concepción del libro. Llegó la idea de la Sagrada Escritura, de libros escritos por el Espíritu Santo; llegaron los Coranes, las Biblias y demás. Siguiendo el ejemplo de Spengler en su *Untergang des Abendlandes* —*La decadencia de Occidente*—, me gustaría tomar el Corán como ejemplo. Si no me equivoco, los teólogos musulmanes lo consideran anterior a la

creación del mundo. El Corán está escrito en árabe, pero los musulmanes lo creen anterior al lenguaje. En efecto, he leído que no consideran el Corán una obra de Dios sino un atributo de Dios, como lo son Su justicia, Su misericordia y Su infinita sabiduría.

Y así penetró en Europa la idea de Sagrada Escritura, una idea que, según creo, no es absolutamente errónea. A Bernard Shaw (a quien siempre vuelvo) le preguntaron una vez si pensaba de verdad que la Biblia era obra del Espíritu Santo. Y Shaw dijo: «Creo que el Espíritu Santo no sólo ha escrito la Biblia, sino todos los libros». Es un tanto cruel, evidentemente, con el Espíritu Santo, pero supongo que todos los libros merecen ser leídos. Esto es, creo, lo que Homero quería decir cuando hablaba a la musa. Y esto es lo que los judíos y Milton querían decir cuando se referían al Espíritu Santo cuyo templo es el recto y puro corazón de los hombres. Y en nuestra mitología, menos hermosa, nosotros hablamos del «yo subliminal», del «subconsciente». Estas palabras, evidentemente, son un tanto groseras cuando las comparamos con las musas o con el Espíritu Santo. Tenemos, sin embargo, que conformarnos con la mitología de nuestro tiempo. Pero las palabras significan esencialmente lo mismo.

Llegamos ahora a la noción de los «clásicos». Debo confesar que no creo que un libro sea verdaderamente un objeto inmortal, que hay que asimilar y venerar como es debido, sino más bien una ocasión para la belleza. Y ha de ser así, pues el lenguaje cambia sin cesar. Soy muy aficionado a las etimologías y quisiera recordarles (pues estoy seguro de que ustedes saben de estas cosas mucho más que yo) algunas etimologías bastante curiosas.

Por ejemplo, tenemos en inglés el verbo «to tease» («jorobar, fastidiar, tomar el pelo»), una palabra maliciosa. Significa una especie de broma. Pero en el antiguo inglés «tesan» significaba «herir con la espada», tal como en francés «navrer» quería decir «atravesar a alguien con la espada». Y, para tomar otra palabra del inglés antiguo, «breat», podrán deducir de los primeros versos del *Beowulf* que significa «multitud airada»; es decir, la causa de la amenaza («threat», en inglés). Y así podríamos seguir indefinidamente.

Pero consideremos ahora en concreto algunos versos. Tomo mis ejemplos del inglés, ya que le tengo especial afecto a la literatura inglesa, aunque mi conocimiento de ella sea, evidentemente, limitado. Hay casos en los que la poesía se crea a sí misma. Por ejemplo, no creo que las palabras «quietus» («descanso») y «bodkin» («puñal») sean especialmente hermosas; yo diría, en efecto, que son más bien groseras; pero si pensamos en «When he himself might his quietus make / With a bare bodkin» («Cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso / en el filo desnudo del puñal»^[6]), recordamos el gran parlamento de Hamlet. Y así el contexto crea poesía con esas palabras: palabras que nadie se atrevería a usar hoy, porque sólo serían citas.

Hay otros ejemplos, y quizá más sencillos. Tomemos el título de uno de los más famosos libros del mundo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. La

palabra «hidalgo» tiene hoy una peculiar dignidad por sí misma, pero, cuando Cervantes la escribió, la palabra «hidalgo» significaba «un señor del campo». En cuanto al nombre «Quijote», era considerada más bien una palabra ridícula, como los nombres de muchos de los personajes de Dickens («Pickwick», «Swiveller», «Chuzzlewit», «Twist», «Squears», «Quilp» y otros por el estilo). Y además tienen ustedes «de la Mancha», que ahora nos suena noble en castellano, pero que Cervantes, cuando lo escribía, quizá pretendió que sonara (y pido disculpas a cualquier vecino de esa ciudad que se encuentre aquí) como si hubiera escrito «don Quijote de Kansas City». Ya ven ustedes cómo han cambiado esas palabras, cómo han sido ennoblecidas. Ven un hecho extraño: que porque el viejo soldado Miguel de Cervantes ridiculizó un poco a La Mancha, ahora «La Mancha» forma parte de las palabras impecederas de la literatura.

Tomemos otro ejemplo de versos que han cambiado. Estoy pensando en un soneto de Rosseti, un soneto que se desarrolla premiosamente bajo el no demasiado hermoso nombre de «Inclusiveness» («Totalidad»). El soneto dice:

What man has bent o'er his son's sleep to brood,
That face shall watch his when cold it lies?—
Or thought, at his own mother kissed his eyes,
What her kiss was, when his father wooed?

¿Qué hombre se ha inclinado sobre el rostro de su hijo para pensar
que esa cara, ese rostro se inclinará sobre él cuando esté muerto?
¿O pensó, cuando su propia madre le besaba los ojos,
qué habrá sido su beso cuando su padre la cortejaba?)^[7].

Creo que estos versos quizá resulten hoy más intensos que cuando fueron escritos, hace unos ochenta años, porque el cine nos ha enseñado a seguir rápidas secuencias de imágenes visuales. En el primer verso, «What man has bent o'er his son's sleep to brood», encontramos al padre inclinándose sobre la cara del niño dormido. E, inmediatamente, en el segundo verso, como en una buena película, hallamos la misma imagen invertida: vemos al hijo inclinándose sobre la cara de ese hombre muerto, su padre. Y quizá nuestro reciente estudio de la psicología nos haya hecho más sensibles a estos versos: «Or thought, as his own mother kissed his eyes, / Of what her kiss was, when his father wooed?». Encontramos aquí, desde luego, la belleza de las vocales suaves inglesas en «brood» y «wooed». Y la belleza añadida de ese solitario «wooed»: no «wooed her», sino simplemente «wooed». La palabra sigue resonando.

También existe una clase distinta de belleza. Consideremos un adjetivo que una vez fue un lugar común. No sé griego, pero creo que en griego es «oinopa pontos», y

la versión inglesa más corriente es «the wine-dark sea» («el mar de oscuro vino»). Me figuro que la palabra «dark» ha sido sutilmente intercalada para facilitarle las cosas al lector. Puede que sólo sea «the winy sea» («el vinoso mar»), o algo por el estilo. Estoy seguro de que, cuando Homero (o los muchos griegos que designa la palabra Homero) lo escribía, sólo pensaba en el mar; el adjetivo era normal. Pero hoy, si alguno de nosotros, después de probar con muchos adjetivos estrafalarios, escribiera en un poema «the wine-dark sea», no sería una simple repetición de lo que los griegos escribieron. Sería, más bien, una referencia a la tradición. Cuando hablamos del «mar color de vino», pensamos en Homero y en los treinta siglos que se extienden entre él y nosotros. Así, aunque las palabras puedan ser las mismas, cuando escribimos «el mar color de vino» en realidad estamos escribiendo algo muy diferente de lo que Homero escribió.

Pues el lenguaje cambia; los latinos lo sabían perfectamente. Y el lector también está cambiando. Esto nos recuerda la vieja metáfora de los griegos: la metáfora, o más bien la verdad, de que ningún hombre baja dos veces al mismo río^[8]. Creo que aquí existe un cierto miedo. En principio solemos pensar en el fluir del río. Pensamos: «Sí, el río permanece, pero el agua cambia». Luego, con una creciente sensación de temor, nos damos cuenta de que nosotros también estamos cambiando, de que somos tan mudables y evanescentes como el río.

Pero no es necesario que nos preocupemos demasiado por la suerte de los clásicos, pues la belleza siempre nos acompaña. Me gustaría citar en este punto otro poema, de Browning, un poeta quizá olvidado en nuestros días. Dice:

when we're safest, there's a sunset-touch,
icy from a flower-bell, some one's death,
opus-ending from Euripides.

precisamente cuando nos sentimos más seguros, llega una puesta de sol,
canto de una corola, alguna muerte,
final de un coro de Eurípides)^[9].

El primer verso es suficiente: «Y precisamente cuando nos sentimos más seguros...», es decir, la belleza siempre está esperándonos. Puede presentárenos en el título de una película; puede presentárenos en la letra de una canción popular; podemos encontrarla incluso en las páginas de un gran o famoso escritor.

Y puesto que he hablado de uno de mis maestros difuntos, Rafael Cansinos-Asséns^[10] (quizá ésta sea la segunda vez que ustedes oyen su nombre; no logro entender por qué ha sido olvidado), recuerdo que Cansinos-Asséns escribió un poema en prosa muy hermoso en el que pedía a Dios que lo protegiera, que lo salvara de la belleza, porque, decía, «hay demasiada belleza en el mundo». Pensaba que la belleza

estaba inundando el mundo. Aunque no sé si he sido un hombre especialmente feliz (¡tengo la esperanza de que seré feliz a la avanzada edad de sesenta y siete años!), sigo pensando que estamos rodeados de belleza.

Que un poema haya o no haya sido escrito por un gran poeta sólo es importante para los historiadores de la literatura. Supongamos, por seguir el razonamiento, que he escrito un hermoso verso; considerémoslo una hipótesis de trabajo. Una vez que lo he escrito, ese verso no hace que yo sea bueno, pues, como acabo de decir, ese verso lo he recibido del Espíritu Santo, del yo subliminal, o puede que de algún otro escritor. A menudo descubro que sólo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces la lectura se convierte en un redescubrimiento. Quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre.

He hablado del «mar color de vino», y puesto que mi afición es el inglés antiguo (temo que, si tienen el coraje o la paciencia de volver a alguna de mis conferencias, los abrumaré de nuevo con el inglés antiguo), me gustaría recordarles algunos versos que me parecen hermosos. Los diré primero en inglés y luego en el severo y vocálico inglés antiguo del siglo IX.

owwed from the north;
bound the fields;
fell on earth,
oldest of seeds.

an sniwde
hrusan bond
feol on eorban
a caldast.

ó desde el Norte;
archa ciñó los campos
anizo cayó sobre la tierra,
is fría de las semillas)^[11].

Esto nos remite a lo que dije sobre Homero: cuando el poeta escribía esos versos, sólo dejaba constancia de algo que había sucedido. Lo que, evidentemente, era muy extraño en el siglo IX, cuando la gente pensaba en términos de mitología, imágenes alegóricas y cosas por el estilo. Homero sólo contaba cosas absolutamente normales. Pero hoy, cuando leemos:

owwed from the north;

bound the fields;
ell on earth,
oldest of seeds...

encontramos un elemento poético añadido. Creo que encontramos la poesía de que un sajón sin nombre escribiera esos versos a orillas del Mar del Norte, en Northumbria; y la poesía de que esos versos lleguen hasta nosotros tan claros, tan sencillos y tan patéticos a través de los siglos. Tenemos, pues, dos casos: el caso (no vale la pena que me detenga en él) de que el tiempo degrade a un poema y las palabras pierdan su belleza; y también el caso de que el tiempo enriquezca al poema, en lugar de degradarlo.

He hablado al principio de definiciones. Para terminar, me gustaría decir que cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo. Si estuviéramos de un humor chestertoniano (creo que uno de los mejores humores en que sentirse), diríamos que sólo podemos definir algo cuando no sabemos nada de ello.

Por ejemplo, si tengo que definir la poesía y no la tengo todas conmigo, si no me siento demasiado seguro, digo algo como: «poesía es la expresión de la belleza por medio de palabras artísticamente entrelazadas». Esta definición podría valer para un diccionario o para un libro de texto, pero a nosotros nos parece poco convincente. Hay algo mucho más importante: algo que nos animaría no sólo a seguir ensayando la poesía, sino a disfrutarla y a sentir que lo sabemos todo sobre ella.

Esto significa que *sabemos* qué es la poesía. Lo sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país. Estas cosas están tan arraigadas en nosotros que sólo pueden ser expresadas por esos símbolos comunes que compartimos. ¿Y por qué habríamos de necesitar más palabras?

Puede que no estén ustedes de acuerdo con los ejemplos que he elegido. Quizá mañana se me ocurran ejemplos mejores, quizá piensen que debería haber citado otros versos. Pero, ya que pueden elegir sus propios ejemplos, no tienen que preocuparse demasiado por Homero, los poetas anglosajones o Rossetti. Porque todo el mundo sabe dónde encontrar la poesía. Y, cuando aparece, uno siente el roce de la poesía, ese especial estremecimiento.

Para terminar, tengo una cita de San Agustín que creo que encaja a la perfección. San Agustín dijo: «¿Qué es el tiempo. Si no me preguntan qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé»^[12]. Pienso lo mismo de la poesía.

A uno no le preocupan demasiado las definiciones. Ando en este momento un poco despistado, porque no domino en absoluto el pensamiento abstracto. Pero en las próximas conferencias —si tienen la amabilidad de soportarme— pondremos más

ejemplos concretos. Hablaré sobre la metáfora, sobre la música de las palabras, sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción poética, sobre el arte de contar historias, es decir, sobre la poesía épica, la más antigua y quizá el más esforzado tipo de poesía. Y acabaré con algo que, ahora mismo, apenas puedo intuir. Acabaré con una conferencia llamada «Credo de poeta», en la que intentaré justificar mi propia vida y la confianza que algunos de ustedes puedan depositar en mí, a pesar de esta primera conferencia torpe y titubeante.

II

LA METÁFORA

Ya que el tema de la charla de hoy es la metáfora, empezaré con una metáfora. La primera de las muchas metáforas que trataré de recordar procede del Lejano Oriente, de China. Si no me equivoco, los chinos llaman al mundo «las diez mil cosas», o —y eso depende del gusto y el capricho del traductor— «los diez mil seres».

Supongo que podemos aceptar el muy prudente cálculo de diez mil. Seguro que existen más de diez mil hormigas, diez mil hombres, diez mil esperanzas, temores o pesadillas en el mundo. Pero si aceptamos el número de diez mil, y si pensamos que todas las metáforas son la unión de dos cosas distintas, entonces, en caso de que tuviéramos tiempo, podríamos elaborar una casi increíble suma de metáforas posibles. He olvidado el álgebra que aprendí, pero creo que la cantidad sería 10 000 multiplicado por 9999, multiplicado por 9998, etcétera. Evidentemente, la cantidad de posibles combinaciones no es infinita, pero asombra a la imaginación. Así que podríamos pensar: ¿por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles?

El poeta argentino Lugones, allá por el año 1909, escribió que creía que los poetas usaban siempre las mismas metáforas, y que iba a acometer el descubrimiento de nuevas metáforas de la luna. Y, de hecho, inventó varios centenares. También dijo, en el prólogo de un libro llamado *Lunario sentimental*^[13], que toda palabra es una metáfora muerta. Esta afirmación es, desde luego, una metáfora. Pero creo que todos percibimos la diferencia entre metáforas vivas y muertas. Si tomamos un buen diccionario etimológico (pienso en el de mi viejo y desconocido amigo el doctor Skeat^[14]) y buscamos una palabra, estoy seguro de que en algún sitio encontraremos una metáfora escondida.

Por ejemplo —y pueden verlo en los primeros versos del *Beowulf*— la palabra «breat» significaba «multitud airada», pero ahora la palabra («thread», «amenaza») se refiere al efecto y no a la causa. Y tenemos la palabra «king», «rey». «Ring» era en sus orígenes «cyning», que significaba «un hombre que representa y defiende a los suyos, a la familia (“kin”), al pueblo».

Así, etimológicamente, «king», «kinsman» («pariente») y «gentleman» son la misma palabra. Pero si digo «El rey se sentó a contar su dinero», no pensamos que la palabra «king» sea una metáfora. De hecho, si optamos por el pensamiento abstracto, tenemos que olvidar que las palabras fueron metáforas. Tenemos que olvidar, por ejemplo, que en la palabra «considerar» hay una sombra de astrología: «considerar»

significaba originariamente «estar en relación con las estrellas», «hacer un horóscopo».

Yo diría que lo importante a propósito de la metáfora es el hecho de que el lector o el oyente la perciban como metáfora. Limitaré esta charla a las metáforas que el lector percibe como metáforas. No a palabras como «king» o «threat» (y podríamos continuar, quizá hasta el infinito).

En primer lugar, me gustaría ocuparme de ciertas metáforas modelo, de ciertas metáforas patrón. Uso la palabra «modelo» porque las metáforas que voy a citar, aunque parezcan muy distintas a la imaginación, para un lógico serían casi idénticas. Así que podríamos hablar de ellas como ecuaciones. Tomemos la primera que me viene a la mente: la comparación modelo, la clásica comparación entre ojos y estrellas, o, a la inversa, entre estrellas y ojos. El primer ejemplo que recuerdo procede de la *Antología griega*^[15], y creo que se atribuye a Platón. Los versos (no sé griego) son más o menos como sigue: «Desearía ser la noche para mirar tu sueño con mil ojos». Aquí, evidentemente, percibimos la ternura del amante; sentimos que su deseo es capaz de ver al amante desde muchos puntos a la vez. Sentimos la ternura detrás de esos versos.

Veamos ahora otro ejemplo menos ilustre: «Las estrellas miran hacia abajo». Si tomamos en serio el pensamiento lógico, encontramos aquí la misma metáfora. Pero el efecto en nuestra imaginación es muy distinto. «Las estrellas miran hacia abajo» no nos sugiere ternura; más bien nos hace pensar en generaciones y generaciones de hombres que se fatigan sin fin mientras las estrellas miran hacia abajo con una especie de sublime indiferencia.

Tomemos un ejemplo distinto, una de las estrofas que más me han impresionado. Los versos proceden de un poema de Chesterton llamado «A Second Childhood» («Segunda niñez»):

shall not grow too old to see enormous night arise,
and that is larger than the world
a monster made of eyes.

no envejeceré hasta ver surgir la enorme noche,
que es más grande que el mundo,
monstruo hecho de ojos)^[16].

No un monstruo *lleno* de ojos (conocemos esos monstruos desde el Apocalipsis de San Juan), sino —y esto es mucho más terrible— un monstruo *hecho* de ojos, como si esos ojos fueran su tejido orgánico.

Hemos examinado tres imágenes que pueden remitir al mismo modelo. Pero el aspecto que me gustaría destacar —y éste es realmente uno de los dos puntos

importantes de mi charla— es que, aunque el modelo sea esencialmente el mismo, en el primer caso, el ejemplo griego «Desearía ser la noche», el poeta nos hace sentir su ternura, su ansiedad; en el segundo, sentimos una especie de divina indiferencia hacia las cosas humanas; y, en el tercero, la noche familiar se convierte en pesadilla.

Tomemos ahora un modelo diferente: la idea del tiempo que fluye, que fluye como un río. El primer ejemplo procede de un poema que Tennyson escribió cuando tenía, me parece, trece o catorce años. Lo destruyó; pero, felizmente para nosotros, sobrevive un verso. Creo que pueden ustedes encontrarlo en la biografía de Tennyson que escribió Andrew Lang.

El verso es; «Time flowing in the middle of night» («El fluir del tiempo en medio de la noche»)^[17]. Creo que Tennyson ha elegido su tiempo muy sabiamente. De noche todas las cosas son silenciosas, los hombres duermen, pero el tiempo sigue fluyendo sin ruido. Éste es uno de los ejemplos.

Existe también una novela (estoy seguro de que habrán pensado en ella) llamada simplemente *Of Time and the River*^[18]. El mero hecho de unir las dos palabras sugiere la metáfora: el tiempo y el río, los dos fluyen. Y existe la famosa sentencia del filósofo griego: «Nadie baja dos veces al mismo río»^[19]. Aquí encontramos un atisbo de terror, porque primero pensamos en el fluir del río, en las gotas de agua como ser diferente, y luego caemos en la cuenta de que *nosotros* somos el río, que somos tan fugitivos como el río.

También tenemos los versos de Manrique:

tras vidas son los ríos
van a dar en la mar
es el morir^[20].

Esta afirmación no impresiona demasiado en inglés. Ojalá recordara cómo la tradujo Longfellow en sus «Coplas de Manrique»^[21]. Aunque, evidentemente (y volveré sobre esta cuestión en otra conferencia), detrás de la metáfora patron encontramos la grave música de las palabras:

tras vidas son los ríos
van a dar en la mar
es el morir:
an los señoríos
chos a se acabar
sumir...

La metáfora, sin embargo, es exactamente la misma en todos los casos.

Y ahora pasaremos a algo muy trillado, algo que quizá les haga sonreír: la comparación entre mujeres y flores, y también entre flores y mujeres. Aquí, evidentemente, los ejemplos son abundantísimos. Pero hay uno que me gustaría recordar (puede que no les resulte familiar) de esa obra maestra inacabada, *Weir of Hermiston*, de Robert Louis Stevenson. Cuenta Stevenson cómo su héroe va a la iglesia, en Escocia, donde ve a una chica: una chica preciosa, según se nos hace saber. Y sabemos que el héroe está a punto de enamorarse de ella. Porque la mira, y entonces se pregunta si existe un alma inmortal dentro de esa figura bellísima, o si sólo es un animal del color de las flores. Y la brutalidad de la palabra «animal» queda destruida, sin duda, por «el color de las flores». No creo que necesitemos más ejemplos de este modelo, que se encuentra en todas las épocas, en todas las lenguas, en todas las literaturas.

Pasemos ahora a otro de los modelos esenciales de metáfora: el de la vida como sueño, esa sensación de que nuestra vida es un sueño. El ejemplo evidente que se nos ocurre es «We are such stuff as dreams are made on» («Estamos hechos de la misma materia que los sueños»)^[22]. Ahora bien, aunque quizá suene a blasfemia —amo demasiado a Shakespeare para que eso me preocupe—, creo que aquí, si lo examinamos (y no creo que debamos examinarlo muy de cerca; antes bien, debemos agradecerle a Shakespeare éste y sus otros muchos dones), hay una levísima contradicción entre el hecho de que nuestras vidas sean como un sueño o posean la esencia de un sueño, y la afirmación, un poco tajante, «Estamos hechos de la misma materia que los sueños». Porque, si somos reales en un sueño, o si sólo somos soñadores de sueños, entonces me pregunto si podemos hacer semejantes afirmaciones categóricas. La frase de Shakespeare pertenece más a la filosofía o a la metafísica que a la poesía, aunque, desde luego, el contexto la realza y eleva a poesía.

Otro ejemplo del mismo modelo procede de un gran poeta alemán; un poeta menor al lado de Shakespeare (pero supongo que todos los poetas son menores a su lado, excepto dos o tres). Se trata de una famosa pieza de Walter von der Vogelweide^[23]. Supongo que se dice así (me pregunto qué tal es mi alemán medieval; tendrán ustedes que perdonarme): «Ist mir mîn leben getroumet, oder ist es war?» («¿He soñado mi vida, o fue un sueño?»). Creo que esto se acerca más a lo que el poeta intenta decir, pues en lugar de una afirmación categórica encontramos una pregunta. El poeta está perplejo. Nos ha sucedido a todos nosotros, pero no lo hemos expresado como Walter von der Vogelweide. El poeta se pregunta a sí mismo: «Ist mir mîn leben getroumet, oder ist es war?», y su duda nos trae, creo, esa esencia de la vida como sueño.

No recuerdo si en la conferencia anterior (porque es una frase que cito muchas veces, siempre, y la llevo citando toda la vida) les cité al filósofo chino Chuang Tzu. Soñó que era una mariposa y, al despertar, no sabía si era un hombre que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. Creo que esta metáfora es la más delicada. Primero, porque empieza con un sueño, y, luego,

cuando Chuang Tzu despierta, su vida sigue teniendo algo de sueño. Y, segundo, porque, con una especie de casi milagrosa felicidad, el filósofo ha elegido el animal adecuado. Si hubiera dicho «Chuang Tzu soñó que era un tigre» sería insustancial. Una mariposa tiene algo de delicado y evanescente. Si fuéramos sueños, para sugerirlo fielmente necesitaríamos una mariposa y no un tigre. Si Chuang Tzu hubiera soñado que era un mecanógrafo, no hubiera acertado en absoluto. O una ballena: tampoco sería un acierto. Creo que eligió exactamente la palabra precisa para lo que se proponía decir.

Examinemos otro modelo: ese tan corriente que reúne las ideas del dormir y el morir. Es muy común incluso en la lengua cotidiana; pero, si buscamos ejemplos, advertiremos que los hay muy diferentes. Creo que en algún sitio Homero habla del «sueño de hierro de la muerte»^[24]. Nos propone, así, dos ideas opuestas: la muerte es una especie de sueño, pero esa especie de sueño está hecha de un metal duro, inexorable y cruel, el hierro. Es un dormir perpetuo e inquebrantable. Y, por supuesto, también tenemos a Heine: «Der Tod dass ist die frühe Nacht» («La muerte es la noche madrugadora»). Y, ya que estamos en el norte de Boston, creo que debemos recordar aquellos quizá conocidísimos versos de Robert Frost:

woods are lovely, dark, and deep,
have promises to keep,
miles to go before I sleep,
miles to go before I sleep.

bosques son hermosos, oscuros y profundos,
tengo promesas que cumplir
las por hacer antes de dormir,
las por hacer antes de dormir)^[25].

Estos versos son tan perfectos que nos resulta difícil pensar en que haya truco. Pero, desgraciadamente, toda literatura está hecha de trucos, y esos trucos, a la larga, salen a la luz. Y entonces fatigan al lector. Pero en este caso el truco es tan discreto que casi me avergüenza llamarlo truco (lo llamo así únicamente a falta de una palabra mejor). Porque Frost ha intentado aquí algo muy atrevido. Encontramos el mismo verso repetido palabra por palabra, dos veces, pero el sentido es diferente. «And miles to go before I sleep»: se trata de algo meramente físico; las millas son millas en el espacio, en Nueva Inglaterra, y «sleep» significa «ir a dormir». La segunda vez —«And miles to go before I sleep»— se nos hace entender que las millas no sólo se refieren al espacio, sino también al tiempo, y que «dormir» significa «morir» o «descansar». Si el poeta hubiera dicho lo mismo con más palabras, habría sido mucho menos efectivo. Porque, a mi entender, lo sugerido es mucho más efectivo que lo

explícito. Quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones. Recuerden que Emerson decía que los razonamientos no convencen a nadie. No convencen a nadie porque son presentados como razonamientos. Entonces los consideramos, los sopesamos, les damos la vuelta y decidimos en su contra.

Pero cuando algo sólo es dicho o —mejor todavía— sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. Estamos dispuestos a aceptarlo. Recuerdo haber leído, hace una treintena de años, las obras de Martin Buber, que me parecían poemas maravillosos. Luego, cuando fui a Buenos Aires, leí un libro de un amigo mío, Dujovne^[26], y descubrí en sus páginas, para mi asombro, que Martin Buber era un filósofo y que toda su filosofía estaba contenida en los libros que yo había leído como poesía. Puede que yo aceptara aquellos libros porque los acogí como poesía, como sugerencia o insinuación, a través de la música de la poesía, y no como razonamientos. Creo que en Walt Whitman, en alguna parte, podemos encontrar la misma idea: la idea de que la razón es poco convincente. Creo que Whitman dice en alguna parte que el aire de la noche, las inmensas y escasas estrellas, son mucho más convincentes que los meros razonamientos.

Podemos considerar otros modelos de metáfora. Tomemos ahora el ejemplo (éste no es tan común como los otros) de la batalla y el fuego. En la *Ilíada* encontramos la imagen de la batalla que resplandece como un incendio. Tenemos la misma idea en el fragmento heroico de Finnesburg^[27]. En ese fragmento se nos habla del combate entre daneses y frisios, del fulgor de las armas, los escudos y las espadas. Y entonces el escritor dice que parece como si todo Finnesburg, como si todo el castillo de Finn, estuviera en llamas.

Me figuro que me habré olvidado de modelos de metáforas muy comunes. Hasta ahora nos hemos ocupado de ojos y estrellas, mujeres y flores, ríos y tiempo, vida y sueño, la muerte y el dormir, batallas e incendios. Si tuviéramos el tiempo y el saber necesarios, podríamos encontrar otros cuantos modelos que quizá nos brindarían casi todas las metáforas de la literatura.

Lo verdaderamente importante no es que exista un número muy reducido de modelos, sino el hecho de que esos pocos modelos admitan casi un número infinito de variaciones. El lector interesado por la poesía y no por la teoría de la poesía podría leer, por ejemplo, «Desearía ser la noche», y luego «Un monstruo hecho de ojos» o «Las estrellas miran hacia abajo», sin dejar de pensar que estos versos remiten a un único modelo. Si yo fuera un pensador atrevido (pero no lo soy; soy un pensador muy tímido, y voy avanzando a tientas), diría que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas sólo son juegos arbitrarios. Esto equivaldría a la afirmación de que entre las «diez mil cosas» de la definición china sólo podemos encontrar doce afinidades esenciales. Porque, por supuesto, podemos encontrar otras afinidades que son meramente asombrosas, y el asombro apenas dura un instante.

Recuerdo que he olvidado un excelente ejemplo de la ecuación sueño igual a vida. Pero creo recordar ahora: pertenece al poeta americano Cummings. Son

cuatro versos. Debo disculparme por el primero. Evidentemente fue escrito por un joven que escribía para jóvenes, un privilegio del que ya no puedo participar: soy ya demasiado viejo para ese tipo de juegos. Pero debemos citar la estrofa completa. El primer verso es: «God's terrible face, brighter than a spoon» («la terrible cara de Dios, más brillante que una cuchara»). El primer verso casi me parece lamentable, porque, evidentemente, uno intuye que el poeta pensó primero en una espada, o en la luz de una vela, o en el sol, o en un escudo, o en algo tradicionalmente radiante, y entonces dijo: «No, que soy moderno, así que meteré una cuchara». Y tuvo su cuchara. Pero podemos perdonárselo por lo que viene a continuación: «God's terrible face, brighter than a spoon, / collects the image of one fatal word» («La terrible cara de Dios, más brillante que una cuchara, / acoge la imagen de una palabra fatal»). Este segundo verso es mejor, creo. Y, como me dijo mi amigo Murchison, en una cuchara a menudo encontramos recogidas muchas imágenes. Yo nunca había pensado en ello, porque había quedado desconcertado por la cuchara y no había querido darle demasiadas vueltas.

s terrible face, brighter than a spoon,
cts the image of one fatal word,
at my life (which liked the sun and the moon)
nbles something that has not occurred.

errible cara de Dios, más brillante que una cuchara,
e la imagen de una palabra fatal,
mi vida —que gustaba del sol y la luna—
rece a algo que no ha sucedido)^[28].

«Se parece a algo que no ha sucedido»: este verso entraña una rara sencillez. Creo que nos transmite la esencia de la vida como sueño mejor que aquellos poetas más famosos, Shakespeare y Walter von der Vogelweide.

Sólo he elegido, evidentemente, unos pocos ejemplos. Estoy seguro de que su memoria está llena de metáforas que ustedes han ido atesorando, metáforas que quizá esperen oír citadas por mí. Sé que después de esta conferencia sentiré cómo me invade el remordimiento, al pensar en las muchas y hermosas metáforas que he omitido. Y, naturalmente, ustedes me dirán en un aparte: «Pero ¿cómo ha olvidado aquella maravillosa metáfora de Fulano?». Y entonces tendré que disculparme y seguir buscando a tientas.

Pero, ahora, creo que deberíamos proseguir con metáforas que parecen eludir los viejos modelos. Y, ya que he hablado de la luna, tomaré una metáfora persa que leí en alguna parte de la historia de la literatura persa de Brown. Señalemos que procede de Farid al-Din Attar o de Omar Hayyam, o de Hafiz, o de alguno de los grandes poetas

persas^[29]. Habla de la luna llamándola «el espejo del tiempo». Me figuro que, desde el punto de vista de la astronomía, la idea de que la luna sea un espejo sería apropiada, pero esto es más bien irrelevante desde un punto de vista poético. Si la luna es o no es realmente un espejo carece de la menor importancia, puesto que la poesía habla a la imaginación. Contemplemos la luna como espejo del tiempo. Creo que es una metáfora excelente: en primer lugar, porque la idea de espejo nos transmite la luminosidad y fragilidad de la luna, y, en segundo lugar, porque la idea de tiempo nos recuerda de repente que la luna clarísima que vemos es muy antigua, está llena de poesía y mitología, y es tan vieja como el tiempo.

Puesto que he usado la frase «tan vieja como el tiempo», debo citar otro verso, uno que quizá bulla en la memoria de ustedes. No puedo recordar el nombre de su autor. Lo encontré citado en un libro no demasiado memorable de Kipling titulado *From Sea to Sea*: «A rose-red city, half as old as time» («Una ciudad de color rosa, casi tan vieja como el tiempo»)^[30]. Si el poeta hubiera escrito «Una ciudad de color rosa, tan vieja como el tiempo», no hubiera escrito nada definitivo. Pero «casi tan vieja como el tiempo» nos transmite una especie de precisión mágica: el mismo tipo de mágica precisión que logra la extraña y común frase inglesa «I will love you forever and a day» («Te querré siempre y un día»). «Forever» significa «un tiempo larguísimo» pero es demasiado abstracto para despertar la imaginación.

Encontramos el mismo tipo de truco (pido perdón por el uso de esta palabra) en el título de ese libro famoso, *Las mil y una noches*. Pues «las mil noches» significa para la imaginación «las muchas noches», tal como en el siglo XVII se usaba «cuarenta» para significar «muchos». «When forty winters shall besiege thy brow» («Cuando muchos inviernos pongan sitio a tu frente»^[31]), escribe Shakespeare; y pienso en la habitual expresión inglesa «forty winks» (literalmente, «cuarenta parpadeos») para la siesta («to have forty winks»: «echar una siesta, descabezar un sueño»). «Cuarenta» significa «muchos». Y ahí tienen «las mil y una noches»; como esa «ciudad de color rosa» y la asombrosa precisión de «casi tan vieja como el tiempo», que, evidentemente, hace que el tiempo parezca incluso más largo.

Para considerar diferentes metáforas, volveré ahora —inevitabilmente, dirán ustedes— a los anglosajones, mis favoritos. Recuerdo aquella *kenning* verdaderamente común que llamaba al mar «el camino de la ballena»^[32]. Me pregunto si el sajón desconocido que acuñó por primera vez esa *kenning* sabía lo hermosa que era. Me pregunto si se daba cuenta (aunque esto apenas tiene por qué importarnos) de que la inmensidad de la ballena sugería y enfatizaba la inmensidad del mar.

Hay otra metáfora, escandinava, sobre la sangre. La *kenning* usual para la sangre es «el agua de la serpiente». En esta metáfora tenemos la noción —que también encontramos en los sajones— de la espada como ser esencialmente maligno, un ser que bebe la sangre de los hombres como si fuera agua.

Y tenemos las metáforas de la batalla. Algunas de ellas son bastante triviales; por

ejemplo, «encuentro de hombres». Quizá, aquí, exista algo sutilísimo: la idea de los hombres que se encuentran para matarse unos a otros (como si no fuera posible otro tipo de «encuentros»), Pero también tenemos «encuentro de espadas», «baile de espadas», «fragor de armaduras», «fragor de escudos». Todas están en la *Oda de Brunanburh*. Y hay otra preciosa: «born æneoht», «encuentro de ira». Aquí la metáfora quizá nos impresione porque, cuando pensamos en un encuentro, pensamos en el compañerismo, en la amistad; y entonces surge el contraste, el encuentro «de ira».

Pero yo diría que estas metáforas no son nada comparadas con la hermosísima metáfora escandinava y —lo que parece bastante extraño— irlandesa para la batalla. Llama a la batalla «la red de hombres». La palabra «red» es verdaderamente maravillosa aquí, pues la idea de una red nos brinda el modelo de una batalla medieval: tenemos las espadas, los escudos, el chocar de las armas. Y también tenemos el matiz de pesadilla de una red entretejida por seres vivos. «Red de hombres»: una red de hombres que mueren y se matan unos a otros.

Me viene a la memoria de repente una metáfora de Góngora que es muy parecida a la «red de hombres». Góngora habla de un viajero que llega a una «bárbara aldea»; y entonces la aldea tiende una soga de perros a su alrededor:

Il suele tejer bárbara aldea
de gozques contra forastero^[33].

Así, de un modo muy extraño, encontramos la misma imagen: la idea de una soga o una red hecha de seres vivos. Pero incluso en estos casos que parecen sinónimos existe una diferencia notable. Una soga de perros es algo barroco y grotesco, mientras que «red de hombres» añade algo terrible, algo espantoso, a la metáfora.

Para terminar, consideraré una metáfora, o una comparación (después de todo, no soy profesor y la diferencia apenas me preocupa) del hoy olvidado Byron. Leí el poema cuando era un chico; me figuro que todos lo leímos a muy tierna edad. Pero hace dos o tres días descubrí de repente que se trataba de una metáfora muy compleja. Nunca había pensado que Byron fuera especialmente complejo. Todos ustedes conocen la frase: «She walks in beauty, like the night» («Camina en belleza, como la noche»)^[34]. El verso es tan perfecto que no le damos ninguna importancia. Pensamos: «Bien, *nosotros* podríamos haberlo escrito, si hubiéramos querido». Pero sólo Byron quiso escribirlo.

Me ocupo ahora de la oculta y secreta complejidad del verso. Supongo que ustedes ya habrán descubierto lo que ahora voy a revelarles. (Pues es lo que siempre pasa con las sorpresas, ¿verdad? Nos pasa cuando leemos una novela policiaca). «She walks in beauty, like the night»: tenemos, en principio, una hermosa mujer, y en seguida se nos dice que «camina en belleza». Esto nos sugiere, de algún modo, la

lengua francesa: algo como «vous êtes en beauté». Pero: «She walks in beauty, like the night». Tenemos, en primera instancia, una hermosa mujer, una hermosa señora, que se asemeja a la noche. Para entender el verso debemos pensar que también la noche es una mujer; si no, el verso no tiene sentido. Así, en estas palabras tan sencillas encontramos una doble metáfora: una mujer es comparada con la noche, pero la noche es comparada con una mujer. No sé, ni me importa, si Byron sabía esto. Creo que si lo hubiera sabido el verso difícilmente sería tan bueno. Puede que antes de morir lo descubriera, o alguien se lo señalara.

Así llegamos a las dos principales y obvias conclusiones de esta conferencia. La primera es, por supuesto, que aunque existan cientos y desde luego miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales. Pero esto no tiene por qué inquietarnos, pues cada metáfora es diferente: cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes. Y la segunda conclusión es que existen metáforas —por ejemplo, «red de hombres» o «camino de la ballena»— que no podemos remitir a modelos definidos.

Creo, pues, que las perspectivas —incluso después de mi conferencia— son bastante favorables para la metáfora. Porque, si nos parece, podemos ensayar nuevas variaciones de las tendencias esenciales. Las variaciones podrían ser muy bellas y sólo algunos críticos como yo se molestarían en decir: «Bien, ahí volvemos a encontrar ojos y estrellas, y el tiempo y el río una y otra vez, siempre». Las metáforas estimularán la imaginación. Pero también podría sernos concedida —y por qué no esperararlo— la invención de metáforas que no pertenecen, o que no pertenecen todavía, a modelos aceptados.

III

EL ARTE DE CONTAR HISTORIAS

Las distinciones verbales deberían ser tenidas en cuenta, puesto que representan distinciones mentales, intelectuales. Pero es una lástima que la palabra «poeta» haya sido dividida en dos. Pues hoy, cuando hablamos de un poeta, sólo pensamos en alguien que profiere notas líricas y pajariles del tipo de «With ships the sea was sprinkled far and nigh, / Like stars in heaven» («Con barcos, el mar estaba salpicado aquí y allá como las estrellas en el cielo»^[35]; Wordsworth), o «Music to hear, why hear'st thou music sadly? / Sweets with sweets war not, joy delights in joy» («¿Por qué, siendo tú música, te entristece la música? / Placer busca placeres, ama el goce otro goce»^[36]; Shakespeare). Mientras que los antiguos, cuando hablaban de un poeta —un «hacedor»—, no lo consideraban únicamente como el emisor de esas elevadas notas líricas, sino también como narrador de historias. Historias en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad: no sólo lo lírico, lo meditativo, la melancolía, sino también las voces del coraje y la esperanza. Quiere decir que voy a hablar de lo que supongo la más antigua forma de poesía: la épica. Ocupémonos de ella un momento.

Quizá el primer ejemplo que nos venga a la mente sea *La historia de Troya*, como la llamó Andrew Lang, que tan certeramente la tradujo. Examinaremos en ella la antiquísima narración de una historia. Ya en el primer verso encontramos algo así: «Háblame, musa, de la ira de Aquiles»^[37]. O, como creo que tradujo el profesor Rouse: «An angry man —that is my subject» («Un hombre iracundo: tal es mi tema»). Quizá Homero, o el hombre a quien llamamos Homero (pues ésta es, evidentemente, una vieja cuestión), pensó escribir un poema sobre un hombre iracundo, y eso nos desconcierta, pues pensamos en la ira a la manera de los latinos: «ira furor brevis». La ira es una locura pasajera, un ataque de locura. Es verdad que la trama de la *Ilíada* no es, en sí, precisamente agradable: esa idea del héroe malhumorado en su tienda, que siente que el rey lo ha tratado injustamente, emprende la guerra como una disputa personal porque han matado a su amigo y vende por fin al padre el cadáver del hombre al que ha matado.

Pero quizá (puede que ya lo haya dicho antes; estoy seguro), quizá las intenciones del poeta carezcan de importancia. Lo que hoy importa es que, aunque Homero creyera que contaba esa historia, en realidad contaba algo mucho más noble: la historia de un hombre, un héroe, que ataca una ciudad que sabe que no conquistará nunca, un hombre que sabe que morirá antes de que la ciudad caiga; y la historia aun más conmovedora de los hombres que defienden una ciudad cuyo destino ya

conocen, una ciudad que ya está en llamas. Yo creo que éste es el verdadero tema de la *Ilíada*. Y, de hecho, los hombres siempre han pensado que los troyanos eran los verdaderos héroes. Pensamos en Virgilio, pero también podríamos pensar en Snorri Sturluson^[38], que, en su más joven edad, escribió que Odín —el Odín de los sajones, el dios— era hijo de Príamo y hermano de Héctor. Los hombres siempre han buscado la afinidad con los troyanos derrotados, y no con los griegos victoriosos. Quizá sea porque hay una dignidad en la derrota que a duras penas le corresponde a la victoria.

Tomemos un segundo poema épico, la *Odisea*. Podemos leer la *Odisea* de dos maneras. Supongo que el hombre (o la mujer, como pensaba Samuel Butler^[39]) que la escribió no ignoraba que en realidad contenía dos historias: el regreso de Ulises a su casa y las maravillas y peligros del mar. Si tomamos la *Odisea* en el primer sentido, entonces tenemos la idea del regreso, la idea de que vivimos en el destierro y nuestro verdadero hogar está en el pasado o en el cielo o en cualquier otra parte, que nunca estamos en casa.

Pero evidentemente la vida de la marinería y el regreso tenían que ser convertidos en algo interesante. Así que, poco a poco, se fueron añadiendo múltiples maravillas. Y ya, cuando acudimos a *Las mil y una noches*, encontramos que la versión árabe de la *Odisea*, los siete viajes de Simbad el marino, no son la historia de un regreso, sino un relato de aventuras; y creo que como tal lo leemos. Cuando leemos la *Odisea*, creo que lo que sentimos es el encanto, la magia del mar; lo que sentimos es lo que el navegante nos revela. Por ejemplo: no tiene ánimo para el arpa, ni para la distribución de anillos, ni para el goce de la mujer, ni para la grandeza del mundo. Sólo busca las altas corrientes saladas. Así tenemos las dos historias en una: podemos leerla como un retorno a casa y como un relato de aventuras, quizá el más admirable que jamás haya sido escrito o cantado.

Pasemos ahora a un tercer «poema» que destaca muy por encima de los otros: los cuatro Evangelios. Los Evangelios también pueden ser leídos de dos maneras. El creyente los lee como la extraña historia de un hombre, de un dios, que expía los pecados de la humanidad. Un dios que se digna sufrir, morir, en la «bitter cross» («amarga cruz»^[40]), como señala Shakespeare. Existe una interpretación aun más extraña, que encuentro en Langland^[41]: la idea de que Dios quería conocer en su totalidad el sufrimiento humano, que no le bastaba con conocerlo intelectualmente, tal como le era divinamente posible; quería sufrir como un hombre y con las limitaciones de un hombre. Pero quien (como muchos de nosotros) no es creyente, puede leer la historia de otra manera. Podemos pensar en un hombre de genio, un hombre que se creía un dios y al final descubre que sólo era un hombre y que Dios —su dios— lo había abandonado.

Digamos que durante muchos siglos, estas tres historias —la de Troya, la de Ulises, la de Jesús— le han bastado a la humanidad. La gente las ha contado y las ha vuelto a contar una y otra vez; les ha puesto música, las ha pintado. Han sido contadas muchas veces, pero las historias perduran, sin límites. Podríamos pensar en

alguien que, dentro de mil o diez mil años, una vez más volviera a escribirlas. Pero, en el caso de los Evangelios, hay una diferencia: creo que la historia de Cristo no puede ser contada mejor. Ha sido contada muchas veces, pero creo que los pocos versículos en los que leemos, por ejemplo, cómo Satán tentó a Cristo tienen más fuerza que los cuatro libros del *Paradise Regained*. Uno intuye que Milton quizá ni sospechaba la clase de hombre que fue Cristo.

Bien, tenemos estas historias y tenemos el hecho de que los hombres no necesitan demasiadas historias. Imagino que Chaucer jamás pensó en inventar una historia. No pienso que la gente fuera menos inventiva en aquellos días que hoy. Pienso que se contentaba con las nuevas variaciones que se añadían al relato, las sutiles variaciones que se añadían al relato. Esto, además, facilitaba la tarea del poeta. Sus oyentes y lectores sabían lo que iba a decir y podían apreciar las diferencias en su justa medida.

Ahora bien, la épica —y podemos considerar los Evangelios una especie de épica divina— lo admite todo. Pero la poesía, como he dicho, ha sufrido una división; o, mejor, por un lado tenemos el poema lírico y la elegía, y por otro tenemos la narración de historias: tenemos la novela. Uno casi siente la tentación de considerar la novela como una degeneración de la épica, a pesar de escritores como Joseph Conrad o Herman Melville. Pues la novela recupera la dignidad de la épica.

Si pensamos en la novela y la épica, nos vemos tentados a pensar que la principal diferencia estriba en la diferencia entre verso y prosa, entre cantar y exponer algo. Pero pienso que hay una diferencia mayor. La diferencia radica en el hecho de que lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras, como Mencken señaló, la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración del personaje.

Esto nos lleva a otra cuestión: ¿qué pensamos de la felicidad? ¿Qué pensamos de la derrota, de la victoria? Hoy, cuando la gente habla de un final feliz, lo considera una mera condescendencia hacia el público o un recurso comercial; lo consideran artificioso. Pero durante siglos los hombres fueron capaces de creer sinceramente en la felicidad y en la victoria, aunque sentían la imprescindible dignidad de la derrota. Por ejemplo, cuando la gente escribía sobre el Vellocino de Oro (una de las historias más antiguas de la humanidad), oyentes y lectores sabían desde el principio que el tesoro sería hallado al final.

Bien, hoy, si se emprende una aventura, sabemos que acabará en fracaso. Cuando leemos —y pienso en un ejemplo que admiro— *Los papeles de Aspern*^[42], sabemos que los papeles nunca serán hallados. Cuando leemos *El castillo* de Franz Kafka, sabemos que el hombre nunca entrará en el castillo. Es decir, no podemos creer de verdad en la felicidad y en el triunfo. Y quizá ésta sea una de las miserias de nuestro tiempo. Me figuro que Kafka sentía prácticamente lo mismo cuando deseaba que sus libros fueran destruidos: en realidad quería escribir un libro feliz y victorioso, y se daba cuenta de que le era imposible. Hubiera podido escribirlo, evidentemente, pero el público habría notado que no decía la verdad. No la verdad de los hechos, sino la

verdad de sus sueños.

Digamos que, a fines del siglo XVIII o principios del XIX (para qué molestarnos en discutir las fechas), el hombre empezó a inventar tramas. Quizá podríamos decir que la empresa partió de Hawthorne y Edgar Allan Poe, aunque, evidentemente, siempre hay precursores. Como Rubén Darío señaló, nadie es el Adán literario. Pero fue Poe el que escribió que un relato debe ser escrito atendiendo a la última frase, y un poema atendiendo al último verso. Esto degeneró en el relato con truco, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado toda clase de tramas. Estas tramas son a veces muy ingeniosas; si nos limitamos a contarlas, son más ingeniosas que las tramas de la épica.

Pero, por alguna razón, notamos en ellas algo artificioso; o, mejor, algo trivial. Si tomamos dos casos —supongamos que la historia del doctor Jekyll y el señor Hyde, y una novela o una película como *Psicosis*—, puede que la trama de la segunda sea más ingeniosa, pero intuimos que hay más detrás de la trama de Stevenson.

En cuanto a la idea que formulé al principio, la de que sólo existe un número reducido de tramas, quizá deberíamos mencionar esos libros en los que el interés no radica en la trama sino en la variación, en el cambio, de múltiples tramas. Estoy pensando en *Las mil y una noches*, en el *Orlando furioso* y otras por el estilo. Podríamos añadir también la idea de un tesoro maligno. La tenemos en la *Völsunga Saga*^[43], y quizá al final de *Beowulf*: la idea de un tesoro que trae males a la gente que lo encuentra. Aquí podríamos llegar a la idea que intenté desarrollar en mi última conferencia, sobre la metáfora: la idea de que quizá todas las tramas correspondan sólo a unos pocos modelos. Hoy, por supuesto, la gente inventa tantas tramas que nos ciegan. Pero quizá flaquee tal ataque de ingenio y descubramos que todas esas tramas sólo son apariencias de un reducido número de tramas esenciales. Y esto, para mí, está fuera de discusión.

Hay que señalar otro hecho: los poetas parecen olvidar que, alguna vez, contar cuentos fue esencial y que contar una historia y recitar unos versos no se concebían como cosas diferentes. Un hombre contaba una historia, la cantaba; y sus oyentes no lo consideraban un hombre que ejercía dos tareas, sino más bien un hombre que ejercía una tarea que poseía dos aspectos. O quizá no tenían la impresión de que hubiera dos aspectos, sino que consideraban todo como una sola cosa esencial.

Llegamos ahora a nuestro tiempo, donde encontramos esta circunstancia verdaderamente extraña: hemos vivido dos guerras mundiales, pero, por alguna razón, no ha surgido de ellas una épica; excepto, quizá, *Los siete pilares de la sabiduría*^[44]. En *Los siete pilares de la sabiduría* encuentro muchas cualidades épicas. Pero el libro está lastrado por el hecho de que el héroe es el narrador, por lo que a veces debe empequeñecerse, humanizarse, hacerse verosímil en exceso. De hecho, se ve obligado a incurrir en los trucos del novelista.

Hay otro libro, hoy bastante olvidado, que leí, me parece, en 1915: una novela llamada *Le Feu*^[45], de Henri Barbusse. El autor era pacifista; era un libro contra la

guerra. Pero, en cierta medida, la épica atravesaba el libro (me acuerdo de una magnífica carga con bayonetas). Otro escritor que poseía el sentido de lo épico fue Kipling. Lo comprobamos en un relato tan maravilloso como «A Sahib's War». Pero, de la misma manera que Kipling nunca practicó el soneto, porque consideraba que podía distanciarlo de sus lectores, nunca cultivó la épica, aunque podría haberlo hecho. También recuerdo a Chesterton, que escribió «La balada del caballo blanco»^[46], un poema sobre las guerras del rey Alfredo contra los daneses. En él encontramos metáforas muy raras (¡me pregunto cómo me olvidé de citarlas en la charla anterior!): por ejemplo, «mármol como sólida luz de luna», «oro como fuego helado», donde el mármol y el oro son comparados con dos cosas que son aun más elementales. Son comparados con la luz de la luna y el fuego, y no con el fuego exactamente, sino con un mágico fuego helado.

En cierta manera, la gente está ansiosa de épica. Pienso que la épica es una de esas cosas que los hombres necesitan. De todos los lugares (y esto podría introducir una especie de anticlímax, pero es un hecho), ha sido Hollywood el que más ha abastecido de épica al mundo. En todo el planeta, cuando la gente ve un *western* —al contemplar la mitología del jinete, el desierto, la justicia, el sheriff, los disparos y todo eso—, creo que capta la emoción de la épica, lo sepa o no. A fin de cuentas, no es importante saberlo.

Ahora bien, no quiero hacer profecías, porque tales cosas son arriesgadas (aunque, a la larga, pueden convertirse en verdad), pero creo que, si la narración de historias y el canto del verso volvieran a reunirse, sucedería algo muy importante. Quizá empiece en Estados Unidos, pues, como ustedes saben, Estados Unidos posee un sentido ético de lo que está bien y lo que está mal. Quizá lo posean otros países, pero no creo que se dé tan evidentemente como lo descubro aquí. Si llegara a suceder, si pudiéramos volver a la épica, entonces se habría conseguido algo muy grande. Cuando Chesterton escribió «La balada del caballo blanco» obtuvo buenas críticas y esas cosas, pero los lectores no le fueron favorables. De hecho, cuando pensamos en Chesterton, pensamos en la saga del Padre Brown y no en ese poema.

Sólo he meditado sobre el asunto a una edad más bien avanzada; y, además, no creo haber ensayado la épica (aunque quizá haya dejado dos o tres líneas épicas). Es una tarea para hombres más jóvenes. Y conservo la esperanza de que lo harán, porque evidentemente todos tenemos la sensación de que, en cierta medida, la novela está fracasando. Piensen en las principales novelas de nuestro tiempo, el *Ulises* de Joyce por ejemplo. Se nos han dicho miles de cosas sobre los dos personajes, pero no los conocemos. Conocemos mejor a los personajes de Dante o de Shakespeare, que se nos presentan —que viven y mueren— en unas pocas frases. No conocemos miles de circunstancias sobre ellos, pero los conocemos íntimamente. Eso, desde luego, es mucho más importante.

Pienso que la novela está fracasando. Pienso que todos esos experimentos con la novela, tan atrevidos e interesantes —por ejemplo, la idea de los cambios de tiempo,

la idea de que la historia sea contada por distintos personajes—, todos se dirigen al momento en que sentiremos que la novela ya no nos acompaña.

Pero hay algo a propósito del cuento, del relato, que siempre perdurará. No creo que los hombres se cansen nunca de oír y contar historias. Y si junto al placer de oír historias conservamos el placer adicional de la dignidad del verso, entonces algo grande habrá sucedido. Quizá yo sea un anticuado hombre del siglo XIX, pero soy optimista y tengo esperanza: y, puesto que el futuro contiene muchas cosas —quizá el futuro contenga todas las cosas—, pienso que la épica volverá a nosotros. Creo que el poeta volverá a ser otra vez un hacedor. Quiero decir que contará una historia y la cantará también. Y no consideraremos diferentes esas dos cosas, tal como no las consideramos diferentes en Homero o Virgilio.

IV

LA MÚSICA DE LAS PALABRAS Y LA TRADUCCIÓN

En aras de la claridad, me limitaré ahora al problema de la traducción poética. Un problema menor pero también muy pertinente. Esta discusión debería allanarnos el camino hacia el tema de la música de las palabras (o quizá la magia de las palabras), del sentido y el sonido en la poesía.

Según una superstición ampliamente arraigada, toda traducción traiciona a sus originales incomparables. Lo expresa muy bien el conocidísimo juego de palabras italiano «Traduttore, traditore», que se supone irrefutable. Puesto que este juego de palabras es muy popular, debe ocultar un grano de verdad, un núcleo de verdad.

Discutiremos las posibilidades (o la imposibilidad) y el éxito (o lo contrario) de la traducción poética. Según mi costumbre, partiremos de algunos ejemplos, pues no creo que se pueda mantener una discusión sin ejemplos. Dado que mi memoria a veces se parece demasiado al olvido, elegiré ejemplos breves. Analizar estrofas o poemas completos excedería nuestro tiempo y mi capacidad.

Empezaremos con la *Oda de Brunanburh* y la traducción que de ella hizo Tennyson. Esta oda (mis fechas siempre son bastante inseguras) fue compuesta a principios del siglo x para celebrar la victoria de los hombres de Wessex sobre los vikingos de Dublin, los escoceses y los galeses. Pasemos a examinar algún verso. En el original, encontramos algo que reza más o menos así: «sunne up æt morgentid mære tungol». Es decir, «el sol en el curso de la mañana» o «el sol en las horas de la mañana», y luego «esa famosa estrella» o «esa imponente estrella», aunque aquí «famosa» sería una traducción mejor («mære tungol»). El poeta, a continuación, llama al sol «godes candel beorht»: «brillante candela de Dios».

Esta oda fue traducida al inglés en prosa por el hijo de Tennyson y publicada en una revista^[47]. El hijo probablemente le explicó a su padre algunas reglas esenciales del verso inglés antiguo: el ritmo, el uso de la aliteración en lugar de la rima y cosas parecidas. Luego Tennyson, que era muy aficionado a los experimentos, intenté) escribir antiguos versos ingleses en inglés moderno. Es importante señalar que, aunque el experimento fue un éxito notable, nunca lo repitió. De modo que, si buscamos antiguos versos ingleses en las obras de Lord Alfred Tennyson, tendremos que contentarnos con ese único y excepcional ejemplo, la *Oda de Brunanburh*.

Estos dos ejemplos —«el sol, esa famosa estrella» y «el sol, brillante candela de Dios»— fueron traducidos por Tennyson así: «when first the great / Sun-star of morning-tide» («Cuando la gran / estrella solar del curso de la mañana»)^[48]. Ahora bien, «sun-star of morning-tide» es, a mi juicio, una traducción verdaderamente

impresionante. Es, incluso, más sajona que el original, puesto que nos ofrece dos palabras compuestas germánicas: «sun-star» y «morning-tide». Y, evidentemente, aunque «morning-tide» puede ser entendida como «morning-time» («horas de la mañana»), podemos también pensar que Tennyson quería sugerirnos la imagen del amanecer como desbordándose en el cielo. Y así lo que tenemos es una frase verdaderamente extraña: «when first the great / Sun-star of morning-tide». E inmediatamente, un verso después, cuando Tennyson llega a la «brillante candela de Dios», lo traduce como «Lamp of Lord God» («Lámpara del Señor»).

Tomemos ahora otro ejemplo, una traducción que no sólo es intachable, sino también hermosa. En esta ocasión consideraremos una traducción del español. Se trata del maravilloso poema *Noche oscura del alma*, escrito en el siglo XVI por uno de los más grandes —podríamos decir sin temor el más grande— de los poetas españoles, de todos los hombres que han usado la lengua española para los fines de la poesía. Estoy hablando, por supuesto, de San Juan de la Cruz. La primera estrofa dice así:

na noche oscura,
nsias en amores inflamada,
lichosa ventura!,
in ser notada
do ya mi casa sosegada^[49].

Es una estrofa maravillosa. Pero si consideramos el último verso extraído de su contexto y aislado (seguramente es inadmisibile hacer una cosa así), resulta un verso más bien mediocre: «estando ya mi casa sosegada». Tenemos el sonido siseante de las tres eses de «casa sosegada». Y sosegada no es precisamente una palabra excepcional. No intento menospreciar el texto. Sólo señalo (y muy pronto verán por qué lo hago) que el verso, aislado, extraído de su contexto, es bastante trivial.

Este poema fue traducido al inglés por Arthur Symons a finales del siglo XIX^[50]. La traducción no es buena, pero si quieren examinarla, pueden encontrarla en el *Oxford Book of Modern Verse* de Yeats. Hace algunos años, un gran poeta escocés y también sudafricano, Roy Campbell, emprendió una traducción de la *Noche oscura del alma*. Me gustaría tener el libro aquí, pero nos limitaremos al verso que acabo de citar, «estando ya mi casa sosegada», y veremos qué hizo con él Roy Campbell. Lo tradujo así: «When all the house was hushed» («cuando toda la casa estaba callada»^[51]). Encontramos la palabra «all», que da sensación de espacio, sensación de inmensidad, al verso. Y enseguida la hermosa, la preciosa palabra inglesa «hushed». «Hushed» parece ofrecernos la verdadera música del silencio.

Añadiré a estos dos ejemplos muy favorables del arte de la traducción un tercero. Éste no lo comentaré, dado que no es el caso de un verso traducido a verso, sino más

bien de prosa elevada a verso, a poesía. Tenemos el lugar común latino (tomado de los griegos, por supuesto) «Ars longa, vita brevis», o, como creo que deberíamos pronunciarlo, «uita breuis». (Resulta verdaderamente feo. Volvamos a «vita brevis», a Virgilio y no a «Uerguius»). Se trata de una simple afirmación, de una opinión. Es elemental, transparente. Su tono superficial es un acierto. De hecho, es una especie de profecía del telegrama y de la literatura nacida de los telegramas. «El arte es largo, la vida es breve». Este lugar común ha sido repetido muchísimas veces. Y en el siglo XIV, «un grand translateur»^[52], un gran traductor —el maestro Geoffrey Chaucer— necesitó esa frase. Evidentemente, no pensaba en la medicina; quizá pensaba en la poesía. Pero quizá (no tengo el texto a mano, así que podemos elegir), quizá pensaba en el amor y quería deslizar esa frase. Escribió: «The life so short, the craft so long to learn» («La vida tan breve, el arte tan largo de aprender»^[53]); o, como ustedes habrán imaginado, lo pronunciaría: «The lyf so short, the craft so long to lerne». Aquí no sólo encontramos la afirmación, sino también la verdadera música de la melancolía. Podemos ver cómo el poeta no piensa únicamente en el difícil arte y en la brevedad de la vida; también lo está sintiendo. Es lo que añade la aparentemente invisible e inaudible palabra clave «so». «The lyf so short, the craft so long to lerne».

Volvamos a los dos primeros ejemplos: la famosa *Oda de Brunanburh* y Tennyson, y la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz. Si consideramos las dos traducciones que he citado, no son inferiores al original, pero percibimos una diferencia. La diferencia está más allá de las posibilidades del traductor; depende, más bien, de la manera en que leemos poesía. Pues, si recordamos la *Oda de Brunanburh*, sabemos que nace de una profunda emoción. Sabemos que los sajones han sido derrotados muchas veces por los daneses, y cómo los sajones detestaban esa circunstancia. Y hemos de pensar en la alegría que los sajones occidentales sentirían cuando, después de un largo día de lucha —la batalla de Brunanburh, una de las más grandes batallas de la historia medieval de Inglaterra—, derrotaron a Olaf, rey de los vikingos de Dublin, y a los odiados escoceses y galeses. Pensamos en lo que sentirían. En el hombre que escribió la oda. Quizá fuera un monje. Pero la verdad es que, en lugar de dar gracias a Dios (a la manera ortodoxa), agradeció la victoria a la espada de su rey y a la espada del príncipe Edmund. No dice que Dios les concediera la victoria; dice que ellos la obtuvieron «swordda edgiou», «con el filo de las espadas». Todo el poema está lleno de una alegría salvaje, despiadada. Se burla de los que han sido derrotados. Es una alegría que hayan sido derrotados. Cuenta cómo el rey y su hermano vuelven a su Wessex, su «West-Saxonland», como Tennyson lo llama («fueron a su West-Saxonland, satisfechos de la guerra»^[54]). Después de eso, se remonta a la historia de Inglaterra; piensa en los hombres que llegaron de Jutlandia, en Hengist y Horsa^[55]. Es algo muy raro: no creo que muchos tuvieran tal sentido de la historia en la Edad Media. Así que tenemos que considerar el poema como fruto de una profunda emoción. Tenemos que considerarlo como un alud de gran poesía.

Cuando nos referimos a la versión de Tennyson, por mucho que la admiremos (y la conocí antes de conocer el original sajón), la consideramos un logrado experimento con el antiguo verso inglés, acometido por un maestro del verso inglés moderno; es decir, el contexto es diferente. Evidentemente, el traductor no tiene la culpa de ello. Sucede lo mismo en el caso de San Juan de la Cruz y Roy Campbell: podemos pensar (supongo que no es inadmisibles pensarlos) que «when all the house was hushed» es verbalmente —desde el punto de vista de la pura literatura— superior a «estando ya mi casa sosegada». Pero eso cuenta poco en lo que se refiere a nuestro juicio sobre las dos piezas, el original español y la traducción inglesa. En el primer caso, pensamos que San Juan de la Cruz alcanzó la experiencia más elevada de la que es capaz el alma de un hombre: la experiencia del éxtasis, el encuentro de un alma humana con el alma de la divinidad, con el alma divina, de Dios. Después de haber tenido esa experiencia inefable, tenía que comunicarla de alguna manera, por medio de metáforas. Entonces encontró a mano el Cantar de los cantares y tomó (muchos místicos lo han hecho) la imagen del amor sexual como imagen de la unión mística entre el hombre y su dios, y escribió el poema. Así, estamos oyendo —estamos oyendo por casualidad, podríamos decir, como en el caso del sajón— las palabras exactas que pronunció San Juan de la Cruz.

Veamos ahora la traducción de Roy Campbell. Nos parece buena, pero quizá nos inclinemos a pensar: «Sí, está bien el trabajo del escocés, después de todo». Lo cual es, evidentemente, distinto. Es decir, la diferencia entre una traducción y el original no es una diferencia entre los textos mismos. Supongo que si no supiéramos cuál es el original y cuál la traducción, los podríamos juzgar con imparcialidad. Pero, desgraciadamente, no puede ser así. Y, en consecuencia, el trabajo del traductor siempre lo suponemos inferior —o, lo que es peor, lo *sentimos* inferior— aunque, verbalmente, la traducción pueda ser tan buena como el texto.

Llegamos ahora a otro problema: el problema de la traducción literal. Cuando hablo de traducción «literal» estoy usando una metáfora muy extendida, puesto que si una traducción no puede ser fiel al original palabra por palabra, aun puede ser menos fiel letra por letra. En el siglo XIX, un especialista en griego prácticamente olvidado, Newman, acometió una traducción literal y en hexámetros de Homero^[56]. Su propósito era publicar una traducción «en contra» del Homero de Pope. Usaba frases del tipo «húmedas olas», «mar de oscuro vino» y otras por el estilo. Pero Matthew Arnold tenía sus propias teorías sobre cómo traducir a Homero. Cuando apareció el libro del señor Newman, Arnold lo reseñó. Newman le contestó; Matthew Arnold volvió a contestarle. Podemos leer esa vivísima e inteligentísima discusión en los ensayos de Matthew Arnold.

Uno y otro tenían mucho que decir sobre los dos aspectos de la cuestión. Newman suponía que la traducción literal era la más fiel. Matthew Arnold empezó con una teoría sobre Homero. Dijo que en Homero habían coincidido diversas cualidades: claridad, nobleza, sencillez, y cosas parecidas. Pensaba que un traductor siempre

debería transmitir la impresión de esas cualidades, incluso cuando no las corroborara el texto. Matthew Arnold señaló que una traducción literal conducía a la extravagancia y la zafiedad.

Por ejemplo, en las lenguas románicas no decimos «Está frío». Decimos «Hace frío»: «Il fait froid», «Fa freddo», etcétera. Pero no creo que nadie traduzca «Il fait froid» por «It makes cold» en lugar de «It is cold». Otro ejemplo: en inglés decimos «Good Morning», y en español decimos «Buenos días» («Good days»). Si «Good morning» se tradujera por «Buena mañana», nos parecería una traducción literal, pero difícilmente una traducción fiel.

Matthew Arnold señaló que, cuando traducimos literalmente un texto, se crean falsos énfasis. No sé si tuvo en cuenta la traducción de *Las mil y una noches* del capitán Burton; quizá le llegó demasiado tarde. Burton traduce *Quitab alif laila iva laila* por *Book of the Thousand Nights and a Night* («Libro de las mil noches y una noche») en lugar de *Book of the Thousand and One Nights*. Esa traducción es literal. Es fiel al árabe palabra por palabra. Pero es inexacta en el sentido de que las palabras «libro de las mil noches y una noche» son una forma común en árabe, mientras que a nosotros nos provocan una ligera impresión de sorpresa. Y esto, evidentemente, no lo pretendía el original.

Matthew Arnold aconsejaba al traductor de Homero que tuviera una Biblia al alcance de la mano. Decía que la Biblia en inglés podía ser una especie de modelo para una traducción de Homero. Pero, si Matthew Arnold hubiera estudiado con detenimiento su Biblia, habría advertido que la Biblia inglesa está llena de traducciones literales, que parte de la extraordinaria belleza de la Biblia inglesa radica en esas traducciones literales.

Por ejemplo, encontramos «a tower of strength» («una torre de fortaleza»). Ésta es la frase que Lutero tradujo como «ein feste Burg», «una poderosa (o firme) plaza fuerte». Y tenemos «the song of songs», «el cantar de los cantares». He leído en Fray Luis de León que los hebreos no tienen superlativos, así que no podían decir «la mayor canción» o «el mejor cantar». Dicen «el cantar de los cantares», como podrían haber dicho «el rey de reyes» en lugar de «el emperador» o «el rey más excelso»; o «la luna de lunas» por «la luna más grande»; o «la noche de las noches» por «la noche más sagrada». Si comparamos la traducción inglesa «Song of Songs» con la alemana de Lutero, vemos que Lutero, a quien no le preocupaba la belleza, que sólo quería que los alemanes entendieran el texto, tradujo las mismas palabras por «das hohe Lied», «el buen cantar». Descubrimos así que esas dos traducciones literales contribuyen a la belleza.

De hecho, podría decirse que las traducciones literales no sólo conducen, como señalaba Matthew Arnold, a la zafiedad y la extravagancia, sino también a la novedad y la belleza. Creo que esto lo advertimos todos, puesto que, si examinamos una versión literal de algún poema extravagante, esperamos algo exótico. Y si no lo encontramos, nos sentimos defraudados en cierta medida.

Llegamos ahora a una de las mejores y más famosas traducciones inglesas. Estoy hablando, por supuesto, de la traducción que hizo FitzGerald de los *Rubaiyat* de Omar Hayyam. La primera estrofa dice así:

Awake! For morning in the bowl of night
I flung the stone that puts the stars to flight;
Behold! the hunter of the East has caught
The Sultan's turret in a daze of light.

¡Despertad! Pues la mañana en el cuenco de la noche
hecho la piedra que pone las estrellas a volar;
¡Behold! el cazador de Oriente ha capturado
el torreón del Sultán en una confusión de luz)^[57].

Como sabemos, el libro lo descubrieron en una librería Swinburne y Rossetti. Su belleza les impresionó. No sabían absolutamente nada de Edward FitzGerald, casi desconocido hombre de letras. Había intentado traducir a Calderón y el *Coloquio de los pájaros* de Farid al-Din Attar; no fueron demasiado buenos esos libros. Y luego apareció su obra famosa, hoy un clásico.

Rossetti y Swinburne captaron la belleza de la traducción, pero nosotros nos preguntamos si habrían captado esa belleza en el caso de que FitzGerald hubiera presentado los *Rubáiyát* como un original (en parte *era* original) más que como una traducción. ¿Habrían considerado que FitzGerald tenía licencia para decir: «Awake! For morning in the bowl of night / Has flung the stone that puts the stars to flight»? (El segundo verso nos envía a una nota a pie de página, que explica que echar una piedra en un cuenco es la señal para la partida de la caravana). Y me pregunto si a FitzGerald se le hubiera consentido el «lazo de luz» («noose of light») y el «torreón del Sultán» en un poema suyo.

Pero creo que podemos demorarnos en un solo verso, un verso que encontramos en una de las restantes estrofas:

Behold! when dawn's left hand was in the sky
I heard a voice within the tavern cry:
Awake my little ones, and fill the cup
Before life's liquor in its cup be dry».

¡Behold! cuando la mano izquierda del alba estaba en el cielo
oí una voz entre el griterío de la taberna:
¡Despertad, mis pequeños, y llenad la copa
antes de que el licor de la vida en su copa se seque»).

Detengámonos en el primer verso: «En sueños cuando la mano izquierda del alba estaba en el cielo». Evidentemente, la clave de este verso es la palabra «izquierda». Si se hubiera usado cualquier otro adjetivo, el verso no tendría sentido. Pero «mano izquierda» nos hace pensar en algo extraño, en algo siniestro. Sabemos que la mano derecha se asocia a lo «recto» —en otras palabras, a la rectitud, a lo franco—, pero aquí encontramos la ominosa palabra «izquierda». Recordemos la frase española «lanzada de modo izquierdo que atravesase el corazón»: la idea de algo siniestro. Percibimos que hay algo sutilmente torcido, malo, en esa «mano izquierda del alba». Si el persa soñaba cuando la mano izquierda del alba estaba en el cielo, instantáneamente su sueño se hubiera convertido en una pesadilla. Y apenas si somos conscientes de ello; no tenemos por qué detenemos en la palabra «izquierda». Pero la palabra «izquierda» marca toda la diferencia: tan delicado y misterioso es el arte del verso. Aceptamos «En sueños cuando la mano izquierda del alba estaba en el cielo» porque suponemos que lo avala un original persa. Por lo que yo sé, Omar Hayyam no corrobora a FitzGerald. Esto nos plantea un interesante problema: una traducción literal ha creado una belleza propia, sólo suya.

Siempre me he preguntado sobre el origen de las traducciones literales. Hoy día somos partidarios de esas traducciones; de hecho, muchos de nosotros sólo aceptamos las traducciones literales, porque queremos dar a cada uno lo suyo. Esto les hubiera parecido un crimen a los traductores del pasado, que pensaban en algo de muchísimo más mérito. Querían demostrar que la lengua vernácula estaba tan capacitada para un gran poema como la original. Y supongo que don Juan de Jáuregui, cuando traducía a Lucano al español, pensaba lo mismo. No creo que ningún contemporáneo de Pope pensara en Homero y Pope. Supongo que los lectores, los mejores lectores por lo menos, pensarían en el poema mismo. Les interesaban la *Ilíada* y la *Odisea*, y les traían sin cuidado las fruslerías verbales. Durante toda la Edad Media, la gente no consideraba la traducción en términos de una transposición literal, sino como algo que era recreado: como la labor de un poeta que, habiendo leído una obra, la desarrollaba luego a su ser, según sus fuerzas y las posibilidades hasta entonces conocidas de su lengua.

¿Cuál fue el origen de las traducciones literales? No creo que surgieran de la erudición; no creo que surgieran del escrúpulo. Creo que tuvieron un origen teológico. Pues, aunque la gente juzgara a Homero el más grande de los poetas, no olvidaba que Homero era humano («quandoque dormitat bonus Homerus»^[58]), de modo que sus palabras podían ser alteradas. Pero cuando tocó traducir la Biblia se planteó un asunto muy diferente, porque se suponía que la Biblia había sido escrita por el Espíritu Santo. Cuando pensamos en el Espíritu Santo, cuando pensamos en la infinita inteligencia de Dios comprometida en una tarea literaria, no podemos concebir elementos casuales —elementos azarosos— en su obra. No. Si Dios escribe un libro, si Dios condesciende a la literatura, entonces cada palabra, cada letra, como dicen los cabalistas, debe haber sido meditada a fondo. Y podría ser una blasfemia

manipular el texto escrito por una inteligencia infinita y eterna.

Creo, así, que la idea de una traducción literal surge con las traducciones de la Biblia. Es una mera suposición mía (imagino que hay aquí muchos especialistas que podrían corregirme si me equivoco), pero la considero altamente probable. Cuando ya habían sido acometidas traducciones admirables de la Biblia, los hombres empezaron a descubrir, empezaron a pensar que había belleza en los modos de expresión extranjeros. Hoy todo el mundo es partidario de las traducciones literales porque una traducción literal siempre nos produce esas leves sacudidas de asombro que esperamos. De hecho, podría decirse que el original es innecesario. Quizá llegue el momento en que una traducción sea considerada como algo en sí misma. Pensemos en los *Sonetos traducidos del portugués* de Elizabeth Barrett Browning.

Alguna vez he ensayado una metáfora más bien audaz, pero me he dado cuenta de que resultaría inaceptable por proceder de mí (yo sólo soy un contemporáneo), así que se la he atribuido a algún remoto persa o a algún escandinavo. Entonces mis amigos han dicho que era admirable; y, por supuesto, nunca les he contado que la había inventado yo, pues le tenía aprecio a la metáfora. Después de todo, los persas o los escandinavos *podrían* haber inventado esa metáfora, u otras mucho mejores.

Volvamos, así, a lo que dije al principio: que nunca se juzga verbalmente una traducción. Podría ser juzgada verbalmente, pero nunca lo es. Por ejemplo (y espero que no piensen que estoy diciendo una blasfemia), he estudiado con mucho detenimiento (pero eso fue hace cuarenta años, y puedo alegar los errores de la juventud) *Les Fleurs du mal* de Baudelaire y *Blumen des Böse* de Stefan George. Creo que, evidentemente, Baudelaire es un poeta superior a Stefan George, pero Stefan George fue un artesano mucho más hábil. Creo que si comparáramos ambos libros verso a verso, descubriríamos que la *Umdichtung* de Stefan George (ésta es una hermosa palabra alemana que no significa un poema traducido de otro, sino un poema urdido a partir de otro; también tenemos «Nachdichtung», un *after-poem*, una versión; y «Über-setzung», una simple traducción), creo que la traducción de Stefan George quizá sea mejor que el libro de Baudelaire. Pero esto, evidentemente, no le vale a Stefan George, pues las personas interesadas en Baudelaire —y a mí Baudelaire me ha interesado mucho— entienden que las palabras proceden de Baudelaire; es decir, piensan en el contexto de la vida entera de Baudelaire. Mientras que en el caso de Stefan George tenemos a un eficiente pero algo pedante poeta del siglo xx que vierte las auténticas palabras de Baudelaire a una lengua extranjera, el alemán.

He hablado del presente. Digo que nos pesa, que nos abruma nuestro sentido histórico. No podemos estudiar un texto antiguo como lo hicieron los hombres de la Edad Media, el Renacimiento o incluso el siglo xviii. Hoy nos preocupan las circunstancias; queremos saber exactamente lo que Homero pretendía decir cuando escribió aquello del «mar color de vino» (si «mar color de vino» es la traducción correcta, cosa que no sé). Pero, si nuestra mentalidad es histórica, creo que quizá

podamos imaginar que llegará un día en el que los hombres ya no tengan tan presente la historia como nosotros. Llegará un día en el que a los hombres les importen poco los accidentes y las circunstancias de la belleza; les importará la belleza misma. Puede que ni siquiera les interesen los nombres ni las biografías de los poetas.

Será para bien, si pensamos que existen naciones enteras que piensan de esta manera. Por ejemplo, no creo que en la India la gente tenga sentido histórico. Una de las dificultades de los europeos que escriben o han escrito historias de la filosofía india es que los indios consideran contemporánea toda la filosofía. Es decir, les interesan los problemas mismos, no los hechos biográficos o históricos, los datos cronológicos. Que Fulano fuera maestro de Mengano, que lo precediera, que escribiera bajo tal influencia, todas esas cosas son naderías para ellos. Les preocupa el enigma del universo. Imagino que, en un futuro (y espero que ese futuro esté a la vuelta de la esquina), los hombres se preocuparán por la belleza, no por las circunstancias de la belleza. Entonces tendremos traducciones no sólo tan buenas (las tenemos ya) sino tan famosas como el Homero de Chapman, el Rabelais de Urquhart, la *Odissea* de Pope^[59]. Creo que éste es un punto culminante digno de ser deseado con devoción.

V

PENSAMIENTO Y POESÍA

Walter Pater escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música. La razón obvia (hablo evidentemente como lego en la materia) sería que, en música, la forma y el contenido son inseparables^[60]. La melodía, o cualquier pieza musical, es una estructura de sonidos y pausas que se desarrolla en el tiempo, una estructura que, a mi parecer, no puede dividirse. La melodía es la estructura, y a la vez las emociones de las que surgió y las emociones que suscita. El crítico austriaco Hanslick^[61] escribió que la música es una lengua que podemos usar y entender, pero que no podemos traducir.

En el caso de la literatura, y especialmente en el de la poesía, se supone que ocurre exactamente lo contrario. Podríamos contarle el argumento de *La letra escarlata* a un amigo que no haya leído la novela, y supongo que incluso podríamos contarle la estructura, la composición y el argumento de, por ejemplo, el soneto de Yeats «Leda y el cisne». Así que cabría pensar que la poesía es un arte bastardo, mestizo.

También Robert Louis Stevenson ha hablado de la naturaleza supuestamente dual de la poesía. Dice que, en cierto sentido, la poesía se acerca más al hombre común, al hombre de la calle. Pues los materiales de la poesía son las palabras, y esas palabras son, dice, el verdadero dialecto de la vida. Usamos las palabras para los propósitos triviales de todos los días, y las palabras son la materia del poeta, como los sonidos son la materia del músico. Stevenson habla de las palabras como si fueran simples piezas destinadas a resolver necesidades prácticas. Y se admira ante el poeta que, con esos rígidos símbolos destinados a propósitos cotidianos o abstractos, es capaz de articular una estructura, a la que Stevenson llama «el tejido»^[62]. Si aceptamos lo que Stevenson dice, tenemos una teoría de la poesía: una teoría de cómo la literatura transforma las palabras para que sean útiles más allá de su finalidad y uso. Las palabras, dice Stevenson, están destinadas al común comercio de la vida cotidiana, y el poeta las convierte en algo mágico. Creo estar de acuerdo con Stevenson, pero pienso que quizá podríamos demostrar que se equivocaba. Sabemos que aquellos escandinavos solitarios y admirables, en sus elegías, eran capaces de transmitirnos su soledad, su valor, su lealtad, su emoción ante los mares inhóspitos y las guerras inhóspitas. Pero imagino a los autores de esos poemas que nos parecen tan próximos y sobreviven a los siglos: sabemos que a esos hombres les habría sido difícil expresarse, si hubieran tenido que discurrir en prosa. Es el caso del rey Alfredo. Su prosa es clara, es eficaz para sus propósitos, pero le falta hondura. Nos cuenta una

historia que puede ser más o menos interesante, y eso es todo; pero hubo contemporáneos que escribieron poesía cuyos ecos aún resuenan, poesía que aún sigue vivísima.

Continuando una disquisición histórica (evidentemente he elegido este ejemplo al azar; podrían citarse otros análogos de todo el mundo), encontramos que las palabras no son en un principio abstractas, sino, antes bien, concretas (y creo que «concreto» significa exactamente lo mismo que «poético» en este caso). Consideremos una palabra como «dreary» («triste»): la palabra inglesa «dreary» significaba «bloodstained» («manchado de sangre»). De modo semejante, la palabra «glad» («alegre») significaba «polished» («distinguido»), y la palabra «threat» («amenaza») significaba «muchedumbre amenazadora». Esas palabras que ahora son abstractas tuvieron una vez un significado material.

Podríamos ver otros ejemplos. Tomemos la palabra «thunder» («trueno») y recordemos al dios Thunor, el equivalente sajón del escandinavo Thor. La palabra «bunor» valía para el trueno y para el dios; pero si les hubiéramos preguntado a los hombres que llegaron a Inglaterra con Hengist si la palabra significaba el fragor del trueno o el dios airado, no creo que hubieran sido lo suficientemente sutiles para entender la diferencia. Supongo que la palabra poseía ambos significados sin ligarse exactamente a ninguno de los dos. Supongo que cuando pronunciaban u oían la palabra «trueno» sentían a la vez el profundo fragor en el cielo, veían el relámpago y pensaban en el dios. Las palabras estaban llenas de magia; no tenían un significado definitivo e inalterable.

Por lo tanto, al hablar de poesía, podríamos decir que la poesía no hace lo que Stevenson pensaba: la poesía no pretende cambiar por magia un puñado de monedas lógicas. Más bien devuelve el lenguaje a su fuente originaria. Recuerden que Alfred North Whitehead escribió que entre las muchas falacias destaca la falacia del diccionario perfecto: la falacia de pensar que para cada percepción de los sentidos, para cada juicio, para cada idea abstracta podemos encontrar un equivalente, un símbolo exacto, en el diccionario. Y el hecho mismo de que las lenguas sean diferentes nos lleva a sospechar que tal cosa no existe.

Por ejemplo, en inglés (o más bien entre los escoceses) hay palabras como «eerie» («siniestro») y «uncanny» («misterioso»). No encontramos estas palabras en otros idiomas. (Bueno, tenemos, por supuesto, el alemán «unheimlich»). ¿Por qué? Porque los hombres que hablan otros idiomas no necesitan esas palabras. Me figuro que una nación desarrolla las palabras que necesita. Esta observación, hecha por Chesterton^[63] (creo que en su libro sobre Watts), equivale a decir que la lengua no es, como el diccionario nos sugiere, un invento de académicos y filólogos. Antes bien, ha sido desarrollada a través del tiempo, a través de mucho tiempo, por campesinos, pescadores, cazadores y caballeros. No surge de las bibliotecas, sino de los campos, del mar, de los ríos, de la noche, del alba.

Así, en la lengua tenemos el hecho (y es algo que me parece obvio) de que las

palabras son, originariamente, mágicas. Hubo quizá un momento en el que la palabra «luz» parecía resplandecer y la palabra «noche» era oscura. En el caso de «noche», podemos conjeturar que en el principio significaba la noche misma: su oscuridad, sus amenazas, las estrellas radiantes. Luego, después de mucho tiempo, llegamos al sentido abstracto de la palabra «noche»; el periodo entre el crepúsculo del cuervo (según los hebreos) y el crepúsculo de la paloma, el principio del día.

Puesto que he hablado de los hebreos, podríamos encontrar un ejemplo complementario en el misticismo judío, en la Cábala. Parece obvio, para los judíos, que las palabras tienen poder. Es la idea que subyace a todas esas historias de talismanes y abracadabras, historias que podemos buscar en *Las mil y una noches*. En el primer capítulo de la Torah los judíos leen: «Dios dijo: “Haya luz”, y hubo luz». Así que les parece obvio que la palabra «luz» contenga la fuerza suficiente para causar una luz que ilumine todo el mundo, la fuerza suficiente para engendrar, para originar la luz. He propuesto algunas ideas sobre este problema de pensamiento y significado (problema que evidentemente yo no resolveré). Hablábamos antes de cómo, en la música, era imposible separar el sonido, la forma, y el contenido, pues son, en realidad, lo mismo. Y cabe sospechar que, en cierta medida, sucede lo mismo con la poesía.

Consideremos sendos fragmentos de dos grandes poetas. El primero procede de una breve pieza del gran poeta irlandés William Butler Yeats: «Bodily decrepitude is wisdom; young / We loved each other and were ignorant» («La decrepitud física es sabiduría; jóvenes / nos amamos tú y yo y éramos ignorantes»^[64]). Encontramos al principio una afirmación: «La decrepitud física es sabiduría». Esto, evidentemente, lo podríamos entender como una ironía. Yeats sabía perfectamente que podemos alcanzar la decrepitud física sin alcanzar la sabiduría. Supongo que la sabiduría es más importante que el amor; el amor, más que la simple felicidad. Hay algo banal en la felicidad. Encontramos una declaración sobre la felicidad en otro lugar de la estrofa. «La decrepitud física es sabiduría; jóvenes / nos amamos tú y yo y éramos ignorantes».

Ahora tomaremos un poema de George Meredith. Dice así: «Not till the fire is dying in the grate / Look we for any kinship with the stars» («Hasta que no agoniza el fuego en el hogar / no buscamos la amistad de las estrellas»^[65]). Esta frase, atendiendo a su significado literal, es falsa. La idea de que sólo nos interesa verdaderamente la filosofía cuando hemos terminado con el deseo carnal —o cuando el deseo de la carne ha terminado con nosotros— es, a mi juicio, falsa. Sabemos de muchos filósofos jóvenes y apasionados; pienso en Berkeley, en Spinoza, en Schopenhauer. Pero esto es absolutamente irrelevante. Lo realmente importante es que los dos fragmentos —«Bodily decrepitude is wisdom; young / We loved each other and were ignorant», y los versos de Meredith, «Not till the fire is dying in the grate / Look we for any kinship with the stars»—, considerados en un sentido abstracto, significan más o menos lo mismo. Pero pulsan cuerdas totalmente distintas.

Cuando nos dicen —o cuando ahora yo les digo a ustedes— que significan lo mismo, ustedes instintivamente y con razón entienden que eso es irrelevante, que los poemas son radicalmente distintos.

He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que *sentimos* la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en el significado. No sé si he citado ya el ejemplo de uno de los sonetos de Shakespeare. Dice así:

mortal moon hath her eclipse endured,
the sad augurs mock their own presage;
tainties now crown themselves assured,
peace proclaims olives of endless age.

luna mortal ha sufrido su eclipse,
tristes augures su presagio escarnecen;
seguro se torna por sí mismo certeza,
paz hace eternas a las ramas de olivo)^[66].

Ahora bien, si consultamos las notas a pie de página, encontramos que los dos primeros versos —«The mortal moon hath her eclipse endured, / And the sad augurs mock their own presage»— son una alusión a la reina Isabel, la Reina Virgen, la famosa reina a la que los poetas cortesanos comparaban con la casta Diana, la doncella. Supongo que, cuando Shakespeare escribió estos versos, tenía en mente las dos lunas. Tenía la metáfora de «la luna, la Virgen Reina»; y no creo que pudiera evitar pensar en la luna celeste.

Lo que quisiera señalar es que no tenemos que optar por un significado, por ninguno de los dos significados. *Sentimos* los versos antes de elegir una u otra o ambas hipótesis. «The mortal moon hath her eclipse endured, / And the sad augurs mock their own presage» posee, al menos para mí, belleza al margen del mero hecho de cómo lo interpretemos.

Hay versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así, tienen sentido: no para la razón, sino para la imaginación. Veamos un ejemplo muy sencillo: «Two red roses across the moon» («Dos rosas rojas en la luna»)^[67]. Podríamos decir que en este caso el significado es la imagen ofrecida por las palabras; pero para mí, por lo menos, no existe una imagen clara. Existe el placer de las palabras, y del ritmo de las palabras evidentemente, de la música de las palabras. Veamos otro ejemplo de William Morris: «“Therefore”, said fair Yoland of the flowers, / “This is the tune of Seven Towers”» («“Así que”, dijo la hermosa Yolanda de las flores —la hermosa Yolanda es una bruja—, “ésta es la melodía de las Siete Torres”»)^[68]). Estos versos han sido extraídos de su contexto, y, sin embargo, creo que

se sostienen.

En cierta manera, aunque amo el inglés, cuando recuerdo poemas ingleses me doy cuenta de que mi lengua, el español, me reclama. Me gustaría citar unos cuantos versos. Si no los entienden, pueden ustedes consolarse pensando que yo tampoco los entiendo, y que no tienen sentido. Bellamente, de un modo absolutamente delicioso, carecen de sentido; no pretendían decir nada. Pertenecen al muy olvidado poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre, amigo de Darío y de Lugones. Los escribió en la última década del siglo XIX. Quisiera poder recordar todo el soneto: creo que les llegaría algo de su sonoridad. Pero no es necesario. Creo que estos versos serán suficientes. Dicen así:

grina paloma imaginaria
enardeces los últimos amores,
de luz, de música, de flores,
grina paloma imaginaria^[69].

No significan nada, no han sido escritos para significar nada; y, sin embargo, se sostienen. Se sostienen como un objeto bello. Son —al menos para mí— inagotables.

Y ahora, puesto que he citado a Meredith, daré otro ejemplo suyo. Éste es distinto de los otros, puesto que posee significado; tenemos la convicción de que corresponde a una experiencia del poeta. Y, sin embargo, si tuviéramos que señalar qué tipo de experiencia, o si el poeta quisiera explicarnos cómo llegó a estos versos, cómo los logró, no sabríamos qué decir. Los versos son:

, that had robbed us of immortal things,
little movement mercifully gave,
ere I have seen across the twilight wave
a swan sail with her young beneath her wings.

amor, que nos había privado de cosas inmortales,
pequeño gesto piadosamente hizo,
do vi por la onda del crepúsculo
me deslizarse con sus crías bajo las alas)^[70].

Encontramos en el primer verso una reflexión que puede resultarnos extraña: «El amor, que nos había privado de cosas inmortales»; no (como podríamos fácilmente suponer) «el amor, que nos había regalado cosas inmortales». No: «El amor, que nos había privado de cosas inmortales, / este pequeño gesto piadosamente hizo». Se nos induce a pensar que el poeta habla de sí mismo y de su amante. «Where I have seen

across the twilight wave / The swan sail with her young beneath her wings»: aquí nos basta el triple compás del verso; no necesitamos ninguna anécdota sobre el cisne, sobre cómo se desliza por el río y por el poema de Meredith y para siempre por mi memoria. Sabemos, o al menos yo lo sé, que he oído algo inolvidable. Y podría decir de estos versos lo que Hanslick dijo de la música: puedo recordarlos, puedo entenderlos (no con la simple razón: con la imaginación, más profunda), pero no puedo traducirlos. Y no creo que necesiten traducción.

He usado la palabra «triple», y me ha venido a la memoria la metáfora de un poeta griego de Alejandría. Escribió sobre «la lira de la triple noche». Este verso me parece de una gran fuerza. Cuando consulté las notas, descubrí que la lira era Hércules, y que Hércules había sido engendrado por Júpiter una noche que tuvo la duración de tres noches para que el placer del Dios fuera más dilatado. Esta explicación es irrelevante; de hecho, puede incluso que estropee el verso. Nos facilita una anécdota mínima y nos arrebató algo del maravilloso enigma, «la lira de la triple noche». Bastaría con eso: con el enigma. No necesitamos leer la nota. El enigma está ahí.

He hablado de palabras que llaman la atención desde el origen, cuando los hombres las inventaron. He pensado que la palabra «trueno» no sólo designaba el sonido sino también al dios. Y he hablado de la palabra «noche». Al hablar de la noche, me ha venido inevitablemente —y felizmente para nosotros, creo— a la memoria la última frase del primer libro del *Finnegans Wake*, donde Joyce habla de «the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!»^[71]. Se trata de un ejemplo extremo de estilo rebuscado. Nos damos cuenta de que semejante línea sólo ha podido ser escrita después de siglos de literatura. Nos damos cuenta de que la línea es una invención, un poema: un tejido complejísimo, como habría dicho Stevenson. Y, sin embargo, sospecho que hubo un momento en el que la palabra «noche» fue tan extraña, tan asombrosa como esa hermosa y tortuosa frase: «rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!».

Evidentemente, hay dos modos de emplear la poesía: por lo menos, dos modos opuestos (hay muchos más, evidentemente). Uno de los modos del poeta es emplear palabras usuales y convertirlas de alguna manera en inusuales: extraer magia de ellas. Un buen ejemplo podría ser este poema tan inglés, hecho de medida, de Edmund Blunden:

e been young and now am not too old;
I have seen the righteous forsaken,
wealth, his honour and his quality taken.
is not what we formerly were told.

sido joven y ahora no soy demasiado viejo;
visto al justo abandonado,

atada su salud, su honor y su carácter.
no es lo que nos habían contado)^[72].

Tenemos aquí palabras sencillas; tenemos un significado claro, o por lo menos una clara emoción: y esto es lo más importante. Pero las palabras no llaman la atención como en el último ejemplo que tomábamos de Joyce.

Y como en este otro, que sólo citaré^[73]. Serán tres palabras. Dicen: «Glittergates of elfinbone». «Glittergates» es un regalo que Joyce nos hace. Y además tenemos «elfinbone». Evidentemente, cuando Joyce lo escribió, estaba pensando en la palabra alemana para «marfil», «Elfenbein». «Elfenbein» es una distorsión de «Elephantenbein», «elephant bone» («hueso de elefante»). Pero Joyce vio las posibilidades de esa palabra y la tradujo al inglés; y así tenemos «elfinbone». Creo que «elfin» es más bello que «elfen». Además, al haber oído «elfenbein» muchas veces, ya no lo recibimos con la sacudida de sorpresa, con la impresión de asombro que hallamos en esa nueva y elegante palabra, «elfinbone».

Tenemos, así, dos maneras de escribir poesía. La gente habla de estilo llano y estilo recargado. Pienso que es un error, porque lo que importa, lo verdaderamente significativo, es el hecho de que la poesía esté viva o muerta, no que el estilo sea llano o recargado. Y eso depende del poeta. Podemos encontrar, por ejemplo, poesía verdaderamente notable escrita de un modo llano, y tal poesía es, para mí, no menos admirable —de hecho, a veces pienso que es más admirable— que la otra. Por ejemplo, cuando Stevenson —y, ya que he discrepado de Stevenson, quiero ensalzarlo ahora— escribió su «Requiem»:

er the wild and starry sky Dig the grave and let me lie.
did I live and gladly die,
I laid me down with a will.
be the verse you 'grave for me:
e he lies where he longed to be;
e is the sailor, home from the sea,
the hunter home from the hill».

o el vasto y estrellado cielo,
d la tumba y dejadme yacer ahí.
con alegría y muero con alegría,
he acostado a descansar con ganas.
éste el verso que grabéis para mí:
í yace donde quería yacer;
uelto el marinero, ha vuelto del mar,
cazador ha vuelto de la colina»).

El lenguaje de este poema es llano; es llano y vivo. Pero, a la vez, el poeta ha debido trabajarlo con verdadero esfuerzo para conseguirlo. No creo que versos como «Glad did I live and gladly die» se presenten si no es en esas rarísimas ocasiones en que la musa es generosa.

Creo que nuestra idea de que las palabras sólo son un álgebra de símbolos procede de los diccionarios. No quiero ser desagradecido con los diccionarios: mis lecturas favoritas son el doctor Johnson^[74], el doctor Skeat y ese autor compuesto, el Oxford abreviado. Creo, sin embargo, que el hecho de disponer de largos catálogos de palabras y definiciones nos lleva a pensar que las definiciones agotan las palabras, y que cualquiera de esas monedas, de esas palabras, puede ser cambiada por otra. Pero creo que sabemos —y el poeta debería sentirlo— que cada palabra vale por sí misma, que cada palabra es única. Y tenemos esa sensación cuando un escritor usa una palabra poco conocida. Por ejemplo, pensemos en la palabra «sedulous» («diligente») como palabra muy poco probable pero interesante. Sin embargo, cuando Stevenson —le vuelvo a dar la bienvenida— escribió que había «imitado como un mono diligente» («played the sedulous ape»^[75]) a Hazlitt, entonces la palabra cobró vida de pronto. Así que esta teoría (no es mía, por supuesto: estoy seguro de se encuentra en otros autores), la idea de que las palabras fueron mágicas en un principio y son devueltas a la magia por la poesía, es, creo, verdadera.

Pasemos a otra cuestión muy importante: la de la convicción. Cuando leemos a un autor (y podemos pensar en la poesía o en la prosa: son una misma cosa) es esencial que creamos en él. O, mejor, que alcancemos esa «voluntaria suspensión de la incredulidad» de la que hablaba Coleridge^[76]. Cuando me refería a versos recargados, a palabras que llaman la atención, podría, por supuesto, haber recordado:

ve a circle round him thrice,
close your eyes with holy dread,
ie on honey-dew hath fed,
drunk the milk of Paradise.

d a su alrededor un triple círculo
rad vuestros ojos con horror sagrado,
ie él se ha alimentado del rocío de miel
bebido la leche del Paraíso)^[77].

Hablemos ahora (y será nuestro último asunto) sobre esa convicción que exigen tanto la prosa como la poesía. En el caso de una novela, por ejemplo (¿y por qué no podríamos hablar de novela cuando hablamos de poesía?), nuestro convencimiento radica en que creamos en el personaje principal. Si nos resulta creíble, todo va bien. Yo no estoy —y espero que esto no les parezca una herejía— demasiado seguro de

las aventuras de don Quijote. Desconfío de algunas de ellas. Creo que probablemente algunas son exageradas. Estoy casi seguro de que, cuando el caballero hablaba con el escudero, no urdía aquellos largos y estereotipados discursos. Sin embargo, esas cosas no importan; lo verdaderamente importante es el hecho de que yo creo en el propio don Quijote. Por eso libros como *La ruta de don Quijote* de Azorín, o incluso *Vida de don Quijote y Sancho*^[78] de Unamuno, se me antojan irrelevantes en cierta medida, pues se toman las aventuras demasiado en serio. Mientras que yo creo realmente en el propio caballero. Incluso si alguien me dijera que jamás han sucedido esas cosas, yo seguiría creyendo en don Quijote como creo en la personalidad de un amigo.

Tengo la suerte de contar con muchos amigos admirables, y de ellos se cuentan múltiples anécdotas. Algunas de esas anécdotas —lamento decirlo, estoy orgulloso de decirlo— las he inventado yo. Pero no son falsas; son esencialmente verdaderas. De Quincey decía que todas las anécdotas son apócrifas. Yo creo que si se hubiera entretenido en profundizar más en el asunto habría dicho que son históricamente apócrifas pero esencialmente verdaderas. Si se cuenta una historia sobre un hombre, entonces esa historia se parece a él; esa historia es su símbolo. Cuando pienso en queridos amigos míos como don Quijote, el señor Pickwick, el señor Sherlock Holmes, el doctor Watson, Huckleberry Finn, Peer Gynt y otros por el estilo (no estoy seguro de tener muchos amigos más), siento que los hombres que escribieron esas historias contaban cuentos chinos, pero que las aventuras que desarrollaron eran espejos, adjetivos o atributos de esos hombres. Es decir, si creemos en el señor Sherlock Holmes, podemos mirar con irrisión al sabueso de los Baskerville; no tenemos por qué temerle. Por eso digo que lo importante es que creamos en un personaje.

En el caso de la poesía, podría parecer que hay alguna diferencia, pues el escritor trabaja con metáforas. Las metáforas no exigen ser creídas. Lo que verdaderamente importa es que pensemos que responden a la emoción del escritor. Yo diría que con eso basta. Por ejemplo, cuando Lugones escribió que la puesta de sol era «un violento pavo real verde, delirado en oro»^[79], no hay que preocuparse por el parecido —o, mejor, la falta de parecido— entre el ocaso y un pavo real. Lo importante es que se nos ha hecho sentir que Lugones, impresionado por el ocaso, necesitó esa metáfora para transmitirnos sus sensaciones. Esto es lo que yo entiendo por convicción en poesía.

Y ello tiene poco que ver, evidentemente, con el lenguaje llano o recargado. Cuando Milton escribe, por ejemplo (y lamento decir, quizá revelarles a ustedes, que éstos son los últimos versos del *Paradise Regained*), «hee unobserv'd / Home to his Mother's house private return'd» («sin ser visto / volvió en secreto a la casa de su madre»^[80]), el lenguaje es más bien llano, pero al mismo tiempo está muerto. Mientras que cuando escribe «When I consider how my light is spent / Ere half my days, in this dark world» («Cuando pienso cómo mi luz se ha apagado / antes de la

mitad de mis días, en este mundo oscuro»^[81]), quizá sea recargado el lenguaje que usa, pero es un lenguaje vivo. En este sentido, pienso que escritores como Góngora, John Donne, William Butler Yeats y James Joyce están justificados. Sus palabras, sus estrofas, puede que sean improbables; puede que encontremos rarezas en ellas. Pero se nos hace sentir que detrás de esas palabras hay una emoción verdadera. Esto nos bastaría para brindarles nuestra admiración.

Hoy he hablado de varios poetas, y lamento decirles que en mi última conferencia hablaré de un poeta menor: un poeta cuyas obras no he leído nunca pero cuyas obras he escrito. Hablaré de mí. Y espero que me perdonen por este anticlímax más bien cariñoso.

VI

CREDO DE POETA

Mi propósito era hablar del credo del poeta, pero, al examinarme, me he dado cuenta de yo sólo tengo un credo vacilante. Este credo quizá me sea útil a mí, pero difícilmente servirá a otros.

De hecho, considero todas las teorías poéticas meras herramientas para escribir un poema. Supongo que deben de existir muchos credos, tantos como religiones o poetas. Aunque al final diré algo sobre mis gustos y mis aversiones a la hora de escribir poesía, creo que empezaré con algunos recuerdos personales, los recuerdos no sólo de un escritor sino también de un lector.

Me considero esencialmente un lector. Como saben ustedes, me he atrevido a escribir; pero creo que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito. Pues uno lee lo que quiere, pero no escribe lo que quisiera, sino lo que puede.

Mi memoria me devuelve a una tarde de hace sesenta años, a la biblioteca de mi padre en Buenos Aires. Estoy viendo a mi padre; veo la luz de gas; podría tocar los anaqueles. Sé exactamente dónde encontrar *Las mil y una noches* de Burton y *La conquista del Perú* de Prescott, aunque la biblioteca ya no exista. Vuelvo a aquella vieja tarde suramericana y veo a mi padre. Lo estoy viendo ahora mismo y oigo su voz, que pronuncia palabras que yo no entendía, pero que sentía. Esas palabras procedían de Keats, de su *Oda a un ruiseñor*. Las he vuelto a leer muchas veces, como ustedes, pero me gustaría repasarlas de nuevo. Creo que le gustará al fantasma de mi padre, si está cerca.

Los versos que recuerdo son los que en este momento les vienen a ustedes a la memoria:

I was not born for death, immortal Bird!
Hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
A hundred days by emperor and clown:
Yet the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.

¡No has nacido para la muerte, ¡inmortal pájaro!
¡Van de pisotearte otras gentes hambrientas;
¡La voz que oigo esta noche fugaz es la que oyeron

s días antiguos el labriego y el rey;
í este mismo canto se abrió camino al triste
ción de Ruth, cuando, con nostalgia de hogar,
ndo se detuvo en el tragal ajeno)^[82].

Yo creía saberlo todo sobre las palabras, sobre el lenguaje (cuando uno es niño, tiene la sensación de que sabe muchas cosas), pero aquellas palabras fueron para mí una especie de revelación. Evidentemente, no las entendía. ¿Cómo podía entender aquellos versos que consideraban a los pájaros —a los animales— como algo eterno, atemporal, porque vivían en el presente? Somos mortales porque vivimos en el pasado y el futuro: porque recordamos un tiempo en el que no existíamos y prevemos un tiempo en el que estaremos muertos. Esos versos me llegaban gracias a su música. Yo había considerado el lenguaje como una manera de decir cosas, de quejarse, o de decir que uno estaba alegre, o triste. Pero cuando oí aquellos versos (y, en cierto sentido, llevo oyéndolos desde entonces) supe que el lenguaje también podía ser una música y una pasión. Y así me fue revelada la poesía.

Le doy vueltas a una idea; la idea de que, a pesar de que la vida de un hombre se componga de miles y miles de momentos y días, esos muchos instantes y esos muchos días pueden ser reducidos a uno: el momento en que un hombre averigua quién es, cuando se ve cara a cara consigo mismo. Imagino que cuando Judas besó a Jesús (si es verdad que lo besó) sentiría en ese momento que *era* un traidor, que ser un traidor era su destino y que le era leal a ese destino aciago. Todos recordamos *La roja insignia del valor*, la historia de un hombre que no sabía si era un cobarde o un valiente^[83]. Entonces llega el momento y averigua quién es. Cuando yo oí aquellos versos de Keats, inmediatamente me di cuenta de que aquello era una experiencia importante. Y no he dejado de darme cuenta desde entonces. Y quizá desde aquel momento (debo exagerar por el bien de la conferencia) me consideré un «literato».

Es decir, me han sucedido muchas cosas, como a todos los hombres. He encontrado placer en muchas cosas: nadar, escribir, contemplar un amanecer o un atardecer, estar enamorado. Pero el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de entretejer y transformar esas palabras en poesía. Al principio, ciertamente, yo sólo era un lector. Pero pienso que la felicidad del lector es mayor que la del escritor, pues el lector no tiene por qué sentir preocupaciones ni angustia: sólo aspira a la felicidad. Y la felicidad, cuando eres lector, es frecuente. Así, antes de pasar a hablar de mi obra literaria, me gustaría decir unas palabras sobre los libros que han sido importantes para mí. Sé que esa lista abundará en omisiones, como todas las listas. De hecho, el peligro de hacer listas es que las omisiones prevalecen y hay quien piensa que uno carece de sensibilidad.

Hablaba hace un momento de *Las mil y una noches* de Burton. Cuando pienso estrictamente en *Las mil y una noches*, no pienso en los múltiples, pesados y pedantes

(o, mejor, afectados) volúmenes, sino en lo que yo llamaría las verdaderas *Mil y una noches*: las de Galland y, quizá, las de Edward William Lane^[84]. La mayoría de mis lecturas ha sido en inglés; la mayoría de los libros me ha llegado en lengua inglesa, y estoy profundamente agradecido por ese privilegio.

Cuando pienso en *Las mil y una noches*, lo primero que tengo es una sensación de inmensa libertad. Pero, a la vez, sé que el libro, aunque inmenso y libre, obedece a un número limitado de esquemas. Por ejemplo, el número tres aparece con mucha frecuencia. Y no encontramos personajes; o, mejor, encontramos personajes planos (con excepción, quizá, del barbero silencioso). Encontramos hombres perversos y hombres buenos, recompensas y castigos, anillos mágicos y talismanes.

Aunque somos propensos a pensar que el tamaño, en sí mismo, puede ser algo brutal, creo que abundan los libros cuya esencia radica en su gran extensión. Por ejemplo, en el caso de *Las mil y una noches*, cabe pensar que el libro es voluminoso, que la historia no termina nunca, que jamás llegaremos al fin. Puede que nunca recorramos las mil y una noches, pero el hecho de que estén ahí añade, en cierta medida, grandeza al asunto. Sabemos que podemos ahondar más, que podemos seguir recorriendo las páginas, y que las maravillas, los magos, las tres bellas hermanas siempre estarán ahí, esperándonos.

Hay otros libros que me gustaría recordar: *Huckleberry Finn*, por ejemplo, que fue uno de los primeros que leí. He vuelto a leerlo muchas veces desde entonces, y también *Roughing It* (los primeros días en California), *Life on the Mississippi*, y otros. Si yo analizara *Huckleberry Finn*, diría que, para crear un gran libro, quizá lo único necesario, fundamental y sencillísimo, sea esto: debe haber algo grato a la imaginación en la estructura del libro. En el caso de *Huckleberry Finn*, sentimos que la idea del negro, del chico, de la balsa, del Mississippi, de las largas noches, son ideas gratas a la imaginación, y la imaginación las acepta.

También me gustaría decir algo sobre el *Quijote*. Fue uno de los primeros libros que leí de principio a fin. Recuerdo los grabados. Uno sabe tan poco sobre sí mismo que, cuando leí el *Quijote*, pensaba que lo leía por el placer que encontraba en el estilo arcaico y en las aventuras del caballero y el escudero. Ahora pienso que mi placer tenía otra raíz: que procedía de la personalidad del caballero. Ya no estoy seguro de que me crea las aventuras ni las conversaciones entre el caballero y el escudero, pero sé que creo en el personaje del caballero, y supongo que las aventuras fueron inventadas por Cervantes para mostrarnos el carácter del héroe.

Lo mismo cabría decir de otro libro, que podríamos llamar un clásico menor. Lo mismo podría decirse del señor Sherlock Holmes y el doctor Watson. No estoy seguro de si creo en el sabueso de los Baskerville. Estoy seguro de que no creo que me aterrice un perro pintado de pintura luminosa. Pero estoy seguro de que creo en el señor Sherlock Holmes y en la extraña amistad entre éste y el doctor Watson.

Evidentemente, uno nunca sabe lo que traerá el futuro. Supongo que el futuro, a la larga, traerá todas las cosas, así que podemos imaginar un día en el que don Quijote y

Sancho, Sherlock Holmes y el doctor Watson seguirán existiendo, aunque todas sus aventuras hayan sido olvidadas. Pero los hombres, en otros idiomas, seguirán inventando historias para atribuírselas a esos personajes: historias que serán espejos de los personajes. Es algo, a mi entender, posible.

Ahora saltaré por encima de los años e iré a Ginebra. Yo era entonces un joven muy desdichado. Supongo que los jóvenes son aficionados a la infelicidad: ponen lo mejor de sí mismos en ser infelices, y generalmente lo consiguen. Entonces descubrí a un autor que, sin duda, era un hombre muy feliz. Debió de ser en 1916 cuando accedí a Walt Whitman, y entonces sentí vergüenza de mi infelicidad. Sentí vergüenza, pues había intentado ser aun más infeliz gracias a la lectura de Dostoievski. Ahora, cuando he vuelto a leer a Walt Whitman, y también algunas biografías suyas, supongo que quizá cuando Walt Whitman leía sus *Hojas de hierba* se decía a sí mismo: «Oh! if only I were Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son!» («Ah, ¡si yo fuera Walt Whitman, un cosmos, el hijo de Manhattan!»^[85]). Porque indudablemente extrajo a «Walt Whitman» de sí mismo: una especie de proyección fantástica.

Al mismo tiempo, descubrí también a un escritor muy distinto. Descubrí también —y también me impresionó mucho— a Thomas Carlyle. Leí *Sartor Resartus* y puedo recordar muchas de sus páginas: me las sé de memoria. Carlyle me empujó a estudiar alemán. Me acuerdo de que compré el *Lyrisches Intermezzo* de Heine y un diccionario alemán-inglés. Al poco tiempo, me di cuenta de que podía prescindir del diccionario y continuar la lectura sobre sus ruiseñores, sus lunas, sus pinos, su amor.

Pero lo que yo realmente buscaba y no encontré en aquel tiempo fue la idea de germanismo. La idea, a mi parecer, no había sido desarrollada por los propios germanos, sino por un caballero romano, Tácito. Carlyle me indujo a pensar que podría encontrarla en la literatura alemana. Encontré otras muchas cosas; le estoy muy agradecido a Carlyle por haberme remitido a Schopenhauer, a Hölderlin, a Lessing, y otros. Pero la idea que yo tenía —la idea de unos hombres que no tenían nada de intelectuales, sino que vivían entregados a la lealtad, al valor y a una varonil sumisión al destino— no la encontré, por ejemplo, en el *Cantar de los nibelungos*. Aquello me parecía demasiado romántico. Muchos años después encontré lo que buscaba en las sagas escandinavas y en el estudio de la antigua poesía inglesa.

Allí encontré por fin lo que había buscado cuando era joven. En el inglés antiguo descubrí una lengua áspera, pero cuya aspereza producía cierta belleza y cierta emoción profunda (aunque, quizá, careciera de un pensamiento profundo). Creo que, en poesía, la emoción es suficiente. Si hay emoción, ya es bastante. Me llevó a estudiar inglés antiguo mi inclinación por la metáfora. Había leído en Lugones que la metáfora era el elemento esencial de la literatura, y acepté aquel aforismo. Lugones escribió que todas las palabras eran originariamente metáforas. Es cierto, pero también es verdad que, para comprender la mayoría de las palabras, hemos de olvidar el hecho de que sean metáforas. Por ejemplo, si digo «El estilo debe ser llano», no

creo que debamos recordar que «estilo» («Stylus») significaba «pluma», y que «llano» significa «plano», porque en ese caso nunca lo entenderíamos.

Permítanme volver de nuevo a los días de mi juventud y recordar a otros autores que me impresionaron. Me pregunto si se ha destacado muchas veces que Poe y Wilde son en realidad escritores para jóvenes. Por lo menos, los cuentos de Poe me impresionaron cuando yo era un muchacho, pero apenas si soy capaz de volver a leerlos ahora sin una sensación de incomodidad por el estilo del autor. De hecho, casi puedo entender lo que Emerson quería decir cuando llamó a Edgar Allan Poe el hombre ripio. Supongo que el hecho de ser un escritor para jóvenes puede ser aplicado a otros muchos. En algunos casos, tal descripción es injusta: en Stevenson, por ejemplo, o Kipling; pues, aunque escriben para jóvenes, también escriben para hombres. Pero hay otros escritores a los que uno debe leer cuando es joven, porque si uno se acerca a ellos cuando es viejo y canoso, cargado de años, entonces su lectura difícilmente será un placer. Quizá sea una blasfemia decir que para disfrutar a Baudelaire y Poe tenemos que ser jóvenes. Después es difícil. Uno tiene que aguantar demasiado; uno tiene que pensar en la historia.

En cuanto a la metáfora, debo añadir que ahora sé que la metáfora es mucho más complicada de lo que yo creía. No es simplemente una comparación entre dos cosas: decir «la luna es como...». No. Exige un método más sutil. Pensemos en Robert Frost. Ustedes, por supuesto, recuerdan los versos:

have promises to keep,
miles to go before I sleep,
miles to go before I sleep.

¿ tengo promesas que cumplir
las por hacer antes de dormir,
las por hacer antes de dormir).

Si tomamos los dos últimos versos, el primero —«y millas por hacer antes de dormir»— es una afirmación: el poeta piensa en las millas y el sueño. Pero, cuando lo repite, «y millas por hacer antes de dormir», el verso se convierte en una metáfora; pues «millas» significa «días», mientras «dormir» presumiblemente signifique «morir». Quizá yo no debería señalarles esto. Quizá el placer no radique en que traduzcamos «millas» por «años» y «sueño» por «muerte», sino, más bien, en intuir la implicación.

Lo mismo podríamos decir de otro excelente poema de Frost, «Acquainted with the Night». Al principio, «I have been one acquainted with the night» quizá signifique literalmente lo que dice. Pero el verso se repite al final:

luminary clock against the sky,
claimed the time was neither wrong nor right.
I have been one acquainted with the night.

reloj luminaria en el cielo
creía que el tiempo no era falso ni verdadero.
Yo soy uno de los que ha conocido la noche).

Y entonces nos inclinamos a considerar la noche como una imagen del mal (del mal sexual, me parece).

He hablado hace un momento de don Quijote y Sherlock Holmes; he dicho que puedo creer en los personajes pero no en sus aventuras, y difícilmente en las palabras que los autores ponen en sus labios. Ahora nos preguntamos si es posible encontrar un libro donde ocurriera exactamente lo contrario. ¿Podríamos encontrar un libro cuyos personajes nos parecieran inverosímiles, pero en el que la historia nos pareciera creíble? Recuerdo, en este punto, otro libro que me impresionó: *Moby Dick*, de Melville. No estoy seguro de si creo en el capitán Ahab, no estoy seguro de creer en su pugna con la ballena blanca; apenas si puedo distinguir a los personajes. Pero me creo la historia: es decir, creo en ella como en una especie de parábola (aunque no sé exactamente sobre qué: quizá sea una parábola sobre la lucha contra el mal, sobre la manera errada de combatir el mal). Me pregunto si hay otros libros sobre los que se pueda decir lo mismo. En *The Pilgrim's Progress*, pienso que creo tanto en la alegoría como en los personajes. Pero habría que mirarlo.

Recuerden que los gnósticos decían que la única manera de librarse de un pecado era cometerlo, porque después uno se arrepentía. En lo que se refiere a la literatura, esencialmente tenían razón. Si he alcanzado la felicidad de escribir cuatro o cinco páginas tolerables después de escribir quince volúmenes intolerables, logré esa proeza no sólo a través de muchos años sino también gracias al método de la tentativa y el error. Creo que no he cometido todos los errores posibles —porque los errores son innumerables—, pero sí muchos de ellos.

Por ejemplo, yo empecé, como la mayoría de los jóvenes, creyendo que el verso libre era más fácil que las formas sujetas a reglas. Hoy estoy casi seguro de que el verso libre es mucho más difícil que las formas medidas y clásicas. La prueba —si es necesaria— es que la literatura comienza con el verso. Supongo que la explicación podría ser que una vez que se desarrolla un modelo —un modelo de rimas, de asonancias, de aliteraciones, de sílabas largas y breves— sólo hay que repetirlo. Mientras que, si se ensaya la prosa (y la prosa, evidentemente, aparece después del verso), entonces se necesita, como señaló Stevenson, un modelo más sutil. Pues el oído, por inducción, espera algo, pero no llega a obtener lo que espera. Recibe otra cosa; y esa otra cosa puede ser, en cierto sentido, una decepción y también una satisfacción. Así que, a menos que tomen ustedes la precaución de ser Walt Whitman

o Carl Sandburg, el verso libre es más difícil. Al menos, yo he llegado a saber, ahora que estoy cerca del final del viaje, que las formas poéticas clásicas son más fáciles. Otra ventaja, otra comodidad, puede radicar en el hecho de que, una vez que se escribe cierto verso, una vez que uno se conforma con cierto verso, ya se ha sometido a cierta rima. Y, dado que las rimas no son infinitas, el trabajo será más fácil.

Evidentemente, lo importante es lo que hay detrás del verso. Empecé intentando —como todos los jóvenes— disfrazarme. Al principio estaba tan despistado que, en la época en que leía a Carlyle y Whitman, creía que la forma de escribir en prosa de Carlyle era la única posible, y que la forma de escribir poesía de Whitman era la única posible. No hice nada en absoluto por conciliar el hecho verdaderamente extraño de que esos dos hombres antagónicos hubieran alcanzado la perfección de la prosa y el verso.

Cuando empecé a escribir, siempre me decía que mis ideas eran muy superficiales, que si las conociera el lector, me despreciaría. Así que me disfrazaba. Al principio, intenté ser un escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento del latín. Mi conocimiento del latín era más bien escaso. Ya no me considero un escritor español del siglo XVII, y mi intento de ser Sir Thomas Browne en español fracasó por completo. O quizá estos personajes produjeron una docena de líneas sonoras. Evidentemente, yo aspiraba al estilo artificioso, a los pasajes decorativos. Ahora pienso que el estilo artificioso es un error, porque es un signo de vanidad, y el lector lo considera un signo de vanidad. Si el lector piensa que tienes un defecto moral, no existe la más mínima razón para que te admire o te soporte.

Entonces incurrí en un error muy común: hice cuanto pude por ser —entre todas las cosas— moderno. Hay un personaje en los *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe que dice: «Sí, puedes decir de mí lo que te parezca, pero nadie negará que soy un contemporáneo». No veo diferencia entre ese personaje absurdo de la novela de Goethe y el deseo de ser moderno. Porque *somos* modernos; no tenemos que afanarnos en ser modernos. No es un caso de contenidos ni de estilo.

Si consideramos *Ivanhoe* de Sir Walter Scott, o (por poner otro ejemplo muy distinto) *Salammbô* de Flaubert, podríamos decir la fecha en que esos libros fueron escritos. Aunque Flaubert llamó a *Salammbô* un «roman cartaginois» («novela cartaginesa»), cualquier lector que se precie sabrá después de leer la primera página que el libro no fue escrito en Cartago, sino que lo escribió un francés muy inteligente del siglo XIX. En cuanto a *Ivanhoe*, no nos engañan los castillos ni los caballeros ni los porqueros sajones, ni nada por el estilo. En todo momento, sabemos que estamos leyendo a un escritor de los siglos XVIII o XIX.

Además, somos modernos por el simple hecho de que vivimos en el presente. Nadie ha descubierto todavía el arte de vivir en el pasado, y ni siquiera los futuristas han descubierto el secreto de vivir en el futuro. Somos modernos, lo queramos o no. Quizá el hecho mismo de mi modernidad galopante sea una forma de ser moderno.

Cuando empecé a escribir relatos, hice lo posible por adornarlos. Trabajé el estilo,

y alguna vez aquellos relatos quedaron ocultos bajo múltiples capas. Por ejemplo, imaginé un argumento bastante bueno, y escribí el cuento «El inmortal»^[86]. La idea que subyace al relato —y la idea podría sorprender a cualquiera de ustedes que lo haya leído— es que, si un hombre fuera inmortal, con el correr de los años (y, evidentemente, el correr *duraría* muchos años), lo habría dicho todo, hecho todo, escrito todo. Tomé como ejemplo a Homero; me lo imaginaba (si realmente existió) en el trabajo de escribir su *Ilíada*. Luego Homero seguiría viviendo y cambiaría conforme cambiaran las generaciones. Con el tiempo, evidentemente, olvidaría el griego, y un día olvidaría que había sido Homero. Llegaría un momento en que no sólo consideraríamos la traducción de Homero que hizo Pope como una obra de arte admirable (cosa que, evidentemente, es), sino como fiel al original. La idea de Homero que olvida que fue Homero se esconde bajo las múltiples estructuras que yo entretejo alrededor del libro. De hecho, cuando volví a leer ese cuento hace un par de años, me pareció pesado, y tuve que remontarme a mi antiguo proyecto para ver que hubiera sido un buen relato si yo me hubiera limitado a escribirlo con sencillez y no hubiera consentido tantos pasajes decorativos ni tantas metáforas ni adjetivos tan extraños.

Creo que he alcanzado, si no cierta sabiduría, quizá cierto sentido común. Me considero un escritor. ¿Qué significa para mí ser escritor? Significa simplemente ser fiel a mi imaginación. Cuando escribo algo no me lo planteo como objetivamente verdadero (lo puramente objetivo es una trama de circunstancias y accidentes), sino como verdadero porque es fiel a algo más profundo. Cuando escribo un relato, lo escribo porque creo en él: no como uno cree en algo meramente histórico, sino, más bien, como uno cree en un sueño o en una idea.

Creo que quizá nos despiste uno de los estudios que más valoro: el estudio de la historia de la literatura. Me pregunto (espero que no sea una blasfemia) si no le prestamos demasiada atención a la historia. Atender a la historia de la literatura —o de cualquiera otra arte, si vamos a eso— es en realidad una forma de incredulidad, de escepticismo. Si me digo, por ejemplo, que Wordsworth y Verlaine fueron excelentes poetas del siglo XIX, corro el peligro de pensar que el tiempo los ha destruido en cierta medida, que ya no son tan buenos como fueron. Creo que la idea antigua de que podemos reconocer la perfección del arte sin tener en cuenta las fechas era mejor.

He leído algunas historias de la filosofía india. Los autores (ingleses, alemanes, franceses, americanos) siempre se asombran de que en la India la gente no tenga sentido de la historia, de que traten a todos los pensadores como si fueran contemporáneos. Traducen las palabras de la filosofía antigua a la moderna jerga de la filosofía de hoy. Pero esto significa algo magnífico: confirma la idea de que uno *cree* en la filosofía o de que uno *cree* en la poesía; de que las cosas que fueron bellas pueden ser bellas aún.

Aunque supongo que soy completamente antihistórico cuando digo esto (puesto que, evidentemente, los significados y connotaciones de las palabras cambian), sigo

pensando que hay versos —por ejemplo, cuando Virgilio escribió «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram»^[87] (me pregunto si habré escandido el verso como debiera: mi latín está bastante oxidado), o cuando un antiguo poeta inglés escribió «Norban sniwde...»^[88], o cuando leemos «Music to hear, why hear'st thou music sadly? / Sweets with sweets war not, joy delights in joy»^[89]— en los que, en cierta medida, estamos más allá del tiempo. Pienso que hay eternidad en la belleza; y esto, por supuesto, es lo que Keats tenía en mente cuando escribió «A thing of beauty is a joy forever» («Lo bello es gozo para siempre»^[90]). Aceptamos este verso, y lo aceptamos como una especie de verdad, como una especie de fórmula. Alguna vez tengo el coraje y la esperanza suficientes para pensar que puede ser verdad: que, aunque todos los hombres escriben en el tiempo, envueltos en circunstancias y accidentes y frustraciones temporales, es posible alcanzar, de algún modo, un poco de belleza eterna.

Cuando escribo intento ser leal a los sueños y no a las circunstancias. Evidentemente, en mis relatos (la gente me dice que debo hablar de ellos) hay circunstancias verdaderas, pero, por alguna razón, he creído que esas circunstancias deben siempre contarse con cierta dosis de mentira. No hay placer en contar una historia como sucedió realmente. Tenemos que cambiar alguna cosa, aunque nos parezca insignificante; si no es así, no nos consideramos artistas sino, quizá, meros periodistas o historiadores. Aunque imagino que los verdaderos historiadores siempre han sabido que pueden ser tan imaginativos como los novelistas. Por ejemplo, cuando leemos a Gibbon, el placer que nos causa es equiparable al de leer a un gran novelista. Después de todo, sabe muy poco sobre sus personajes. Me figuro que hubo de imaginar las circunstancias. Debió de pensar que había creado, en cierto sentido, la decadencia y caída del Imperio Romano. Y lo hizo tan maravillosamente que no necesito otra explicación.

Si tuviera que aconsejar a algún escritor (y no creo que nadie lo necesite, pues cada uno debe aprender por sí mismo), yo le diría simplemente lo siguiente: lo invitaría a manosear lo menos posible su propia obra. No creo que retocar y retocar haga ningún bien. Llega un momento en que uno descubre sus posibilidades: su voz natural, su ritmo. No creo que ninguna corrección superficial resulte útil entonces.

Cuando escribo, no pienso en el lector (porque el lector es un personaje imaginario) ni pienso en mí (quizá porque yo también soy un personaje imaginario), sino que pienso en lo que quiero transmitir y hago cuanto puedo para no malograrlo. Cuando yo era joven creía en la expresión. Había leído a Croce, y la lectura de Croce no me hizo ningún bien. Yo quería expresarlo todo. Pensaba, por ejemplo, que, si necesitaba un atardecer, podía encontrar la palabra exacta para un atardecer; o, mejor, la metáfora más sorprendente. Ahora he llegado a la conclusión (y esta conclusión puede parecer triste) de que ya no creo en la expresión. Sólo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos. Si yo uso una palabra, ustedes deben tener alguna experiencia de lo que

representa esa palabra. Si no, la palabra no significará nada para ustedes. Pienso que sólo podemos aludir, sólo podemos intentar que el lector imagine. Al lector, si es lo bastante despierto, puede bastarle nuestra simple alusión.

Es algo que favorece la eficacia, y en mi caso también la pereza. Me han preguntado por qué nunca he intentado escribir una novela. La pereza, por supuesto, es la primera explicación. Pero hay otra. Nunca he leído una novela sin cierta sensación de aburrimiento. Las novelas incluyen material de relleno; creo, por lo que sé, que el material de relleno puede ser una parte esencial de la novela. Pero he leído y vuelto a leer una y otra vez muchos relatos breves. Entiendo que en un relato breve de, por ejemplo, Henry James o Rudyard Kipling podemos encontrar tanta complejidad —y de un modo más agradable— como en una larga novela.

Pienso que mi credo se reduce a esto. Cuando prometí un «credo de poeta» yo pensaba, demasiado crédulo, que, después de dar cinco conferencias, desarrollaría en el proceso alguna especie de credo. Pero entiendo que debo decirles que no tengo ningún credo en particular, excepto las pocas precauciones y dudas sobre las que les he venido hablando.

Cuando escribo algo, procuro no comprenderlo. No creo que la inteligencia tenga demasiada relación con el trabajo del escritor. Pienso que uno de los pecados de la literatura moderna es que tiene demasiada conciencia de sí misma. Por ejemplo, considero a la literatura francesa una de las mayores literaturas del mundo (y supongo que nadie lo pone en duda). Pero me he visto obligado a pensar que los autores franceses son, por lo general, demasiado conscientes de sí mismos. Lo primero que hace un escritor francés es definirse a sí mismo, antes, incluso, de saber lo que va a escribir. Dice: «¿Qué escribiría, por ejemplo, un católico nacido en tal o cual provincia, y socialista hasta cierto punto?». O: «¿Cómo deberíamos escribir después de la Segunda Guerra Mundial?». Supongo que hay mucha gente en el mundo que se agobia con estos problemas ilusorios.

Cuando escribo (pero quizá yo no sea un buen ejemplo, sino sólo una terrible advertencia), intento olvidarlo todo sobre mí. Me olvido de mis circunstancias personales. No intento, como alguna vez lo intenté, ser un «escritor suramericano». Sólo intento transmitir el sueño. Y si el sueño es confuso (en mi caso, suele serlo), no intento embellecerlo, ni siquiera comprenderlo. Quizá haya hecho bien, pues cada vez que leo un artículo sobre mí —y, no sé por qué, parece haber muchísima gente dedicándose precisamente a eso—, generalmente quedo sorprendido y muy agradecido por los profundos significados que descifran en esos más bien azarosos apuntes míos. Evidentemente, les estoy agradecido, pues considero la literatura como una especie de colaboración. Es decir, el lector contribuye a la obra, enriquece el libro. Y sucede lo mismo cuando se da una conferencia.

Quizá piensen ustedes que han oído una buena conferencia. En ese caso, debo darles las gracias, porque, después de todo, ustedes han trabajado conmigo. Si no hubiera sido por ustedes, no creo que las conferencias hubieran sido especialmente

buenas, ni siquiera tolerables. Espero que hayan colaborado conmigo esta noche. Y puesto que esta noche es distinta de otras noches, me gustaría decirles algo sobre mí mismo.

Llegué a Estados Unidos hace seis meses. En mi país soy prácticamente (para repetir el título de un famoso libro de Wells) el Hombre Invisible^[91]. Aquí soy, en cierta medida, visible. Aquí la gente me ha leído; me han leído hasta tal punto que me interrogan severamente sobre relatos que yo he olvidado por completo. Me preguntan por qué Fulano guardaba silencio antes de contestar, y yo me pregunto de qué Fulano se trataba, por qué guardaba silencio, qué contestó. Dudo si decirles la verdad. Digo que Fulano guardaba silencio antes de contestar porque generalmente uno guarda silencio antes de contestar. Y, sin embargo, todas estas cosas me han hecho feliz. Creo que ustedes se equivocan totalmente si admiran (me pregunto si es así) mi literatura. Pero lo considero un error muy generoso. Creo que uno debería tratar de creer en las cosas, aunque las cosas acaben defraudándonos.

Si ahora bromeo, lo hago porque siento algo en mi interior. Estoy bromeando porque siento lo que esto significa para mí. Sé qué recordaré esta noche. Y me preguntaré: «¿Por qué no dije lo que tenía que decir? ¿Por qué no dije lo que han significado para mí estos meses en Estados Unidos, lo que tantos amigos conocidos y desconocidos han significado para mí?». Pero supongo que, en cierta medida, les llega mi emoción.

Me han pedido que diga algunos versos míos, así que voy a recordar un soneto, el soneto sobre Spinoza. El hecho de que muchos de ustedes no sepan español mejorará el soneto. Como he dicho, el significado no es importante: lo que importa es cierta música, cierta manera de decir las cosas. Quizá, incluso si la música falta, ustedes la sientan. O, mejor, puesto que sé que son tan amables, la inventen por mí.

Y ahora pasemos al soneto, «Spinoza»:

raslúcidas manos del judío
n en la penumbra los cristales
arde que muere es miedo y frío.

tardes a las tardes son iguales).

nanos y el espacio de jacinto
validece en el confín del Ghetto
no existen para el hombre quieto
está soñando un claro laberinto.

o turba la fama, ese reflejo
ñeos en el sueño de otro espejo,
temeroso amor de las doncellas.

de la metáfora y del mito,
un arduo cristal: el infinito
de Aquél que es todas Sus estrellas^[92].

EPÍLOGO

DE ESTE Y AQUEL VERSÁTIL ARTE^[93]

Por Calin-Andrei Mihailescu

Cuando Borges llegó a Harvard en el otoño de 1967 para pronunciar las *Norton Lectures*, era considerado, desde hacía mucho, como un capital valiosísimo. En su característico tono de menosprecio para consigo mismo, afirmaba ser una especie de Hombre Invisible en su propio país; pero sus contemporáneos norteamericanos parecían seguros (entusiasmo cortés al margen) de que se trataba de uno de los nombres destinados a sobrevivir largamente al paso de los años. Sabemos que, hasta la fecha, no se equivocaron: Borges ha resistido el habitual desgaste del tiempo, y el encanto y la fuerza de estas charlas, obra de quien ha burlado el olvido, no han disminuido^[94]. Durante más de treinta años las seis conferencias permanecieron inéditas, mientras las cintas magnetofónicas acumulaban polvo en el sótano silencioso de una biblioteca. Cuando ya llevaban acumulado polvo suficiente fueron descubiertas. El espectacular precedente de Igor Stravinsky y sus *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, pronunciadas como *Norton Lectures* en 1939-1940 y publicadas por Harvard University Press en 1970, demuestra que la prolongada dilación en el envío a la imprenta no priva necesariamente de importancia a las conferencias. Las de Borges tienen hoy tanto interés como hace tres décadas.

Arte poética es una introducción a la literatura, al gusto, al propio Borges. En el contexto de sus obras completas, sólo podemos compararla con *Borges, oral* (1979), que contiene las cinco conferencias —menos ambiciosas que éstas— pronunciadas durante mayo y junio de 1978 en la Universidad de Belgrano, en Buenos Aires^[95]. Estas *Norton Lectures*, anteriores en una década a las conferencias de *Borges, oral*, son un tesoro de literatura que llega hasta nosotros bajo las formas propias del ensayo, sin pretensiones, a menudo irónicas y siempre estimulantes.

La primera conferencia, «El enigma de la poesía» (pronunciada el 24 de octubre de 1967), versa sobre la naturaleza ontológica de la poesía y es una estupenda introducción a la totalidad del volumen. «La metáfora» (pronunciada el 16 de noviembre) trata, a imitación de Leopoldo Lugones, de cómo los poetas han utilizado a través de los siglos las mismas metáforas modelo, que, según sugiere Borges, pueden reducirse a doce «afinidades esenciales»; las demás han sido ideadas para el asombro y, por lo tanto, serán efímeras. En «El arte de contar historias» (6 de diciembre), dedicada a la poesía épica, Borges comenta el olvido de la épica en el mundo moderno, especula sobre la muerte de la novela y examina cómo la ideología de la novela refleja la condición humana contemporánea: «No podemos creer de

verdad en la felicidad y en el triunfo. Y quizá ésta sea una de las miserias de nuestro tiempo». Demuestra, en este punto, cierta afinidad con Walter Benjamin y Franz Kafka (a quien considera un escritor inferior a G. B. Shaw y G. K. Chesterton), pues defiende la inmediatez del cuento y se presenta como una especie de antinovelista, e invoca la pereza como principal razón para no haber escrito novelas. «La música de las palabras y la traducción» (28 de febrero de 1968) es la meditación de un virtuoso sobre la traducción poética. «Pensamiento y poesía» (20 de marzo) aclara su punto de vista, más ensayístico que teórico, sobre la naturaleza de la literatura. Borges sostiene que la verdad mágica y musical es más fuerte que las equilibradas ficciones de la razón, y arguye que, en poesía, el significado es un fetiche y que las metáforas convincentes, más que realzar el significado, afectan a los moldes hermenéuticos. Por fin, «Credo de poeta» (10 de abril) es una confesión, una especie de testamento literario que Borges hizo «en medio del camino de la vida». Todavía en 1968 Borges estaba en la plenitud de sus facultades y aún habría de publicar obras excepcionales, como *El informe de Brodie* (1970) —que contiene «La intrusa», su mejor cuento, ajuicio del propio autor— y *El libro de arena* (1975).

Estas *Norton Lectures* fueron pronunciadas por un vidente que con frecuencia ha sido equiparado a los otros «grandes ciegos de Occidente». La inagotable admiración de Borges por Homero, su generoso y complejo elogio de Joyce y sus apenas disimuladas dudas sobre Milton son muestras elocuentes de esa tradición. En los años sesenta, su ceguera progresiva había llegado a ser prácticamente total, y sólo veía una amorfa gama de amarillos. Dedicó *El oro de los tigres* (1972) a este color, el último y más leal de su mundo. El estilo de exposición de Borges era tan singular como irresistible. Mientras hablaba, miraba hacia arriba con una expresión de apacible timidez, y parecía alcanzar materialmente el mundo de los textos: sus colores, su textura, su música. La literatura, para él, era una forma de experiencia.

A diferencia del tono brusco e idiosincrásico que caracteriza la mayoría de sus entrevistas y conferencias en español, el estilo de Borges en *Arte poética* es el de un invitado de honor, versátil y amable. Pero este libro, aunque maravillosamente accesible, no ofrece enseñanzas de fácil digestión; antes bien, abunda en reflexiones profundamente personales y no cae ni en la ingenuidad ni en el cinismo. Conserva la inmediatez de la expresión oral: su soltura, su humor y sus vacilaciones ocasionales. (La sintaxis de Borges sólo ha sido alterada cuando lo exigía la gramaticalidad y legibilidad de la prosa; asimismo, se ha corregido algún error en sus citas). Este texto, entre el habla y la escritura, se dirige a su auditorio de un modo informal y muy afectuoso.

La facilidad de Borges para el inglés es cautivadora. De muy niño aprendió el idioma gracias a su abuela, que había llegado a Buenos Aires procedente de Staffordshire. Sus padres conocían bien el inglés (su padre fue profesor de psicología y lenguas modernas; su madre, traductora). Borges hablaba un inglés fluido, musical, de consonantes suaves, y encontraba especial placer en el sonido «severo y vocálico»

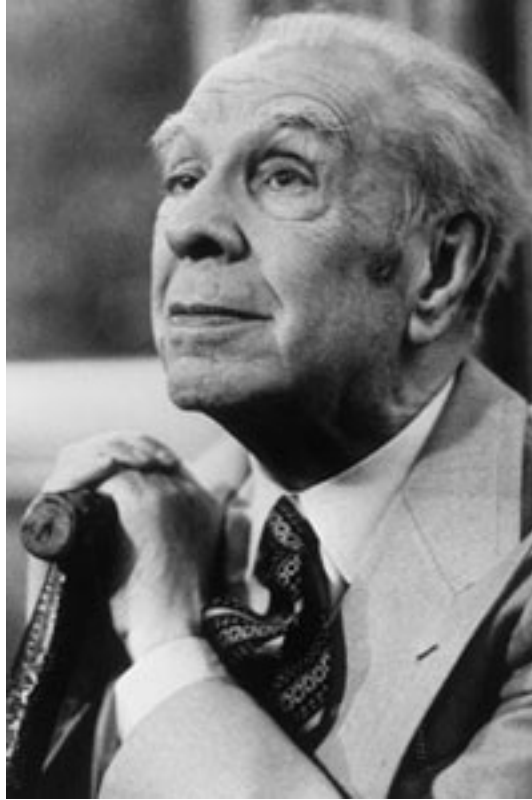
del inglés antiguo.

Podríamos tomar al pie de la letra la afirmación de Borges de que avanza a tientas, de que es un pensador más tímido que atrevido, y de que su formación es una serie de desdichadas misceláneas^[96]. Borges era inmensamente docto, y uno de los temas esenciales de su obra —el tema del mundo como biblioteca infinita— tiene connotaciones claramente autobiográficas. Su memoria fue extraordinaria: Borges dio estas seis conferencias sin ayuda de notas, pues su pobre visión no le permitía leer^[97].

Con la ayuda de su notable capacidad mnemónica, Borges enriquece sus conferencias con una miríada de ejemplos textuales: su estética arraiga siempre en el fondo esencial de la literatura. A los teóricos de la literatura no recurre casi nunca; a los críticos, poco; y los filósofos sólo le interesan en la medida en que sus teorías no renieguen del mundo por pura abstracción. Así, al recordar la literatura universal, Borges da vida a las *belles lettres* cuando habla.

En *Arte poética*, Borges conversa con autores y textos que nunca perdió el placer de volver a citar y comentar, y que van desde Homero, Virgilio, el *Beowulf*, las Eddas escandinavas, *Las mil y una noches*, el Corán y la Biblia, a Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Keats, Heine, Poe, Stevenson, Whitman, Joyce y, por supuesto, él mismo.

La grandeza de Borges se debe en parte al ingenio y la elegancia que caracterizan tanto su vida como su obra. Como le preguntaran si alguna vez lo había visitado en sueños Juan Domingo Perón, Borges replicó: «Mis sueños tienen su estilo: es imposible que yo sueñe con Perón»^[98].



JORGE LUIS BORGES (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986). Poeta, escritor y ensayista, sus obras se consideran clásicas de la literatura del siglo xx. En 1923 publicó su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*. En 1940 publicó la famosa *Antología de la literatura fantástica*, junto con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Con *Ficciones* (1944), una de sus obras maestras, obtuvo el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. En 1961 recibió, junto con Samuel Beckett, el Premio Formentor de Literatura, que dio comienzo a su definitiva consagración internacional. En 1979 recibió el Premio Cervantes.

Notas

[1] La traducción es de José María Valverde, *Poetas románticos ingleses*, Planeta, Madrid, 1989. <<

[2] William Shakespeare, soneto 86 (*Sonetos*, versión de Carlos Pujol, La Veleta, Granada, 1990). <<

[3] Borges piensa sin duda en el *Fedro* de Platón (275d), donde Sócrates dice: «Pues eso es, Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es en verdad igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si se les pregunta algo, se callan con gran solemnidad» (*Fedro*, traducción de Luis Gil Fernández, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1970). Según Sócrates, las cosas deben decirse y enseñarse oralmente, único modo «en el que hay certeza». Escribir con tinta es igual que «escribir en el agua». La palabra hablada —la palabra viva del conocimiento, dotada de alma— es, pues, superior a la palabra escrita, que sólo es su imagen. Las palabras escritas están tan indefensas como quien confía en ellas. <<

[4] Rafael Cansinos-Asséns (1883-1964) es el escritor andaluz de cuyos «magníficos recuerdos» Borges nunca se cansó de hablar. En los primeros años veinte, el joven argentino frecuentó su tertulia literaria. «Al encontrarme con él, me parecía encontrar las bibliotecas de Oriente y Occidente» (Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, Debate, Buenos Aires, 1986, p. 101). Cansinos-Asséns, que presumía de poder saludar a las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos (o diecisiete, como Borges señala en otra ocasión), tradujo del francés, el árabe, el latín y el hebreo. Véase Jorge Luis Borges y Oswaldo Ferrari, *Diálogos*, Seix Barral, Barcelona, 1992. <<

[5] Macedonio Fernández (1874-1952), defensor del idealismo absoluto, ejerció una persistente fascinación sobre Borges. Fue uno de los dos escritores que Borges comparó con Adán por su sentido de fundadores (el otro fue Whitman). Este argentino absolutamente original decía: «Sólo escribo porque escribir me ayuda a pensar». Fue autor de numerosos poemas (recogidos en *Poesías completas*, ed. Carmen de Mora, Visor, Madrid, 1991) y abundantísima prosa, que incluye *Una novela que comienza*, *Papeles de reciénvenido: continuación de la nada*, *Museo de la novela de la eterna: primera novela buena*, *Manera de una psique sin cuerpo* y *Adriana Buenos Aires: última novela mala*, Borges y Fernández cofundaron la revista literaria *Proa* en 1922. <<

[6] Shakespeare, *Hamlet*, acto III, escena I, versos 57-90 (edición bilingüe del Instituto Shakespeare, versión de Manuel Angel Conejero y Jenaro Talens, Cátedra, Madrid, 1993). <<

[7] Dante Gabriel Rossetti, «Inclusiveness», soneto 29, *Poems*, primera edición, Ellis, Londres, 1870 (traducción de Jorge Luis Borges, extraída de *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, edición de Martín Arias y Martín Hadis, Emecé, Buenos Aires, 2000). <<

[8] Heráclito, fragmento 41 (Borges ofrece una traducción en «Nueva refutación del tiempo», de *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires, 1952). Véase también Platon, *Cratilo*, 402a, y Aristóteles, *Metafísica*, 101a. <<

[9] Robert Browning (1812-1889), «Bishop Blougram' Apology», versos 182-184 (Borges los traduce casi literalmente en «La poesía», en *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980). <<

[10] El poema de Borges «A Rafael Cansinos-Asséns» dice así:

a y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto.
estros pies, busca velajes el viento, y las estrellas —corazones absueltos— laten
intensidad. Bien paladeado el gusto de la noche, traspasarlos de sombra, vuelta ya
una costumbre de nuestra carne la noche.
ie postrar de nuestro platicar, antes que se levanten entre nosotros las leguas.
es de entrambos el silencio donde como praderas resplandecen las voces.
el alba es un pájaro perdido en la vileza más lejana del mundo.
na noche resguardada del gran viento de ausencia.
o solar del corazón; puño de arduo jinete que sabe sofrenar el ágil mañana.
ágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo.
iro realizar que ni tendremos en común las estrellas.
ido la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana.
la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra.
persistimos juntos.
las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las puesta del sol.

(*Textos encontrados, 1919-1929*, Emecé, Barcelona, 1997). <<

[11] *The Seafarer*, ed. Ida Gordon, Manchester University Press, Manchester, 1979, p. 37. La traducción de Borges «rime bound the fields» evita la repetición de «earth» presente en el original. La traducción literal sería: «rime bounds the earth» («la escarcha ciñe la tierra»). <<

[12] Esta famosa cita («Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio») procede de San Agustín, *Confesiones*, XI, 14. <<

[13] Leopoldo Lugones (1874-1938), uno de los mayores escritores argentinos de principios del siglo xx, fue modernista en sus comienzos. Su libro *Lunario sentimental* (Moen, Buenos Aires, 1909) combina poesía, relatos y piezas teatrales que giran en torno al tema de la luna; su aparición provocó un escándalo, tanto por romper con el modernismo dominante entre la intelectualidad como por burlarse del público que seguía la moda. Lugones aparece con frecuencia, citado y comentado, en las obras de Borges. Véase, por ejemplo, «El imperio jesuítico», *Biblioteca personal*, en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996, vol. 4, donde se describe a Lugones como «un hombre de convicciones y pasiones elementales». <<

[14] Borges se refiere a *An Etymological Dictionary of the English Language*, del Reverendo Walter W. Skeat, que fue publicado por primera vez en Oxford en 1879-1882. <<

[15] Lo que hoy se conoce por *Antología griega* consiste en unos cuatro mil quinientos poemas breves pertenecientes a cerca de trescientos autores, que representan a la literatura griega desde el siglo VII a. C. al siglo X d. C. Se conservan principalmente en dos recopilaciones en parte coincidentes, la *Antología palatina* (que, compilada en el siglo X, debe su nombre a la Biblioteca Palatina de Heidelberg) y la *Antología planudea* (que data del siglo XIV y recibe el nombre del retórico y compilador Maximus Planudes). La *Antología planudea* fue impresa por primera vez en Florencia en 1484; la *Antología palatina* fue descubierta en 1606. <<

[16] G. K. Chesterton (1874-1936), «A second Childhood», en *The Collected Poems of G. K. Chesterton*, Cecil Palmer, Londres, 1927. <<

[17] Andrew Lang, *Alfred Tennyson*, Blackwood, Edimburgo, 1901, 2.^a ed. Lang, en realidad, dice que el verso pertenece al poema de Tennyson «The mystic», publicado en 1830. <<

[18] *Of Time and the River*, de Thomas Wolfe, fue publicado por primera vez en 1935.

<<

[19] Heráclito, fragmento 41, así como Platón, *Cratilo*, 402.^a, y Aristóteles, *Metafísica*, 1010a. Borges ha utilizado esta misma cita en la primera conferencia (30.1). <<

[20] Jorge Manrique (1440-1479), «Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre» (citamos por la edición de Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993, versos 25-30). <<

[21] La traducción de Longfellow dice:

ives are rivers, gliding free
at unfathomed, boundless sea,
silent grave!
ier all earthly pomp and boast
to be swallowed up and lost
ie dark wave.

<<

[22] Shakespeare, *La tempestad*, acto IV, escena I, versos 156-157: «Estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños» (tradujo Borges en *Siete noches*). <<

[23] Walter von der Vogelweide fue un poeta medieval alemán (c. 1170-c. 1230), uno de los doce «apóstoles» de los bardos (*zwölf Schirmerrendern Meistersängers*). Los primeros versos de su poema «Die Elegie» dicen:

r sint verswunden
ir mîn leben getroumet,
ch ie wânde ez waere.

Walter von der Vogelweide, *Gedichte: Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*, ed. Peter Wapnewski, Fischer, Frankfurt, 1982, p. 108. La versión borgiana de la cita mezcla el alemán medieval y el moderno alemán. (La traducción al español de estos versos se encuentra en *Siete noches*).

<<

[24] No existe referencia a «sueño de hierro» en las noventa y una veces que aparece «sueño» entre las concordancias de Homero. Borges quizá piense en la *Eneida* de Virgilio, en la traducción de John Dryden: «Dire dreams to thee, and iron sleep, he bears» (libro v, verso 1095); «An iron sleep his stupid eyes oppress'd» (libro XII, verso 467). <<

[25] Robert Frost, «Stopping by Woods on a Snowy Evening» («Al pasar por el bosque una tarde de nieve»; libro XII, verso 467). <<

[26] Entre otras obras, León Dujovne tradujo el *Sepher Ietzirah* del hebreo al español.

<<

[27] Véase «*Beowulf*» and the *Finnesburg Fragment*, traducido al inglés moderno por John R. Clark Hall, Alien and Unwin, Londres, 1958. (Borges tradujo al español un «Fragmento de la gesta de Beowulf», así como el «Fragmento de Finnesburg», para su *Breve antología anglosajona*, en colaboración con María Kodama, en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1991). <<

[28] Del poema 51 del libro de E. E. Cummings *W: ViVa*, publicado en 1931 (cuando Cummings tenía treinta y siete años). Borges cita los cuatro primeros versos de la tercera estrofa. <<

[29] Farid al-Din Attar (que murió c. 1230) fue el autor de *Mantiq al-Tayr* (*El coloquio de los pájaros* según la traducción que adopta Borges). Ornar Hayyam (muerto en 1122) fue el autor de los *Rubaiyat*, traducidos en 1859 por Edward FitzGerald, cuya versión alcanzaría numerosas reediciones. De Hafiz (que murió hacia 1389-1390) se conserva un *Diván*. <<

[30] Rudyard Kipling, *From, sea to sea*, Doubleday Page, Garden City, 1912, p. 386. La cita pertenece al poema «Petra» (1845) del deán Burgon, imitación de «Italy: A Farewell» (1828), de Samuel Rogers: «Many a temple half as old as Time». <<

[31] Shakespeare, soneto 2 (versión de Carlos Pujol). <<

[32] Una *kenning* (plural *kenningar*) es una paráfrasis. Las *kenningar* son habituales en la antigua poesía germánica, especialmente en la poesía escáldica y menos en la literatura éddica. Borges estudió estas construcciones en su ensayo «Las *kenningar*», en *Historia de la eternidad* (1936) y en *Literaturas germánicas medievales* (1951), en colaboración con María Esther Vázquez. <<

[33] Son los versos 3-4 del soneto 124. (Citamos por *Sonetos completos*, ed. Biruté Cipliauskaitė, Castalia, Madrid, 1969. p. 190). <<

[34] Se trata del primero de los dieciocho versos que constituyen el poema de Byron «She Walks in Beauty, Like the Night», publicado por primera vez en *Hebrew Melodies* (1815), serie de canciones escritas para que el músico Isaac Nathan las adaptara a la música tradicional judía. <<

[35] William Wordsworth, «With Ships the Sea Was Sprinkled Far and Nigh», perteneciente al volumen *Poems*, 1815 (la traducción de este verso aparece en *Borges profesor*). <<

[36] William Shakespeare, soneto 8 (version de Carlos Pujol). <<

[37] Homero, *The Iliad: The Story of Achillês*, traducción de William Henry Denham Rouse, New American Library, Nueva York, 1964. <<

[38] Véase Borges, «Las *kenningar*», en *Historia de la eternidad*, en donde se ocupa ampliamente de Snorri Sturluson (1179-1241), el maestro islandés de la Edda. El poema de Borges dedicado a Snorri Sturluson dice así:

que legaste una mitología
de hielo y fuego a la filial memoria,
que fijaste la violenta gloria
de una estirpe pirática y bravia,

que me asombro en una tarde
de las cosas padas que tu triste carne humana
de la vida habla. En esa tarde sin mañana
de no haber dado saber que eras cobarde.

que en la noche de Islandia, la salobre
de la brisa fresca mueve el mar. Está cercada
de la vida. Has bebido hasta las heces

de un honor inolvidable. Sobre
de la lida cabeza cae la espada
de no haber caído en tu libro cayó tantas veces.

(De *El otro, el mismo*, 1964). <<

[39] Véase Samuel Butler (1835-1902), *The Authoress of the «Odyssey», Where and When She Wrote, Who She Was, the Use She Made of the «Iliad», and How the Poem Grew under Her Hands*, edición de David Grene, University of Chicago Press, Chicago, 1967. <<

[40] Shakespeare, *The First Part of King Henry the Fourth*, acto I, escena I, versos 25-27: «those blessed feet / Which fourteen hundred years ago were nail'd / For our advantage on the bitter cross». («Aquellos sagrados pies / que hace mil cuatrocientos años fueron clavados / por nuestro bien en la amarga cruz»). <<

[41] William Langland (1330?-1400?), *The Vision of Piers the Plowman*, edición de Kate M. Warren, T. Fisher Unwin, Londres, 1895. <<

[42] Henry James, *The Aspern Papers*, Martin Seeker, Londres, 1919. <<

[43] *Völsunga Saga: The Story of the Volsungs and Niblungs*, edición de H. Halliday Sparling, traducido del islandés por Eiríkr Magnússon y William Morris, W. Scott, Londres, 1870. <<

[44] T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom: A Triumph*, J. Cape, Londres, 1935. <<

[45] Henri Barbusse, *Le Feu, Journal d'une escouade*, Flammarion, Paris, 1915. <<

[46] G. K. Chesterton, «The Ballad of the White Horse» (1911), en *The Collected Poems of G. K. Chesterton*, Cecil Palmer, Londres, 1927, p. 225. Se trata de un largo poema de quinientas treinta estrofas. Borges cita la estrofa 22 del libro III. <<

[47] Esta traducción en prosa fue publicada en la *Contemporary Review* (Londres) en noviembre de 1876. <<

[48] Tennyson, «The Battle of Brunanburh», en *The Complete Poetical Works of Tennyson*, Houghton Mifflin, Boston, 1898, p. 485, estrofa 3, versos 6-7. (La traducción de Tennyson al inglés moderno aparece en *Borges profesor*, que también recoge la traducción al castellano de Martin Hadis). <<

[49] Se trata de la primera de las ocho liras que componen *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, o, como escribe el santo, *Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfection, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*. <<

[50] Symons lo tradujo como «The Obscure Night of the Soul». Véase William Butler Yeats, ed., *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, Oxford University Press, Nueva York, 1936, pp. 77-78. <<

[51] Roy Campbell, *Collected Poems*, Bodley Head, Londres, 1949 (reimpr. 1955), pp. 164-165. Campbell toma el primer verso del original como título para su traducción: «En una noche oscura». <<

[52] La expresión «grand translateur» procede de una *ballade* del francés Eustache Deschamps, contemporáneo de Geoffrey Chaucer. El estribillo es: «et translateur, noble Geoffroy Chaucier». <<

[53] Se trata del primer verso del «Parlement of Fowles» de Chaucer. <<

[54] Tennyson, «The Battle of Brunanburh», en *The Complete Poetical Works*, p. 486 (estrofa 13, versos 4-5). <<

[55] Según la tradición, Hengist y Horsa fueron dos hermanos que encabezaron la invasión juta de Bretaña a mediados del siglo v y fundaron el reino de Kent. <<

[56] Francis William Newman (1805-1897) no sólo fue un erudito y traductor clásico, sino también un prolífico escritor de temas religiosos, políticos, filosóficos, morales y sociales. Su traducción de la *Ilíada* fue publicada en 1856 (Walton and Maberly, Londres). <<

[57] Omar Hayyam (1048?-1122), *Rubaiyat*, trad. Edward FitzGerald (1809-1883), ed. Carl J. Weber, Bolby College Press, Waterville, Maine, 1959. La versión de FitzGerald fue publicada por primera vez en Londres en 1859. <<

[58] El verso pertenece a Horacio, *Ars poetica*, verso 359: «Indignor quandoque bonus dormitat Homerus» («A veces, el buen Homero se queda dormido», tradujo Borges en «La Cábala», en *Siete noches*). <<

[59] La traducción de Chapman de la *Riada* fue publicada en 1614; su *Odisea*, en 1614-1615. Thomas Urquhart (o Urchard) publicó su traducción de los cinco volúmenes de Rabelais entre 1653 y 1694. La traducción de la *Odisea* de Alexander Pope apareció en 1725-1726. <<

[60] «All art constantly aspires towards the condition of music» («Todas las artes aspiran constantemente a la condición de la música»); Walter Pater, «The School of Giorgione», en *Studies in the History of the Renaissance* (1873). <<

[61] Eduard Hanslick (1825-1904), crítico de música austríaco, fue el autor de *Vom Musikalisch-Schönen*, publicado por primera vez en 1854. <<

[62] Véase el ensayo de Stevenson «On Some Technical Elements of Style in Literature» (sección II, «The Web»), en Robert Louis Stevenson, *Essays of Travel and in the Art of Writing*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1923, pp. 253-277, esp. 256 y 259: «The motive and end of any art whatever is to make a pattern ... The web, then, or the pattern: a web at once sensuous and logical, an elegant and pregnant texture: that is style, that is the foundation of the art of literature». («El móvil y fin de todas las artes sin excepción es crear una estructura... El tejido, pues, o la estructura: un tejido a la vez sensual y lógico, una textura elegante y significativa: eso es el estilo, fundamento del arte literario»). <<

[63] G. K. Chesterton, *G. F. Watts*, Duckworth, Londres, 1909. Borges quizá piense en las pp. 91-94, en las que Chesterton se ocupa de los signos, los símbolos y la mutabilidad del lenguaje. <<

[64] William Butler Yeats, «After Long Silence», en W. B. Yeats, *The Poems*, edición de Richard J. Finneran, Macmillan, Nueva York, 1983. <<

[65] George Meredith, *Modern Love* (1962), soneto 4. <<

[66] Shakespeare, soneto 107 (versión de Carlos Pujol). <<

[67] William Morris, «Two Red Roses across the Moon», en «*The Defence of Ghenevere*» and *Other Poems*, Longmans, Londres, 1896. Este verso es el estribillo de las nueve estrofas. <<

[68] William Morris, «The Tune of Seven Towers», en «*The Defence of Ghenevere*» and *Other Poems*. Borges vuelve a citar el estribillo. El poema, escrito en 1858, fue inspirado por el cuadro de Dante Gabriel Rossetti *The Tune of Seven Towers* (1857).

<<

[69] Son los cuatro primeros versos del poema «Siempre...», que pertenece al libro *Castalia bárbara* (1899). Se incluye en varias antologías de Ricardo Jaimes Freyre, entre ellas la de Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1934, o la llevada a cabo por José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Hiperión, Madrid, 1989. <<

[70] Meredith, *Modern Love*, soneto 47. <<

[71] James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin, Harmondsworth, 1976 (reimpr. 1999), p. 216 (final del libro I). El pasaje completo dice así: «Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!». La actitud de Borges hacia la última novela de Joyce es ambigua: «Yo creo que la justificación de toda la época son las dos obras de Joyce... yo diría que *Finnegans Wake* es invenciblemente ilegible, salvo que... Joyce escribiera para la polémica, para la fama, para la historia de la literatura, y no para agradar al lector, para deleitarlo». Véase Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, p. 115. (Existe traducción al español. La que propone Víctor Pozanco en *Finnegans Wake*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 92, reza: «¿De quiénes fueron Shem y Shaun hijos o hijas? ¡Ya ha anochecido! ¡Dímelo, dítelo, dímelo, olmo! ¡Noche noche! Dime si tallo o piedra. Junto a las riocirculantes aguas de, las vagamundas aguas de la. ¡Noche!»).

<<

[72] La fuerza de estos versos de «Report on Experience», de Edmund Blunden (1896-1974), reside en el hecho de que repiten, a la inversa, un pasaje de la Biblia del Rey Jacobo (Salmos XXXVII, 25): «I have been young, and now am old; yet have I not seen the righteous forsaken, nor his seed begging bread» («Fui joven, ya soy viejo / nunca vi al justo abandonado, / ni a su linaje mendigando el pan», *Biblia de Jerusalem*, Desclée de Brower-Alianza Editorial, Madrid, 1994). <<

[73] «Luck! In the house of breathings lies that word, all fairness. The walls are of rubinen and the glitter-gates of elfinbone. The roof herof is of massicious jasper and a canopy of Tyrian awning rises and still descends to it». James Joyce, *Finnegans Wake*, libro II, p. 249. («¡Suerte! En la casa de los alientos yace la palabra, en inmaculada puridad. Las paredes son de rubí y las cancelas de marfil. El techo es de jade, bajo una tiriana pérgola que sube y baja», según la citada traducción de Víctor Pozanco, p. 105). <<

[74] El *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson fue publicado en Londres en 1755. El *Etymological Dictionary of the English Language* de Walter W. Skeat, impreso en 1879-1882, ya ha sido citado en la segunda conferencia (38.16). *The Shorter Oxford English Dictionary* (basado en los doce volúmenes del *OED*) fue publicado por primera vez en Oxford en 1933. <<

[75] Robert Louis Stevenson, *Memories and Portraits* (1887), capítulo 4: «I have thus played the sedulous ape to Hazlitt, to Lamb, to Wordsworth, to Sir Thomas Browne, to Defoe, to Hawthorne, to Montaigne, to Baudelaire, and to Obermann». («He imitado como un mono diligente a Hazlitt, Lamb, Wordsworth, Sir Thomas Browne, Defoe, Hawthorne, Montaigne, Baudelaire y Obermann»). <<

[76] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, capítulo 14: «that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» («esa voluntaria y transitoria suspensión de la incredulidad, que constituye la fe poética»).

<<

[77] Se trata de los últimos cuatro versos del *Kubla Khan* de Samuel Taylor Coleridge. (La traducción es de José María Valverde, *Poetas románticos ingleses*, Planeta, Madrid, 1989). <<

[78] Azorín, *La ruta de don Quijote*, Losada, Buenos Aires, 1974. Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, Renacimiento, Madrid, 1913, 2.^a ed. <<

[79] Último verso del poema «La tarde», de la serie «Pavos reales» incluida en *Las horas doradas* (véase *Leopoldo Lugones: Antología poética*, selección e introducción de Jorge Luis Borges, Alianza, Madrid, 1982, p. 89). <<

[80] *Paradise Regained*, libro IV, versos 638-639; en *The Complete Works of John Milton*, ed. John T. Shawcross, Doubleday, Nueva York, 1990. <<

[81] Del soneto de Milton sobre su ceguera, «When I Consider How My Ligth Is Spent» (1673). <<

[82] John Keats, «Ode to a Nightingale», estrofa 7, versos 61-67 (según la citada traducción de José María Valverde). <<

[83] Borges se refiere a *The Red Badge of Courage* (1895), de Stephen Crane (1871-1900). <<

[84] Borges había tratado ampliamente este tema en «Los traductores de *Las mil y una noches*», incluido en *Historia de la eternidad* (1936). El erudito Antoine Galland (1646-1715) publicó su traducción francesa de *Las mil y una noches* entre los años 1704 y 1717. El orientalista británico Eduard William Lane (1801-1876) publicó su traducción al inglés entre 1838 y 1840. <<

[85] La frase pertenece a *Leaves of Grass* de Whitman (editado en 1892), «Song of Myself», sección 24, verso 1. <<

[86] «El inmortal» fue publicado por primera vez en 1949, en *El Aleph*. <<

[87] Virgilio, *Eneida*, libro VI, verso 268. «Iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra» es la traducción que propone Borges en «La poesía», en *Siete noches*. <<

[88] De *The Seafarer*, véase la p. 32. <<

[89] Shakespeare, soneto 8 (versión de Carlos Pujol). Borges ha citado estos versos en la tercera conferencia, p. 61. <<

[90] Se trata del primer verso de «Endymion» de Keats (1818) (traducción de José María Valverde). <<

[91] Borges, en conversación con Willis Barnstone, expresaba su deseo de anonimato. «“If the Bible is peacock feathers, what kind of bird are you?” I asked. “I am”, Borges answered, “the bird’s *egg*, in its buenos Aires nest, unhatched, gladly unseen by anyone with discrimination, and I emphatically hope it will stay that way!”» Willis Barnstone, *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires: A Memoir*, University of Illinois Press, Urbana, 1993, p. 2. («“Si la Biblia es el plumaje de un pavo real, ¿qué clase de pájaro es usted?”, pregunté. “Yo soy”, respondió Borges, “el huevo del pájaro, en su nido de Buenos Aires, dentro del cascarón, felizmente invisible a la curiosidad de todos, ¡y espero, sin ningún género de dudas, que siga siendo así!”»). <<

[92] «Spinoza» fue publicado en el libro dedicado a Leopoldo Lugones, *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1966. Un segundo soneto dedicado al filósofo, «Baruh Spinoza», apareció en *La moneda de hierro* en 1976:

ra de oro, el occidente alumbra
ntana. El asiduo manuscrito
rda, ya cargado de infinito.
ien construye a Dios en la penumbra.

ombre engendra a Dios. Es un judío
stes ojos y de piel cetrina
va el tiempo como lleva el río
ioja en el agua que declina.

nporta. El hechicero insiste y labra
os con geometría delicada
e su enfermedad, desde su nada.

e erigiendo a Dios con la palabra.
ás pródigo amor le fue otorgado,
ior que no espera ser amado.

<<

[93] Quisiera dar las gracias a Melitta Adamson, Sherri Clendinning, Richard Green, Christina Johnson, Gloria Koyounian, Thomas Orange, Andrew Szeib, Jane Toswell y Marek Urban. Sin su ayuda, mis esfuerzos para dar forma de libro a estas conferencias habrían sido menos gratos. Estoy en deuda con Maria Ascher, de Harvard University Press, cuya profesionalidad y profunda devoción hacia Borges hicieron posible este libro. <<

[94] Con su acostumbrada ironía, Borges decía que le faltaba la capacidad para burlarse de sí mismo de otros escritores, su gran amigo Adolfo Bioy Casares entre ellos. «Me consuela saber que me disolverá el olvido. El olvido me hará anónimo, ¿verdad?», *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*, ed. Rodolfo Braceli, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997, pp. 51-52. <<

[95] *Borges, oral* contiene la «parte personal» de esas conferencias en Belgrano. Los temas son (en orden cronológico) los libros, la inmortalidad, Swedenborg, el relato policial y el tiempo. *Borges, oral* fue publicado por Emecé en Buenos Aires en 1979, y se reimprimió en las *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, vol. 4. Desde su publicación se ha convertido en una referencia clásica para los estudiosos de Borges y para los lectores del mundo hispánico. <<

[96] Véase la segunda conferencia, «La metáfora», y también *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*, p. 111. <<

[97] La memoria de Borges era legendaria. Un profesor estadounidense de origen rumano cuenta que, durante un encuentro con Borges en 1976 en la Universidad de Indiana, el escritor argentino le recitó las ocho estrofas de un poema rumano que le había enseñado su autor, un joven refugiado en Ginebra, en 1916. Borges no sabía rumano. Su prodigiosa memoria tenía además la peculiaridad de que solía recordar las palabras y obras ajenas, mientras que, según decía, olvidaba completamente sus propios textos. <<

[98] *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*, p. 60. Otras recopilaciones de entrevistas con Borges son *Dos palabras antes de morir y otras entrevistas*, ed. Fernando Mateo, LC Editor, Buenos Aires, 1994; *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982; *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, ed. María Esther Vázquez, Monte Avila, Caracas, 1980 (2.^a ed.); Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *Diálogos últimos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987. <<