

JULIO CORTÁZAR

# Imagen de John Keats



de

Escrita por Cortázar entre 1951 y 1952, no quiso ser ni una biografía ni un ensayo, sino «una especie de diálogo donde Keats estuviera lo más presente posible». A través de cartas y poemas traza un retrato entrañable del poeta, pasea y conversa con él, sigue el itinerario de su vida, comenta su obra. Llega así a rastrear y formular una poética del camaleón que llegará a ser la suya propia. «Libro suelto y despeinado, lleno de interpolaciones y saltos y grandes aletazos y zambullidas»: quizás estas palabras del autor sean las que mejor den idea del tono de este libro que durmió durante casi cincuenta años.



Julio Cortázar

# Imagen de John Keats

ePub r1.0

Un\_Tal\_Lucas 30.07.15

Julio Cortázar, 1996

Editor digital: Un\_Tal\_Lucas

ePub base r1.2



Sólo pido un verano, ¡oh poderosas!, y otro otoño para que madure mi canto y más conforme, colmado por ese juego, mi corazón se resigne a morir.

HÖLDERLIN, «A las parcas».

# PRELUDIOS

Con excepción de dos poemas, el autor considera *provisionales* todas sus traducciones, y sujetas a una revisión total<sup>[1]</sup>. En la mayoría de los casos, se trata sólo de la equivalencia de sentido lógico, sin ninguna preocupación formal. De editarse alguna vez este libro, el autor emprendería la tarea de ajustar definitivamente sus versiones de poemas (y cartas) de Keats.

## Declaración jurada

Un libro romántico, aplicado a su impulso y a su tema con fidelidad de girasol. Es decir, un libro de sustancias confusas, nunca aliñadas para contento del señor profesor, nunca catalogadas en minuciosos columbarios alfabéticos. Y de pronto sí, de pronto ordenadísimo, cuando de eso se trata: también al buen romántico le llevaba un método el hacerse la corbata a la moda del día.

Hace años que he renunciado a pensar coherentemente, mi lapicera Waterman piensa mejor por mí. Parece que juntara energías en el bolsillo,

la guardo en el chaleco, encima del corazón, y es posible que a fuerza de escucharlo ir y venir el gran gato redondo cardenal

su propio corazón de tinta, su pulpito elástico, se vaya llenando de deseos y de imaginaciones. Entonces me salta a la mano y el resto es fácil, es exactamente ahora.

De todas maneras mis numerosos prejuicios no la dejan andar libre por la página. Si en verdad se pudiera escribir automáticamente, es probable que los ojos distraídos por la contemplación de un reflejo que resbala en los cristales, renunciaran a vigilar a la obstinada patinadora, nada más violento que su deseo de agotar la pista, salir con una última pirueta dejándola cubierta de signos y dibujos. Pero los ojos, máquina de la conveniencia, resienten profundamente esta gimnasia personal y libre, ellos que sólo ven la danza, que única y solamente *ven*.

De todas maneras, como me administro bastante bien desde la central del ocio, distribuyo mis funciones con generosidad de patroncito de estancia, y luego de regalarle a los ojos un entero álbum de Matisse, acepto el impulso ciclista que nace en la mano, la dejo enhorquetarse en el palito-que-habla, y allá van mientras los miro y chupo mi jugoso mate donde una diminuta selva perfuma para mí.

Ligeramente narcisista, no es cierto. Como los idiomas que se concitan en todo esto; como la montañesca abrumación de citas: como el lenguaje que me ha dado la gana emplear. Sé que este camino junto a mi poeta disgustará de pronto a unos y a otros, porque mire lo que ocurre: aquí se habla de un pasado con lenguaje de presente,

y esto aterra a los que antes de abrir un Dante se calzan el espejo y componen la cara güelfa que corresponde, aniquilando en su memoria los números telefónicos, la bomba H y la poesía de Pierre-Jean Jouve

mas también se habla aquí en presente, presentísimo, de un pasadísimo pasado,

y esto fastidiará a los que hacen nacer la poesía con el chico de las Ardenas, relegando el resto a eso que pensamos habitualmente bajo el término *crinolina*.

De manera que voy a quedar igualmente mal con los cuidatumbas y con los *be-bop*. Pero también esto es fidelidad a mi poeta, porque él tenía una aptitud pavorosa para quedar mal con todo el mundo en la república literaria. Sólo sus amigos lo comprendieron, y eso ayuda a no dejarse tentar por la fácil y ventajosa afiliación unilateral.

En cuanto al incurrimento en citas, la cosa es menos justificable como todo lo que nace del deseo. Salpicar es de muy mala educación, ya sea sopa, agua jabonosa o citas. Cuando en 1950 volvía de Europa en el *M. S. Anna C.*, estruendosamente acompañado por varios cientos de inmigrantes italianos y un poco menos de portugueses

y de mañana a las seis arriba te encienden las luces del *camerone velis nolis* y como para dormir con la gritería y los interminables cambios de pareceres sobre si llegamos a Río a las nueve o mañana al amanecer

ergo había que levantarse o mejor bajarse porque yo tenía una cucheta alta

obtenida luego de hábiles maniobras ante el *capo alloggi*, so pretexto de crisis asmáticas,

con lo cual a las seis y cinco estábamos docenas de *ragazzi* delante de las hileras *sing-sing*, los lavabos, cada uno la toalla como capa de auriga, una mano apretando el ingenioso truco de la canilla *ad usum terza classe* (chorrito si apretás, y gracias) y la otra captando las gotas y distribuyéndolas por la cara las orejas el pelo

y a la vez evitando mojar al de al lado (uno a cada) porque está bien echarse encima la propia agua pero una sola gota-del-agua-del-de-al-lado es serio, es abusivo. Lo mismo que las citas. Escribir salpicando citas es pedantería

el tipo quiere lucirse (total, con la biblioteca a mano—)

es desenfado

las buenas cosas las dicen los otros

es centón      es parasitismo

Montaigne, los muchos Lorenzo Valla, y atrás agazapada la creencia de que los

antiguos tenían siempre razón.

Una lástima (para los otros; personalmente no me preocupa) esta forzosa diferencia que el uso o el destierro de las citas impone catalográficamente a los libros: Está el tratado, donde proliferan a gusto de todos, y está el libro «de creación», donde

graciosísimamente

una sola cita goza del honor del loro: percha para ella sola, que de golpe se llama epígrafe. En la casa grande no hay sitio para ella, salvo una que otra vez, y siempre como haciéndose perdonar. (Hay esos libros que son una sola super-cita de otro libro, pero no seamos perros.)

La cita es narcisista, como la intercalación de frases en una lengua extranjera. Nadie ignora que citamos todo aquello que otro nos ventajeó. Esto en cuanto a lo intelectual. Pero luego están las citas que acuden a la memoria por analogías inaprehensibles, que dejan la flor y se vuelven a su nada; los versos sueltos, que brotan como armónicos de un estado de ánimo, de abrir una ventana, de sentir el deseo de una caricia o un color. Como hace años que he renunciado a pensar, es natural que otro piense por mí, en mi memoria, y me ponga en la mano piedritas de colores, como esos chicos que parsimoniosamente van exhibiendo a otro sus figuritas, primero la tortuga, los lebreles, el pez espada, y luego las especiales y compuestas, la familia en el zoo, los monos sabios, el concierto de las hadas.

Si cito porque me da la gana, es que la gana me da las citas. Cuando el palito-que-habla se pone a hacerlo por otro, respeto esa habitación de un espíritu que me usa para repetirse, para volver de su mastaba. Voracidad del poeta que desborda sus libros, invade los ajenos. *La hija de Minos y de Pasifae*, ¿en cuántas islas mora?

Entonces es justo respetar también la lengua. Habla tus palabras cuando quieras, Villon; y tú, Andrew Marvell, y tú, D'Annunzio. Lástima no saber ruso, no saber armenio, saber tan mal el alemán y el español.

Digo estas cosas para adelantar que lo que sigue responde a la mayor libertad posible de expresión, ya que todo movimiento expresivo en órdenes poéticos debe ser, literalmente, un *catch-as-catch-can*. No me fío de la libertad de fin de semana, de esa vuelta a lo humano que sentimos el sábado a la tarde y el domingo. Creo en una libertad compuesta, como puede serlo una obediencia fiel a lo que se ama.

*Inútil obediencia solitaria*

dice Ricardo E. Molinari, e irse fijando con quién nada menos abro el palomar de las citas.

Inútil, como toda buena obediencia, como *madame Butterfly*; solitaria —casi de más, casi, también, inútil.

Pero libertad es decir adhesión a lo que finalmente y cada día

(cada día es siempre el último, lo finalmente) sabemos bueno, bello, verdadero.



Y con esto, librito, ábrete a los juegos.

## Metodología

En el recuerdo de cada uno, los poetas traban un conocimiento que no tuvieron en vida. La idea dantesca es el infierno *como descripción de la memoria de Dios*. Al humanismo le gustaron luego los «viajes al Parnaso», las «repúblicas» y los «sueños» donde, como ese gran bicho de Luciano lo había mostrado, se podían traer al diálogo tantas soledades.

Simplemente me divierte ir paseándome por mi memoria, del brazo de John Keats, y favorecer toda clase de encuentros, presentaciones y citas.

Porque la palabra *cita* se las trae, como se ve.

Voy del brazo de Keats, actitud más natural para conocerlo que la otra tan frecuente, en que al pobre lo izan en una nube mientras el crítico junta mesas y sillas para armarse una plataforma que no hacía la menor falta. No soy gran lector de Maurois, pero siempre me gustó su enfoque de Shelley en *Ariel*: seco, claro, cordial sin sacarina. No hay un libro así sobre Keats, quizá porque, como Baudelaire

(pero todo acercamiento de nombres no debe entenderse a modo de conexión estética; si al hablar de la condesa de Noailles me acuerdo por ahí de Damon Runyon, no hay que perder el sueño buscando correspondencias),

su presencia es más *literaria* (poemas y cartas) que personal, hasta que el contacto con esa literatura devuelve al hombre en su total medida, en cuanto la total medida de un poeta es *someterse* a su poesía, reducirlo todo a ella, serla. (Dios mío, sálvame de la metafísica.)

El no buscado pero tampoco aborrecido desorden que habrá en este libro proviene de que, por una parte, un material variadísimo espera turno, recuerdo o casualidad para irse colando, y por otra, que me divierte más escribir cuando me dan ganas de hacerlo

y eso puede ocurrir a mitad de una naranja, una *suite* de Bach o una excursión por Berisso. Luego me pasa que el *handling* de los materiales a usar

ficheros (recuerdo de la Universidad Nacional de Cuyo, donde hice un curso sobre Keats y Shelley, tan felices los dos bajo ese cielo brillante, esos álamos italianos, esas nubes para odas)

cuadernos (qué lío, azules, verdes, rotos, sucios, torcidos)

papeles sueltos libros libros libros. Y yo, petulante y deseoso de decir que esto es así y que fulanito no tiene razón cuando sostiene que Leigh Hunt —¡pero ya llegaremos! ¿Qué apuro hay, al fin y al cabo?

Y ellos, no tanto Keats que es hombre sobrio, pero toda la *coterie*, y el diluvio de cartas, de hechos...

En fin, me pasa que entre todo esto no me puedo resignar a poner cada cosa en su sitio para luego, retórica en mano, componer el volumen. No se puede pasear primero y gozar después de los paisajes, o al vesre.

Busco cosas, me acuerdo de otras, vuelvo a los poemas, y además voy y vengo, quiero, juego, trabajo, espero, desespero, considero. Y todo forma parte de Keats, porque no voy a escribir sobre él sino andar a su lado y hacer de eso, por fin, un diario. Proyecto instantáneo de título: *Diario para John Keats*.

Curioso: por Gide me entero de que a Du Bos le interesaba John, y salgo a ver qué pasa en su *Diario*. Abro la edición de Emecé y en la primera página (lo de Keats está más adelante, ya lo veremos) me doy con este programa que,

cierta crema aparte,

responde asaz bien a mi programa de paseo. *Ecco*:

Idea de un gran trabajo sobre el *estado lírico* y su expresión en la poesía moderna. Un estudio sobre Stefan George constituiría un centro favorable. Desde mi iniciación en los poetas ingleses, en Oxford (1900-1901), en las poesías de D'Annunzio, de Hofmannsthal y de George (Florencia y Berlín, 1904-1905), y posteriormente en la primavera y verano últimos, en Novalis, esos problemas han ocupado siempre de alguna manera el primer plano de mi conciencia; y al mismo tiempo no llego a relacionarlos con ningún poeta francés, excepto Baudelaire; el Baudelaire del «Balcón», de la «Cabellera» y, sobre todo, de la «Invitación al viaje». De ningún modo se trataría de un trabajo *histórico*, sino de una exploración de ciertas regiones oscuras de la *vida espiritual*.

Excelente plan, con el que coincido salvo diferencias de detalle (Chivilcoy en vez de Oxford, etcétera). Pero aquí lo que me gustaría explorar, más que las oscuridades de la vida espiritual, es la situación y el decurso del espíritu en la vida, del hombre dotado de espíritu e inmerso en su circunstancia. Una poesía haciéndose, su respiración, su pulso, ese alentar que separa las aguas y entra en el alegre caos del día como la proa o el pájaro.

## «We band of brothers»

Esta tarde ha estado aquí Samuel Kaplan, y desde las tres hasta las nueve trabajamos en la corrección de pruebas de mi versión del libro de lord Houghton sobre Keats. Kaplan me traía la noticia de que Mariquiña, su mujer, estaba señalando para mí todas las referencias keatsianas que aparecen en la correspondencia Gide-Claudé. (Aquí tengo pasajes del

*Diario* de Gide, que aparecerán a su hora.) Hacía calor, después llovió y el río estaba revuelto y ceniciento en mi ventana, mientras pasábamos una a una las galeras, afligidos por tanto problema, por tanta dificultad.

Traduje el libro en 1947, ahora lo miro desde lejos y me desalienta la imperfección de una tarea para la que entonces me faltaban elementos. El día en que conseguí la edición Buxton-Forman de las *Cartas*, y vi claro en tanta cosa oscura de la correspondencia de John, Houghton ya estaba traducido. Lo revisé, puse notas, aclaré dificultades; pero comprendo que no saldrá como debería. (El hecho es que sale, gracias a Kaplan, keatsiano y amigo de editar a poetas con aire de familia con John: Cernuda, Gil-Albert...)

—¡Qué cartas! —decíamos, remando afanosos en las galeras. El aire lleno de lluvia; y aquí andábamos con John por las mañanas de Shanklin entre las prímulas «que se extienden hasta el borde mismo del mar». Yo pensaba en Ricardo Molinari, otro de la barra de John entre nosotros; me acordaba de que Francisco Luis Bernárdez lleva en la cartera una hojita cortada en la tumba de Roma. (Yo tengo dos, la otra la tomé de la tumba de Shelley; era una mañana de febrero, fría y seca, y en el cementerio estábamos solamente un joven guardián y yo para tantos muertos.)

Pienso en otros que han sentido a Keats entre nosotros. En Miguel Cané, de quien cito un bello pasaje en el prólogo de la traducción que cuidábamos esa tarde, en Julio A. Roca y Rafael Alberto Arrieta, que hicieron traducciones, en Daniel Devoto, pronto a regalarme los más finos encuentros bibliográficos, en Lorenzo Mascialino, que viene cada tanto con una noticia, un recorte de revista italiana, una papirola-ficha.

Y cuánto muchacho habrá que anda con el tomito de la Everyman en el bolsillo, para leer a John en la calle, al aire libre, bajo los parasoles verdes de las plazas. Keats es para el bolsillo, donde se llevan las cosas que cuentan, las manos, el dinero, el pañuelo; los estantes se los deja a Coleridge y a T. S. Eliot, poetas-lámpara. Un bolsillo es la casa esencial y portátil del hombre; hay que elegir lo imprescindible, y solamente un poeta cabe allí.

Shelley eligió también a John para su bolsillo, ¡y en qué día! Por mi ventana miro el río encrespado. Ese yatecito que vuelve, ¿no es el *Ariel*?

—Vea usted —dice Kaplan—. No se puede escribir «desde que las cosas son así». Hay que poner: «Ya que las cosas...».

Yo chupo mi mate amargo. Galera ciento catorce. Hermoso nombre, galera.

# SUEÑO Y POESÍA

## Romanticismo

La palabra *romanticismo* suena mal en esos oídos donde el demonio de la asociación fácil provoca de inmediato algunos ecos cis y transpirenaicos,

Zorrilla, el duque de Rivas,

Espronceda

*Hernani*, los chalecos rojos,

Musset, Chopin, George Sand,

y ni hablar de las penas del joven Werther,

sauces llorones *Amalia*

que poco o nada tienen de vivo en estos tiempos de un romanticismo más original (de «origen») como, por ejemplo, el surrealismo. A ellos les recuerdo que el romanticismo inglés se da con rasgos diferenciales que lo sitúan frente al alemán y al francés, en el plano en que vemos a Mozart con relación a Beethoven. En el gran romanticismo inglés no hay egotismo al modo cultivadamente subjetivista de Lamartine o Musset;

no hay *mal del siglo* endémico. La idea general consiste en que el mundo es deplorable, pero la vida —en o contra el mundo— guarda toda su belleza y puede, en la realización personal, transformarlo. Otra idea conexas es que el llanto debe reemplazarse por el grito, la elegía por la oda, la nostalgia por la conquista.

En segundo término, en la isla no hay el menor asomo de una «escuela». Los hombres están aislados, se cumplen sin otro contacto que el del tiempo y las influencias comunes y recíprocas. Su *yo* asoma con una libertad que el siglo XVIII le había negado, pero no se encierra en la autocompasión que tanto favorece el peor lloriqueo lamartiniano, sino que hace del dolor una jabalina —en Byron—, o unas alas de cera —Shelley— o una voz que ciñe las cosas y les da su secreto, verdadero nombre —y éste es Keats.

Adelanto un poco de *sentido común* a cargo de B. Ifor Evans:

Hay en este romanticismo una idealización de la vida, una afirmación de fe (no fundamentada en base concreta) según la cual hay en la vida belleza, magnificencia, gracia e infinita hondura de sensibilidad. Es la creencia en la cortesía, tal como Chaucer entendía el término, en la gentileza, en la afirmación de que el hombre es más que una máquina o una serie de actos reflejos. En su percepción del mundo, en sus afectos y pasiones, el poeta romántico afirma que el hombre es capaz de grandeza. El

satírico, aun el realista, pueden negar fácilmente esta visión, y muchos de los incidentes diarios de la vida les dan la razón. Sólo el recuerdo de los raros momentos en que el mundo exterior y el íntimo se unen en el mismo sentimiento de exaltación, permiten sostener una fe semejante. La fealdad de tantas cosas de la vida moderna y una auténtica adhesión al realismo han conducido a muchos poetas contemporáneos a negar esa visión y a no ver en ella sino debilidad y autoengaño, ya que no se puede negar que en algunos momentos el romanticismo cayó, sin duda, en esa última debilidad<sup>[1]</sup>. Como quiera que sea, la manifestación de «lo sagrado de los afectos del corazón» ha sido un tema de la poesía inglesa durante más de seiscientos años, y surge otra vez en la de W. B. Yeats. Aunque el temperamento de nuestro tiempo y la convicción de las generaciones jóvenes apartan de ello a los nuevos poetas, la tradición de la poesía inglesa se debilitaría si se perdieran aquellos que fueron sus logros. No hay lugar donde la poesía haya influido en el espíritu nacional con más fuerza, transfigurando la vida incluso de quienes ignoran los nombres de Spenser, o Keats, o Yeats; transfiguración operada por algunos espíritus geniales que captaron ese fugitivo pero reiterado esplendor de la vida en la poesía.

(*English Literature, British Life and Thought*)

Todo el pasaje citado nace a la luz de John Keats, de quien procede este afirmar entusiasta de «lo sagrado de los afectos del corazón». Frase-clave, signo de un mensaje. Y sin otra preceptiva, asomémonos a la *situación* del poeta en el cuadro y el orden que su tiempo le impone. Pero antes, y ya que lo alcanzaremos en el camino de sus veinte años, el lector merece una rápida reseña de su infancia y adolescencia. N. del A.: lord Houghton, Sidney Colvin, Amy Lowell y Dorothy Hewlett proveen excelentes «vidas» del poeta. Tranquilamente delego en ellos la crónica, y digo apenas que John nació en otoño —31 de octubre de 1795— el año y la estación en que Wordsworth y Coleridge se conocieron, con consecuencias ilustres; un año de guillotina en la orilla de enfrente; en Fráncfort, un joven ingresaba como preceptor en casa del banquero Gontard, y descubría en la madre de su alumno el alma de Diótima. Hölderlin tenía veinticinco años, y sobrevivió a Keats otros veintitrés: jamás oyeron hablar el uno del otro... (Cocteau ha dicho que las constelaciones no saben que lo son; hace falta la mirada exterior para crearlas... Otra estrella: William Blake, una *nova* de dieciocho años, otra ignorancia de helado aire negro entre su luz y la de Keats. ¡Pensar que en 1795 ya estaban escritos los *Cantos de inocencia y de experiencia*.) John gateaba cuando Bob Burns, anegado de alcohol y de baladas, después de confundir la inmortalidad con una noche de nieve, se moría en el norte. Shelley tenía tres años, Byron siete. ¡Qué *nursery*!

Mamá y papá, gentecillas. Hay un oscuro lado familiar en la vida de Keats, que les dejó a los proclives del psicoanálisis. Él sale a flote de una confusa infancia, estrechamente unido a sus dos hermanos, George y Tom (que le siguen en edad) y a la chancleta de la casa, Fanny, quien temprano pone en la boca de John un nombre predestinado.

(Pienso también que tenía diez años cuando nació nuestro Esteban Echeverría.)

Nada sorprendente hasta 1812. Mientras aquí hacíamos nuestra semana de Mayo, Cabeza de Tigre y Vilcapugio, el niño Keats se educaba oscuramente en Enfield. Por ese entonces, Napoleón descubre el juego de las bolas de nieve ante Moscú, Dargelos-Kutuzov le parte la cara con su lento proyectil silencioso. Y John (cabello largo, anchos hombros sobre un cuerpo pequeño y esbelto) asoma a la adolescencia con sus primeros versos, una imitación de Spenser que empieza:

*Now morning from her orient chamber came,  
And her first footsteps touched a verdant hill...*

(Surgió la mañana de su aposento oriental, / y sus primeros pasos pisaron una verde colina...)

(Vv. 1-2)

donde curiosamente el segundo verso será el germen primero de los poemas publicados en 1817:

*I stood tip-toe upon a little hill...*

(«De puntillas estuve» en un collado...)

(V. 1)

Ese inmediato empinarse, ese querer mirar a lo hondo,

*I gaze, I gaze!*

(¡Contemplo, contemplo!)

(«A Fanny»)

es ya la prefigura de su

Vasco Núñez de Balboa —él se equivocará y lo llamará Cortés— que mira ávidamente el mar,

*Silent, upon a peak in Darien.*

(Silencioso, en una cumbre del Darién.)

(«Al leer por primera vez el Homero de Chapman», v. 14)

Pero, además, Keats se ha decidido a escalar como persona las cumbres que sus versos coronan antes que él. Sus forzados estudios médicos no respondían a vocación alguna; los arrastra consigo largo tiempo (dos años son largos cuando quedan siete de vida) y un día —estoy seguro de que lo hizo— clava su lanceta en un tronco de árbol, y va a decirle a su tutor que prefiere la poesía a la farmacia. Ni hablar del escándalo que se arma.

Tiene veintiún años, es 1816. Aprecia a Leigh Hunt, conoce a Shelley, devora libros y caminos. Celebra, vierte las libaciones, *es feliz*. Tiempo de la hermandad, presencia incesante de Tom, de George, de Fanny, de los amigos: Cowden Clarke, Haydon, Hunt, Reynolds. Para él Hampstead (un Adrogué de Londres) contiene toda la mitología griega,

y en su cielo empieza a alzarse la sombra del dios que John elegirá para sufrimiento y rescate: Shakespeare. Y así le salimos ahora al paso. Eh, John, sigamos juntos, ¿quieres?

## Circunstancia y elección

En *La rebelión de las masas*, Ortega mostró en nuestro tiempo el rasgo que, aplicado a Keats, explica desde un principio su manera suelta y libre de moverse y de pensar:

Cualquier pasado —dice— le daría [al hombre actual] la impresión de un recinto angosto donde no podría respirar. Es decir, que el hombre del presente siente que su vida es más vida que todas las antiguas, o viceversa, que el pasado íntegro se le ha quedado chico a la humanidad actual. Esta intuición de nuestra vida de hoy anula con su claridad elemental toda lucubración sobre decadencia que no sea muy cautelosa.

Nuestra vida se siente, por lo pronto, de mayor tamaño que todas las vidas. ¿Cómo podría sentirse decadente? Todo lo contrario: lo que ha acaecido es que, de puro sentirse más vida, ha perdido todo respeto, toda atención hacia el pasado. De ahí que por vez primera nos encontremos con una época que hace tabla rasa de todo clasicismo, que no reconoce en nada pretérito modelo o norma, y sobrevenida al cabo de tantos siglos sin continuidad de evolución, parece, no obstante, un comienzo, una alborada, una iniciación, una niñez<sup>[2]</sup>.

Así se sintió siempre Keats, y si literalmente no cabe decir que hiciera «tabla rasa» con el pasado, ya se verá que sus adherencias al mismo no nacen de una nostalgia ni de un sentimiento de reverencia al modo manriqueano, sino de un hondo convivir que anula, en la dimensión poética, todo magistralismo y toda cronología. De 1814 a 1816, Spenser lo atrapa con la magia de *La reina de las hadas*. Luego son Shakespeare y Milton. ¿Pero se puede hablar de pasado, en el sentido orteguiano, cuando se alude a Shakespeare y a Milton en Inglaterra? Al evadirse del encanto spenseriano —que, eso sí, era contemplación temporal de un período vitalmente acabado—, John queda en un plano riguroso de presente con Milton y, sobre todo, con Shakespeare. No son «modelos o normas»; son la poesía en el nivel que Keats busca empeñosamente alcanzar. En cuanto a Grecia, que le proporciona la imaginería de *Endimión*, el *pathos* de «Lamia», y el instante purísimo de la «Oda a una urna griega», no es el suyo un don «histórico». Para John, su mundo de Hampstead y Grecia son una misma realidad, la naturaleza y el hombre dándose en un plano alternativo de contemplación directa y de simbología mitológica. No tiene la nostalgia de Grecia; demasiada alegría urde en él la maquinación de las imágenes paganas. Hombre de su día, no ve motivo para deplorar la digestión del tiempo; el mundo *de siempre* está al alcance de su mano, y lo que sus ojos ven en un roble es lo mismo que veía Virgilio. ¿Para qué acordarse de las nieves de antaño si los picos de Escocia lo esperan

emponchados de presente?

Ésa, por otra parte, fue una de las grandes cosas del romanticismo. Todos sus actores, en el sentido orteguiano, sentían que su vida era más vida que todas las antiguas. Especialmente que las antiguas inmediatas, las del neoclasicismo del siglo XVIII. Lo que Keats dirá indignado en versos polémicos de «Sueño y poesía», lo pensaban en general todos<sup>[3]</sup>, aunque la interfusión y la lucha por separarse de los restos dieciochescos produjeran curiosas confusiones, ambigüedades y vueltas a foja uno. Esto se comprenderá mejor si nos resignamos a un par de páginas sobre el ambiente que precedió y rodeaba al Keats de 1817.

Cuando él nació en 1795, el siglo se cerraba sobre el recuerdo de los «Augustos» — Pope a la cabeza— y un grupo de poetas de transición insinuaba un prerromanticismo que ha dado que hablar a los críticos. La poesía de James Thomson («Las estaciones», «Castillo de la indolencia»)

William Collins,

Thomas Gray (el de la «Elegía en un cementerio de aldea» que tanto resonó en nuestros salones rioplatenses) y el ululante Edward Young, el de *Las noches* (título abreviado, un poco como las chicas de aquí dicen: «La Polonesa»),

revela en todos ellos, oscura y confusamente, la urgencia de una espontaneidad expresiva que el neoclasicismo calzaba con coturno estrecho, y que otros de la época,

hablo nada menos que de Bob Burns,

habían alcanzado por la vía de la tierra, lo local, la balada sin otra retórica que la del fogón y la payada.

En el norte anda Macpherson, el inventor de *Ossian*, que (¿quién lo dijo?) desalojó a Homero en el corazón de Werther. Lo cito porque *Ossian*, tormenta prodigiosa, probó con su resultado que los lectores de 1770 andaban oteando el aire oculto y prohibido e ignorado de los tiempos que fueron, y que este prerromanticismo titubeante buscaba en el pasado mucho más de lo que buscarían, medio siglo después, los jóvenes del *Shelley group*. (Agreguemos aquí el entusiasmo medievalista, «gótico», cuya mayor expresión es, en lo original, un Chatterton, y en la analecta y la búsqueda de fuentes, la recopilación publicada en 1765 por Percy, de las *Reliquias de la antigua poesía inglesa*; y la vuelta a lo isabelino, lenta pero incesante.)

En suma: asomos al jardín (pero la sombra de Pope vela, y hay que mirar las flores a través de los vidrios de la biblioteca, bien abrigados)

ciclo escandinavo, oh luna feroz de Ossian, colgada de un hilo de tramoya,

ciclo medievalista (Chaucer, que vuelve del olvido; y lo «gótico»), gusto por lo isabelino —Spenser, Shakespeare, Sidney—.

Entonces, como de acuerdo, entre 1770 y 1800 nacen los *enfants terribles*.



Wordsworth

Scott (sí, claro, el de *Ivanhoe!*)

Coleridge

—que serán los magisters, con Bob Southey—;

Byron

Shelley

Thomas Moore

Leve Peacock

y Keats,

y de entre ellos los tres más famosos llevarán el romanticismo de la isla a su ápice, cada uno a su manera.

Ahora es más fácil hacer un rápido recuento de las presencias (vivas o muertas) que rodeaban a John entre 1815 y 1820, sus años de poesía. Del prerromanticismo más formal no recuerda gran cosa. Ni Gray, ni el gordo Thomson, «demasiado gordo para ser poeta», le quitan el sueño, aunque un día sentirá «nostalgia de una o dos estrofas del “Castillo de la indolencia”» de Thomson (Carta 123). Lo atraen con fuerza las dos figuras rebeldes

Bob Burns

*O smile among the shades...!*

(¡Oh sonrisa entre las sombras...!)

(«Escrito en el cottage de Burns»)

y Chatterton

*Dear child of sorrow —son of misery!*

(¡Niño querido de la pena —hijo de la desdicha!)

(«A Chatterton»)

Pero de todos ellos recibe (eso estaba en el aire) los gustos y los testimonios referentes al pasado poético inglés, que retorna del destierro impuesto por los cánones de Dryden<sup>[4]</sup>, Pope y Johnson. El aire es

Chaucer

es lo «gótico»

lo isabelino (Shakespeare, barriéndole del alma a Spenser) Milton (otro «amnistiado»).

Entonces Keats salta por sobre el prerromanticismo y el clasicismo del siglo XVIII, y vuelve a las fuentes: al titubeo de los exploradores de 1770 sucede su plena accesión a los padres de la poesía inglesa. No se le ocurrirá nunca dar las gracias a los prerrománticos; el

que recibe la antorcha no se detiene a saludar a quien se la entrega.

Paralelos a estas incitaciones tempranas, algunos contemporáneos le interesan. Ahí andan los lakistas,

pero sólo Wordsworth lo atrae,

*sir* Walter Scott a quien trata poco amistosamente en su correspondencia, considerándolo inferior a Smollett como novelista

(de paso, los novelistas del siglo XVIII no lo atraen: dice cosas duras sobre Richardson, parece respetar a Fielding

y a Smollett, pero ninguno de ellos influye en sus ideas)

Bob Southey que lo deja frío

Shelley «que tiene su cuota de buenas cualidades»

Hunt demasiado «escritor» para quien entrevé ya la poesía como destino y no como profesión literaria

y Byron nada que decir, nada que esperar «él describe

lo que ve, yo describo lo que imagino».

Pero se sabe que John los lee a todos, está atento a las voces paralelas. Su espléndida admiración por William Hazlitt prueba cómo, en ese vórtice que es Hazlitt, en su sincretismo intelectual y sentimental de lo isabelino y lo contemporáneo (con el toque del siglo XVIII que hace de un pensador un ensayista) ve Keats la caja de resonancia, el gran caracol de su hora.

Otras voces no parecen atraerlo notablemente. Si la «escuela del horror», con las novelas de «Monk» Lewis y Maturin, puede ser influencia perceptible en los climas de «La Belle Dame sans Merci» a «La víspera de Santa Inés», creo que John separa tempranamente la yema de la clara, y se queda con *Macbeth*. (Una anécdota narrada por lord Houghton muestra a Keats niño diciéndole a un camarada que, en su opinión, nadie se atrevería a leer *Macbeth* solo en una casa, a las dos de la mañana.) La prosa de Charles Lamb y de Thomas de Quincey no alza ecos en sus cartas; sólo Hazlitt lo apasiona. Trabajosamente lee a Ariosto, y la traducción de Dante por Cary lo acerca a una poesía sobre la cual sus cartas contienen frases de admiración sin énfasis, como cuando algo le gusta de veras. De Alemania, que había decidido el destino de Coleridge, no hay presencias directas en su obra. El teatro alemán de Kotzebue, que hacía furor en Londres en 1800, no tiene ya sentido para Keats.

Su nacimiento, las circunstancias en que se mueve su adolescencia, le habían vedado todo acceso sistemático a una cultura libresca. La vasta información que adquiere leyendo todo lo que le cae entre manos, es el *bric-à-brac* habitual en el autodidacto; él lo sabe, y varias veces sus cartas aluden al deseo de ordenar sus estudios, aprender idiomas, «pedirle a Hazlitt [me indique] el mejor camino metafísico que tomar»; por otro lado, su

temperamento y la asombrosa seguridad que desde un principio tiene de su destino poético, lo alejan de un sentimiento de culpa frente a sus lagunas intelectuales. Es sabido que Keats leyó enormemente, y que mucho de lo que leyó no era importante ni necesario; su inmediata elección de Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton como lámparas de pasaje, revela sin embargo la seguridad de su camino, la dirección de la derrota.

Pero un poeta es sus manos, su piel, el ritual de sus piernas como dice Neruda. Sabe que más allá de la yema del dedo, de la planta del pie,

lo extranjero y lo hostil allí comienza

(«Ritual de mis piernas»)

Nadie más sensible a la presencia incesante del cuerpo; el poeta sabe con el cuerpo, mira desde las manos, desde el pelo. Una música es un viento, una estatua una ola; ahí va él, Simbad en su barca, envuelto en maravilla, golpeado en todas partes por una materia espiritual y física que no le da sosiego.

Las manos de Keats salen a conocer el mundo, y le traen una cosecha de ciego, un recuento de imágenes palpadas. Donde Shelley busca y ve la diafanidad, la transparencia espiritual interfusionando toda sustancia, John reconoce y acepta la cosa como cosa, la cosidad misma. Su mano se apoya en la corteza del árbol, y escucha. Sus ojos, manos libres palpando el aire, las copas de los árboles, huelen en la piedra y en la curva del vaso un ser concreto y suficiente, *hic et nunc*, como después lo sentirá Rilke en su *Dinggedicht*:

*Voller Apfel, Birne und Banane,*

*Stachelbeere... Alles dieses spricht*

*Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...*

(Manzana plena, pera y banana, / grosella... Todo habla / muerte y vida en la boca... siento...)

(*Los sonetos a Orfeo*, I, 13)

Y lucha por extraerlo, por serlo sin renuncia aniquilante, por unir su sensación a su reconocimiento —en vez de sustituirlos:

*Wo sonst Worte waren, fliessen Funde,*

*aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.*

*Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt...*

(Donde había palabras, fluyen los hallazgos, / liberados, con asombro, de la carne del fruto. / Atrévete a decir eso que llamas manzana...)

(*Ibíd.*)

Así es como él atisba su mundo y avanza en su circunstancia, temeroso de traición personal, de sumisión a trascendencias que —humilde pero seguro— reconoce no poder alcanzar todavía. La obra de Keats es una *éducation sentimentale* que la muerte tronchará

a la hora en que la grave resonancia de *Hiperión* mostraba el fruto colmado. Educación sentimental, entendiendo aquí por sentimiento la réplica personal al ámbito que lo incluye, el *estado* que sigue al hecho sensible e insondable de apoyar la mano en la corteza del árbol o desleír en la boca la redonda manzana.

Adelanto esta referencia al «sensualismo» de John, sobre la que volveré otras veces, para completar esta visión de su «cultura». Keats es ese hombre que anda con un libro en el bolsillo. El libro importa, pero no le impide andar. Poeta ambulatorio, como Rimbaud, de los ritmos de la marcha, del entrecruzamiento indecible de las mil sensaciones que ponen este verbo, *andar* —cuando se anda despierto y por donde uno quiere—, de todo eso nace la imaginería del poema. Las casas, esos cariñosos calabozos humanos, no atrapan la rápida imagen de John. De la puerta le gustan las jambas, que inscriben ya el paisaje a la espera; la sombría casa inglesa, el café mullido, no domarán a Shelley, a Byron y a Keats, animales de aire libre<sup>[5]</sup>. Haydon, en su autobiografía: «En conversaciones junto al fuego [Keats] era débil e inconsistente, pero en el campo se alzaba en toda su gloria. El zumbido de una abeja, la visión de una flor, el cabrilleo del sol, hacían vibrar todo su ser; sus ojos llameaban entonces, sus mejillas se coloreaban, su boca temblaba...» (citado por Betty Askwith). Tras de este retrato romántico convencional, Keats *el enajenado* surge irresistiblemente. Pienso en Leon Battista Alberti, «que lloraba ante un paisaje hermoso»; en este verso de Ricardo Molinari:

Mi cuerpo ha amado el viento y unos días hermosos de Sudamérica

(«Analecta»)

Y también Coleridge:

Poetas que en lugar de elaborar sus rimas debieran internarse caminando incansables y reposar junto a un arroyo en el bosque, bajo el sol o la luna, someterse al influjo de formas y sonidos y elementos fugaces...

(«El ruiseñor»)

Pero para Wordsworth, y sobre todo para Coleridge, la naturaleza no es en última instancia, irreductible. El idealismo alemán que en Coleridge desensibiliza gradualmente su visión, llevándolo a sentir la naturaleza como un eco, un espejo, una proyección del espíritu, no alcanza a influir en los románticos de 1820. En «Dejection» dice Coleridge: «Recibimos lo que damos... Y sólo en nuestra vida vive la naturaleza». Agrega: «Nuestro es su traje de boda, nuestra su mortaja». (Curioso que, en «El ruiseñor», reprocha que alguien, melancólico, haya «puesto la melancolía» en el canto del ruiseñor.)

A Keats no se le ocurrió jamás que los datos de su sensibilidad pudieran ser un tabique entre él y otra cosa, o un bumerang que lo trajera de nuevo a su yo. Con la frase de Théophile Gautier —y así cerramos este atisbo de su situación—, Keats es este hombre *para quien el mundo exterior existe*.

Surgiendo en el centro mismo de la flor romántica, cabeza de tormenta liberadora, la obra de Keats revela de inmediato un rasgo que la aparta y aísla de las voces comunes. A

diferencia de Byron, centrado en su complejo incestuoso y su *besoin de fatalité* que tan bien ha mostrado Charles du Bos; o de Shelley, puesto a acordar la parte mayor de su obra al imperativo ético y social de un mensaje filosófico, Keats se muestra tempranamente inclinado a celebrar *desinteresadamente* la realidad. La fórmula subjetiva de Byron, que se aplica sin variantes bajo fórmulas en apariencia disímiles (Lara, Konrad, Manfredo, Caín, Don Juan) y la reiteración godwiniana que Shelley amplía, embellece y eleva a lirismo desde *Alastor* hasta *Hellas*, coinciden en rasgos generales con el programa primordialmente subjetivo y personalista del romanticismo, cuyos primeros triunfos cabales son aquellas obras. La hipérbole del yo como tema poético por excelencia se anuncia en Coleridge, crece en la prosopopeya wordsworthiana, se sublima y generaliza en el mensaje shelleyano, y rompe todos los diques clásicos con Byron —tan paradójicamente seguro de su «clasicismo»—. En aquella marejada colectiva, donde la Poesía consiste en una musicalización del microcosmos personal, la obra de Keats se muestra extrañamente distante, aislada y solitaria. Un Shelley se libra pocas veces de su tendencia a comprometer el lirismo con la prédica; se advierte que busca anular el problema fusionando el mensaje (sublimado a una alta pureza inteligible) al canto que lo expresa y lo sostiene. Shelley tiene derecho de afirmar, en el prefacio a *Prometeo liberado*, que aborrece la poesía didáctica: la suya no lo es, salvo en el sentido lato del término, y la *Defensa de la poesía* muestra con claridad su concepción casi inefable de la Poesía. Mas no es posible impedir que nosotros, habitantes de un siglo desengañado por el incumplimiento de aquellas doradas profecías, reconozcamos en los coros sublimes de *Prometheus* y de *Hellas* el desagradable zumbido godwiniano, la «justicia política», la «edad de oro» y la pragmática para alcanzarlos. No al extremo de caer en la famosa condenación de Matthew Arnold; pero en medida suficiente para abstraer la poesía pura de sus poemas y gozar de ella soslayando las admoniciones y las profecías.

La deliberada sordera de Keats a los proselitismos de su tiempo, le valió a lo largo del siglo estimaciones tales como la que consigna —para su eterna ignominia— la *Enciclopedia Británica*, y que la leyenda personal «lanzada» por Byron en una estrofa del *Don Juan* contribuyó a cimentar. De entonces data ese «Johnny Keats» invertebrado y débil, sensible y hedonista, que se quema la lengua con especias para paladear mejor el vino, y escribe poemas que son «una bonita muestra de paganismo» según Wordsworth, supuestas panoplias sensualistas donde el espíritu está ausente, donde se exalta el prestigio de lo instantáneo en un mundo libre de compromisos históricos y teleológicos.

La leyenda ha muerto, pero es curioso comprobar cuánto de cierto contenía; sus puntales más sólidos (el paganismo, la sensualidad, el deleite panteísta) coinciden rigurosamente con el John Keats que vivió, amó y fue a morir deshecho y dolido a Roma, lo que prueba cómo la verdad es utilísima para acrecer los edificios del error. Keats fue un poeta sensualista y por serlo evitó los lastres románticos de la espiritualidad incontrolada; fue un poeta hedónico y por amar las flores se salvó de amar a Thomas Paine, a William Godwin y a *madame* de Staël; todo lo cual no le impidió pensar lúcidamente los problemas del hombre y de las artes, y poner en *Hiperión* un mensaje penetrante y sinuoso, tan difícil de interpretar que está a salvo de desencantos posteriores

y hace aún las delicias laboriosas de los colaboradores de la P. M. L., Publications of the Modern Language Association of America.

Y ese salvarse incesante de cosas no poéticas es lo que agradecemos y celebramos en su obra insobornable.

## Imagen

Sí, este tiempo es malo, pero también era malo en 1817, y ése fue el año de *Endimión*. El sabor del durazno vuelve con cada verano, y todo lo que el tiempo puede hacerle a un poeta (por lo regular tiende a matarlo), implica un desdoblamiento tal de anticuerpos que el atacado acaba siempre como Rolando, y como él manda tres veces el tiempo al cuerno (con un sistema viceversa que le asegura duración).

El cuerno al ralenti del barón de Münchhausen, ¿eh?

No en vano la historia guarda tanta magia.

Para vivir esta temporada próximo a John Keats necesito librarme de la tentación histórica, del deseo de *instalarlo*, cuando el signo del poeta es que jamás habita una casa sino un hotel, donde nadie se instala verdaderamente. Instalarse es una manera de aceptar la circunstancia, y Keats sólo quería aceptar su visión —que entra en el orden de los bienes muebles—. Vivía como todos, pero escogiendo otras cosas, quedándose parado donde el resto seguía de largo, y huyendo de los reclamos irresistibles. Será el que tropiece con el escalón que todos pisan correctamente en la medida en que el escalón carezca de sentido para él; si llegara a tenerlo, le pondrá el pie y lo cumplirá como escalón. (Me acuerdo, en *Carmen* de Charlie Chaplin, de la piedra en el suelo donde todos tropezaban; se tenía como una sospecha de que no había piedra, de que la gente tropezaba en su propio tropezón.) El miedo al anacronismo hace que los biógrafos se trasladen en pleno al tiempo de su cobayo, olvidando a veces que el poeta es ucrónico, no porque su obra *sobreviva*, sino porque él tiene un tiempo propio, en sí, ajeno al tiempo calendario, que lo dispensa del devenir. Todo poeta habita *ahora* este tiempo, y si el biógrafo es también poeta,

lo que a veces se da,

no hace gran falta que *se sitúe*; ya está ahí, es decir, que el poeta estudiado está aquí. Esto, en todo sentido, *es un lugar común*.

Más interesante sería observar cómo a veces el tiempo del poeta es la base de los anticuerpos contra la irrupción y el golpeteo del año calendario. Pero con Keats ocurre que su tiempo es *la verdad del tiempo de afuera*; su tiempo no está *contra* nada (de ahí su diferencia con Shelley, poeta penicilí-nico) sino que es el plano más profundo del río que lo lleva. Un Shelley tiende a crear por antagonismo; Keats descubre y asume. Es menos

creador que Percy Bysshe, necesitado de un mundo nuevo (*Hellas*); con Jehová, cree que las cosas están bien, pero *las cosas* y no su reflejo. Su idea más secreta parece haber sido que el mundo es de orden estético; cuando el poeta no ve suficiente belleza en torno, la crea (*Endimión*); pero esa creación no se opone, ni sustituye, ni denuncia; esa creación entra en el octavo día, sigue adelante sin desmentir la semana del Génesis.

Además, a los amigos uno no los conoce históricamente. Se los convive, es decir, se les camina al lado, y las cosas que pasan suelen ser efectos de causas que se descubren años después, o nunca. Lo falso de las biografías es que empiezan a hablar del niño como padre del hombre. Por eso los novelistas, que conocen el tiempo mejor que los historiadores, suelen hacer lo del salmón, ganar las fuentes contra la corriente. Primero está *Hiperión*, porque es ahí donde se me aparece Keats; después viene ese niño que veló duramente en el umbral del dormitorio donde se moría su madre, y que esperó empuñando una vieja espada a esa muerte que no podía explicarse. En el fondo, el Keats que conocemos carece de historia; no lo expulsan de Oxford, no tiene amores consignados, juega a estarse quieto, a andar solo, a fracasar silenciosamente en una carrera de cirujano que otro —pienso en Byron o en Chateaubriand— hubiera aprovechado para montar una linda máquina de cuentos. Cuando aparece, en la *coterie* de Leigh Hunt, es ya casi el mismo que la muerte encontrará en 1821. «Trocado ya en sí mismo por la eternidad, al fin» vale para los que sólo al fin son «la suma de sus actos». Lo que cambia en Keats es la dimensión pero no la forma, los resultados pero no las intenciones. Hay en él algo de animal puro, de gato que al nacer contiene ya su entero gato, sin que pueda dudarse de que al final del camino estará en acto lo que alienta ya en potencia. Del Keats de los dieciocho al de los veintitrés años hay la sola diferencia que va de la manzana verde a la madura; no necesitó de la eternidad para ser él mismo.

Era una criatura solar, de las que no requieren una moral para articular su conducta. Su correspondencia,

que no tiene análogo en toda la historia de la poesía, lo muestra hasta inquieto (con una inquietud artificial que pronto se le pasaba) por esa *naturalidad* de su ser. Parecía destinado al perfecto ocio creador, que es tarea apolínea, cenital. Si los dioses no hubieran muerto mucho antes que él, habría tenido una beca perpetua, un viático para repetir en persona la carrera vicaria de su *Endimión*.

La cosa es que cuando aparece, ya está como en 1918 se veía Paul Éluard:

Toda la flor de los frutos alumbra mi jardín,

Los árboles de bellezas y los árboles frutales.

Y en mi jardín trabajo y estoy solo

Y en las manos me quema, fuego sombrío, el sol.

Exactamente: trabaja, y está solo en su jardín. Trabaja en estar en su jardín, que es su trabajo. La soledad no lo hirió nunca en la persona; estaba solo en el acto de cantar, en el momento en que el canto parece enriquecerse si otros lo oyen; sus amigos llenaban los

palcos balcón del cariño y escuchaban, pero aunque oyeran bien estaban ahí por John y no por su voz; si el canto no se cumplía en su plenitud, él no lo ignoraba. Lo importante era estar en su jardín; de la soledad presente dedujo él un futuro en que su voz sería como la lluvia, incontables hilos de agua para incontables oídos de tierra. «Espero estar algún día entre los poetas ingleses», dijo.

(Lo veo correr por el césped —ese que se logra tan sencillamente con ocho siglos de regarlo y cortarlo, según una frase de Cambridge— con los otros de su estirpe y edad, con Chatterton, Rupert Brooke y Sidney Keyes. Vamos, dejad entrar a Percy Bysshe; es mayor que vosotros, pero tan muchacho. ¡Qué equipo de remo, qué regatas!)

Una vez le escribí un poema a Shelley:

La noche guarda tantas columnas sosegadas  
por una prometida construcción que las fije.

Mira el quieto trapecio de las constelaciones,  
alistados los fustes, las gradas y el acanto.

Quizá te esperan, alguien detuvo los trabajos  
(¿no hay en el corazón incesantes rupturas?)  
desde el día y su oleaje que te abrieron las manos  
para buscar la línea de los que mueren jóvenes.

Eras el arquitecto para hacernos un mundo  
de asoleadas terrazas donde escuchar los cantos;  
perseguido de espejos nos darías los frutos  
que guardan en su verde todo el oro del tiempo.

En la rosa se esconden los planos del palacio,  
la lengua de lo eterno que tu canto acechaba;  
su caracol los ciñe con musgos de perfume,  
toda mañana espera que vuelvas a buscarla.

¿Qué rumbo se desgaja de la brújula loca,  
piloto de los viajes que no hicimos contigo?

Construcción fulminada, sin nombre; algunas veces  
veo tu pelo rubio tirado por el cielo.

Quería mostrar uno de los más hermosos fracasos que haya jamás alcanzado un hombre, y que bien vale tantos razonables triunfos. Ahora advierto que en Keats estos términos carecerían de sentido; la crítica puede lamentar la prematura muerte de Adonais,



pero desde el momento en que su obra cumplida se cierra en cada caso sobre sí misma, es un orden suficiente y logrado, no se ve que el lamento tenga otro valor que el hipotético. La obra shelleyana, en cuanto poesía, está igualmente cumplida, y Prometeo no viajaba ese día en el *Ariel*; lo que cabe lamentar en Shelley es su fracaso personal, el sistema del arquitecto —que él buscaba continuar más allá de su poesía, desprendiéndose de ella con un golpe de talón—. El poeta no es, ay, ese *legislador* que él conjeturó y sostuvo. Él, que realmente quería descifrar en la rosa los planos del palacio del hombre, de la ciudad solar.

(Me acuerdo, con una delicia secreta y menuda como ella, de la estatuilla de Gudea arquitecto en el Louvre. El *patesí* está sentado, envuelto en una gravedad sacerdotal nada ostentosa, sosteniendo el plano de la ciudad. Hace cinco mil años que sus manos guardan ese plano, y que el *patesí* lo considera.

El plano dura más que la ciudad. El plano dura.

Eras el arquitecto para hacernos un mundo...

Allí están *Hellas*, *Prometeo liberado*, *Defensa de la poesía*. Los planos duran.)

## Tierra de Siena

Venía de pasar largo tiempo junto a la Fonte Branda, después subí una calle, pero en realidad la calle me subía, yo me dejaba estar poniendo apenas el movimiento. Así llegué a la casa donde habitó santa Catalina de Siena, y me senté en un umbral a descansar, a imaginarme, a comparar. Había un sol de diez de la mañana, que en Siena-la-que-sombras es más amarillo y más azul, rompiendo el suelo en fajas brillantes como segundas calles puras, franjas por donde quizá sólo una Caterina Benincasa había tenido el derecho de pasar.

Siena es callada (toda Italia es callada, los conceptos *baedeker* confunden turismo de mercado con la verdad del sitio puro) y me placía incorporarme a esa luz silenciosa, mirando por entre mis rodillas la casa de la santa, oyendo todavía en la memoria el cloqueo de Fonte Branda. Entonces, por encima de mí, desde una ventana, la voz de una muchacha empezó a dibujar (decirlo de otro modo sería cobarde) una *canzonetta* a la vez tierna y viva, donde la palabra *primavera* brincaba como un conejo. En la calle vacía, la voz era de pronto parte del sol y de la santa, Siena cantaba su presente como para probarme un contacto con lo ido, con eso que yo perseguía casi desesperado por la Toscana.

Inmóvil, temiendo mirar a lo alto y romper la voz con mi gesto, oí el canto limpio que se iba por el aire. Cuando cesó, la calle era distinta, la privación de esa voz la volvía de golpe a su opacidad de piedra y formas; me pareció que el pasado se cerraba otra vez en

torno como una mano sobre un fruto; celoso, inquieto, necesario. Entonces, extraña cosa, pensé en Keats. Lo que había sentido un momento antes, la estructura total de ese sentir, el presente que abarcaba tanto más que el instante mismo, era el universo perfecto de la «Oda al otoño», de la «Urna griega», de «La víspera de Santa Inés». Y supe que Keats había matado la noche, y que su obra era el rescate de lo diurno, la proclamación más alta de la vida matinal; esa calle de Siena era absolutamente Keats, como sólo puede identificarse el mundo con el hombre cuando hay verdad en los dos, cuando hay un día octavo.

Otra mañana, en Roma, sentado al sol en la escalinata de Santa Trinità dei Monti, que él debió de mirar tanto en los días de su muerte, me repetía unos versos de John Joven:

There must be too a ruin dark and gloomy

To say, «Joy not too much in all that's bloomy»...

(Habrá también una oscura, melancólica ruina / que diga: «No goces demasiado de aquello que florece»...)<sup>[6]</sup>

y con los versos vino la imagen del paisaje romántico, el énfasis de las ruinas y la soledad. Pensé en las cartas de Keats, donde tan pocas veces el paisaje es nocturno, y donde — como en su poesía— hasta lo lunar tiene algo de meridiano. Entonces reparé en que nada podría ser más injusto hacia él que mantener una separación entre sus cartas y sus poemas, y supe que su obra *es una*, en cuanto su sentido no diverge al pasar del verso a la prosa, del canto a la narración. Muchos poemas fueron escritos en el curso de una carta, continuando —por la vía poética necesaria— la línea de intuición y avance en conocimiento que Keats desarrollaba en su correspondencia. Pensé (abajo un muchacho voceaba baratijas) en una edición keatsiana que mostrara poemas y cartas en su orden de creación, devolviendo la obra al decurso de la vida. Pero habría inconvenientes prácticos y aun estéticos para lograr una edición semejante. «Al menos», pensé, «escribir un libro sobre él que tuviera como molde esta línea continua de la vida y la obra dándose a la vez». Imaginé lo mismo de Baudelaire, otro poeta cuya correspondencia se imbrica casi ferozmente con la materia de *Las flores del mal*. Ocurre que el escritor es el primero en desprender de su totalidad un producto destinado a darse en volumen, a continuar más allá de él. Publicar es siempre quemar naves, cortar los puentes. Por eso el contemporáneo sabe mucho menos sobre los escritores cuyas novedades lee, que el lector de las generaciones siguientes, y lo que se da en llamar reconocimiento de la posteridad es, sobre todo, una labor de *reintegración*. Ciertamente el escritor trabaja para el futuro; porque el futuro será su presente, el tiempo que alcanzará totalidad y verdad. Aquí a mi lado tengo las cartas y los poemas de un hombre que en su día era conocido solamente por unos o por otros, pero en quien sólo algunos amigos podían fusionar los distintos aspectos. Sentado en la escalinata de Santa Trinità, medí lo necesario de desterrar toda preferencia áulica para alcanzar a Keats como quería alcanzarlo, como él mismo se veía y se quería. Un pájaro es canto y vuelo; y sólo por razones metódicas...

Pero mi libro no sería metódico; ahora sé que cuando subí la escalinata y desde el

Pincio miré a Roma meridiana, mi deseo había ya creado esta noche de Buenos Aires en un duodécimo piso de la calle Lavalle, albergue para las páginas que escribo tal como las elegí aquel día, mirando la *Barcaccia* de Bernini el Viejo que bogaba en la Piazza di Spagna, sitio de antiguas naumaquias.

## Panoplia

Ayer vino a visitarme Alberto Girri, y hablando de pájaros pintos caímos en lo idiota que es ese tipo de erudito siempre dispuesto a tirar sus flechas al pasado

(aunque haga centro nadie alzaré un marcador en el blanco polvoroso y remoto que devora recuerdos, monografías y metáforas con una sorda masticación indiferente)

y que en cambio se pone verde de bronca tan pronto uno de nosotros da vuelta el sistema y descubre que William Blake está lleno de imágenes nerudianas, o que ciertos momentos de Hugo coexisten con Lubicz-Milosz o Apollinaire. Convinimos con Alberto en que una cosa son influencias y otra correspondencias, y que si las primeras son el pan de Graham de cada día de los profesores, las segundas nos importan a nosotros, los pájaros libres, los que escribimos «para sentir, más que para demostrar».

Me interesa este diálogo con un poeta, porque no puedo *sentir* a Keats en el pasado. No me lo encuentro en la calle, ni espero oír su voz en el teléfono

(y qué hermoso hubiera sido oír su voz, verlo venir peque-ñito y un poco compadre, riéndose por lujo)

pero a veces ando por ahí y me encuentro a poetas de mi tiempo, veo en una esquina —siempre como huyendo de un gavilán— a Eduardo Lozano, desemboco en Ricardo Molinari que me acepta un café, o busco en su casa a Daniel Devoto que anda como frecuentado de pájaros, y lo sabe todo y tiene un inmenso pudor por ello; o es este mismo Alberto Girri que se me aparece en mi oficina de traductor público y como si nada me pone en la mano un nuevo libro donde cada poema late con su perfecto corazón; a veces es Eduardo Jonquières, tan poco keatsiano en su desconfianza de lo que se da como un salto o un grito, y tan acorde con él en la opulencia de sus odas, esas gavillas de invocación que los dos concitan desde tareas diferentes. Y John es uno entre ellos, como Rimbe

(tengo algún derecho de llamarlo por el nombre más íntimo, el de las cartas a Lélian)

como el Conde —¡qué reo, qué gran saltamontes devorando azoteas!—, como Shelley el que futuro, como Jean el de la estrella,

como otros, pero me paro en estos que son los de la calle, los que me encuentro de repente, los que tienen un solo tiempo en mi memoria sin casillas.

Nacido el – Muerto el —

Macanas.

Como afirma Girri de su madre en «Coronación de la espera»: *Ni yo he nacido ni ella ha muerto.*

Se comprenderá que con este aparato crítico, lo que tenga que decir de John lo diré aquí y hoy, con él a mi lado guiñándome el ojo. Será, supongo, muy conveniente demostrar que el joven poeta pasó por la influencia de Spenser, de Moore, de Milton y de Leigh Hunt; en cuanto a mis gustos, van por el lado de mi tiempo, y a John lo he puesto en mi tiempo

porque es uno de los que lo han hecho.

Con Coleridge, con Shelley, con Swinburne, con Tennyson, con Leopardi, con Kleist, con Novalis, con Scardanelli,

con Baudelaire, con Rimbe, con Stéphane, con el Conde, con Gérard.

¿Eh, John? La mañana es linda. ¿Vamos?

En esto no hago más que seguirte. Nadie vivió más apasionadamente ceñido a su día, a sus camaradas, a su amor. Acuciado por tu avidez de ser

(sobre esto tendré tanto que decir)

por un hilozoísmo que te convierte en prodigioso rabadomante, te conecta tembloroso a la fuente de cada existencia, tu primer gran poema incluye tu definición en tres palabras:

*I gazed awhile...*

(Contemplé un instante...)

(«[De puntillas estuve...]», v. 23)

Contemplas hacia adentro, y ahí está el pasado que en parte es tuyo por los libros, y en parte porque el poeta es el medidor del tiempo.

y miras lo que te rodea y *no haces diferencia*; tu amigo Reynolds vale Spenser, tu Fanny Brawne valdrá Cynthia, la caverna de Staffa es tan real como el abismo anfractuoso donde declinan las figuras gigantescas de *Hiperión*.

No desdeñabas nada que te pareciera pleno. Sabías que los dioses pasaban con leve paso las alboradas de Hampstead, de la Isla de Wight, de Escocia la ríspida. Los poetas «muertos y desaparecidos» se movían en tu ámbito como te mueves tú ahora en mi camino. Estás ansioso por mostrar desde un comienzo que tus iguales te rodean. En la «Epístola a George Felton Matthew» hablas de encontrar un sitio donde estarse pensando en Chatterton, en Shakespeare el del caliente corazón, el rey Alfredo, el guapo Guillermo Tell y el reguapo William Wallace; y ya que

[...] *to the rugged north our musing turns,*

*We well might drop a tear for him, and Burns.*

(... hacia el áspero norte se dirige nuestro pensamiento, / por él y por Burns bien podríamos verter una lágrima.)

(«A George Felton Matthew», v. 70)

Diez versos después estás hablando de Diana, Apolo y las Náyades, todo es lo mismo, contemporaneidad en un corazón crecido contra el tiempo, como sabedor de que sólo tendrá cinco años para latir por todos los siglos del hombre. Con el gesto de Ruth alzando la gavilla, te veo apretar contra el pecho la suma de tu amor que es la creación entera.

Si eso era tu vivir, ¿cómo alejarte,  
cómo apartar la estrella de la rosa  
si en la delicia son la misma cosa  
y el alma las concilia y las comparte?

No eras un ente histórico, y en eso al menos nos parecemos. Tú me enseñaste a no tener miedo de los acercamientos que el corazón valida, a nombrar a poetas que están al alcance de mi teléfono con la misma hondura que se concede a los padres conscriptos de la poesía. Cuando digo: Paul Éluard,

sé que todos, todos los poetas

lo murmuran conmigo. Hay armónicos, hay ecos morales, hay una sola poesía así como esta rosa es todas las rosas y esta noche (el río está violeta en mi ventana)

es también la primera noche, la noche en que Will acabó *La tempestad*, la noche en que Rilke sintió el viento cósmico rugir sobre su cabeza, la noche en que Desnos, agonizante, recordaba sus amores de primavera.

## Relato de Lou

Crucé al Lido una fría tarde de febrero, después que el viento en la Riva degli Schiavoni me había tijereteado las orejas, obligándome a entrar una y otra vez en los bodegones para, so pretexto de *un bicchiere di rosso*, absorber el calor espeso y fragante de los interiores venecianos, llenarme por otro rato de tibieza. El vaporetto me puso en una explanada abierta a todos los látigos del día, y por una calle flanqueada de hoteles muertos salí en busca del mar que retumbaba al otro lado de la isla.

Llegué, y el Adriático estaba amarillo y rabioso, tirándose contra la playa en bandazos que lo dejaban extenuado, para volver al punto con una obstinación de maniático. Hundido en la arena que me entraba sus hilos de frío por los zapatos, miré el horizonte imaginando

que la mirada seguía —ya fuera de mí para siempre— hasta los archipiélagos que no me sería dado alcanzar en ese viaje. El vasto *lungomare*, la costanera que el verano del Lido pone en su justa percha, se alargaba interminable hasta una plaza batida por remolinos terribles, que me vio llegar luchando agobiado contra tanta tristeza agresiva. Comprendía que eso no era el Lido, que los lugares tienen su tiempo como las mujeres o las canciones. Todo cerrado, los enormes hoteles internacionales, las villas, los teatros. Vencido por una repentina soledad, la angustia de estar sin nadie en ese anfiteatro para multitudes ausentes, huí de la playa, crucé vagas calles con árboles, me sumí en una vía vegetal y serena donde el viento cedía de pronto, donde un cielo privado se iba poniendo azul entre los árboles, con chicos en bicicleta y familias endomingadas paseando de la mano por su barrio.

No quería volver aún a Venecia, y cuando vi la laguna desde el hueco de un callejón lateral, me fui por él hasta el malecón donde un agua absurdamente mansa chapoteaba. (A tan poca distancia, en la orilla opuesta, el mar batiendo fragoroso.) Todo allí era sereno, verde, húmedo. Calmado el viento, de la laguna ascendía la tibieza de un sol resbalando en cabrilleos que corrían, con regatas alegrísimas, hacia el fondo, entre pilones de amarre, por sobre la laguna estremecida, hasta Venecia lejana que surgía de oro y limón con su Riva, con el terrón de azúcar rosa del Palazzo Ducale. Me senté en el suelo, «en la amistad de mis rodillas», como dice Saint-John Perse, y en mi libreta empecé un dibujo de Venecia que iba pareciéndose bastante, con profunda sorpresa de mi parte.

Ella vino, un poco dudando, se quedó de pie al borde de la distancia. No era bella, pero sonreía para mí. Creí que espiaba mi dibujo, y cerrando la libreta le pregunté en francés (¿por qué en francés?) si le gustaba el color del agua. Hizo un gesto de incompreensión. Era un gesto sajón, entonces hablamos y Lou me contó sus rutas de Italia, su casa de California, la necesidad de anexarse el mundo día a día.

Al oscurecer tomamos el vaporetto. Ya no se podía hablar en el incendio del crepúsculo, el diluvio de plumas de fuego, de metales verdes, de espejismos negros. Estábamos en la proa, y mi mano encontraba la mano pequeña y fría de Lou.

—Si se puede ser digno de semejante hora —le dije.

Lou callaba, mirando las cúpulas que volvían a nosotros, las figuras de los muelles recobrando color, movimiento, voces. Casi en un susurro le oí decir:

*O, that our dreaming all of sleep or wake*

*Would all their colours from the sunset take:*

*From something of material sublime,*

*Rather than shadow our own soul's day-time*

*In the dark void of night...*

(Oh, si lo que soñamos —dormidos o despiertos— / tomara sus colores del crepúsculo / algo de la sublime materia, / en vez de oscurecer el día de nuestra alma / en el fosco vacío de la noche...)

—John Keats a Reynolds —dije vanamente.

Lou miraba la proa, la doble fuga del agua tersa bajo la cuchilla que casi blandamente entraba en ella. La sentí temblar en el extremo del deseo; luchaba como John por salvar ese día, por asumir en su recuerdo los colores del ocaso que mañana, en algún incierto andar, teñirían de verdad sus sueños.

## Contra el oscuro vacío de la noche

Lo que Keats le decía a Lou es lo que hoy nos dice Girri:

No te entregues a las sombras,  
Que sean otros los que mueran y perezcan.

(«La bailarina»)

Desde el comienzo su mensaje es diurno, lúcido —es decir: el que elige la claridad—, y parece proponerse con Wordsworth y Shelley, en un tiempo oscurecido por la penetrante melancolía de Coleridge y Byron, una lírica solar, una afirmación vigilante del vivir humano, un romanticismo de *visión* directa. De los primeros poemas keatsianos (el volumen publicado en marzo de 1817, que abarca su labor de 1814 en adelante), lo más revelador de esta inmediata actitud son las *Epístolas* y los dos largos poemas que abren y cierran el volumen: «[De puntillas estuve...]», y «Sueño y poesía». Como Lou dijo unos versos de la «Epístola a Reynolds», posterior a las del volumen pero en la misma línea, por ellas salimos a buscarlo a John tal como era en sus veinte años, a la hora de la primera gran poesía. Precisamente la carta más antigua que se conserva de él (Margate, agosto de 1816) incluye, o mejor es, la epístola a su hermano George. Un viento de sed, un ansioso movimiento de ataque poético circula por este poema que entraña ya un programa de acción espiritual, una toma de contacto con la realidad. El poema se abre con una confesión de embotamiento, de privación; la aridez que todo poeta conoce. Luego vienen la hora, *el lugar y la fórmula*, el acceso al dominio secreto: ya está Keats alzando el inventario jubiloso. Spenser, poeta de su adolescencia, le reveló cómo una repentina receptividad era el fanal que ilumina la visión, y Keats recuerda

*That when a poet is in such a trance*

*In air he sees white coursers paw and prance...*

(Cuando un poeta está en ese trance / ve en el aire albos corceles piafantes y encabritados...)

(«A mi hermano George», vv. 25-26)

(Nacimiento perpetuo de las mitologías; ¿qué son los deseos sino las ideas del corazón?)

Entonces hay que decir, hay que enumerar, y la palabra entra en el mundo. «Oh, palabra, patria de mi alma...», dice Eduardo Jonquières en *Como el pino...* Vertiginoso, urgido por un punto extremo de saturación, Keats precipita desde el principio la cristalización de su universo; todo debe ser dicho en seguida, sin descanso; dicho a los amigos, organizado en el poema, *visto desde la palabra*. Su primer descubrimiento juvenil es éste: *La palabra ve*. Hay una sustancia esencial del mundo que sólo la palabra del poeta sitúa, aparta, perfecciona, designa. Estamos en el octavo día. «Los mudos son mentirosos: habla», va a decirnos Paul Eluard.

La «Epístola» vale además porque Keats se atreve ya (tan potrillo, tan empezando) a conjeturar la verdad de su destino, a entrever la urdiembre de su futuro. Todavía mojígato, le planta estas ideas al poeta en general, como arquetipo, pero ni George ni nosotros nos engañamos, aparte de que él sabe de sobra que no nos engañamos. El *Non omnis moriar* se encarna aquí en imágenes plásticas, en la previsión sin ambages de una permanencia en la tierra. «He dejado canciones de tan cara delicia, que las doncellas las cantarán en su noche nupcial». Y la reínecita de las fiestas pastoriles leerá «un relato de esperanzas y temores», y el niño se dormirá con la balada que su madre le cante. Todo esto forma parte del velo de Maya, pero John no se engaña sobre el precio que deberá pagar hoy por su duración en el mañana. Se lo dice contante y sonante a George (que siempre estuvo en la dorada mediocridad): «Ah, querido amigo y hermano, si yo pudiera ahogar ahora mismo mi ambición de gustar delicias tales, sin duda sería más feliz, y más caro a la sociedad». (Mala poesía, de paso; porque es mera *explicación*.)

Si el hombre es ese «hueco siempre futuro» que veía Paul Valéry, el poeta sospecha que presente y futuro son un sistema de vasos comunicantes, y que el nivel de uno dará el nivel del otro. Lo que Keats señala ahora es la clave terrible de esos vasos: la copa futura sólo se colmará cuando la copa presente sepa amarga a los labios que la tocan; y sin embargo había sido llenada para ellos, ahora y aquí. No es cierto que se escriba para el futuro, ni que la desdicha del poeta sea el rescate de su gloria venidera. El poeta es feliz si es poeta, es feliz en cuanto poeta; sólo su persona civil, su pobre corazón enamorado de la circunstancia que lo colma, padecen la felicidad del poeta, lloran su alegría, mueren poco a poco de su vida. Keats no cambió su presente por su futuro; todo el llanto que le esperaba no vino de su condición de poeta, sino de ser un hombre con destino de poeta. Seguro de ello, dirá riéndose: «Si yo pudiera ahogar ahora mismo mi ambición...». Y ahí nomás se tira de nuevo al poema como su Endimión se tirará al océano, de cabeza y sin esperar. Boca arriba en los acantilados de Margate, él mira, mira, mira; una gaviota, un barco, la sombra de un tallo, las amapolas. Se va acercando lentamente a las identificaciones que retendrán las *Odas* de 1819. Ahora solamente mira y describe. Adherir es ya la meta, pero su palabra no tiene eficacia, maneras y retóricas lo distancian todavía. Eso que se hará realidad dos años después es ahora una entrevisión, es como esta página del *Diario* de Maurice de Guérin: «Si pudiéramos identificarnos con la primavera



al punto de querer aspirar en nosotros toda la vida, todo el amor que fermenta en la naturaleza, ser a la vez flor, follaje, pájaro, frescura, elasticidad, goce, sosiego...».

John sabe esperar. Su poesía fue un árbol, cumpliéndose a su tiempo.

## Más epístolas

En septiembre de 1816 Keats da a conocer nuevos elementos de su educación sentimental, esta vez al amigo a quien cree deber su iniciación en el universo poético. Charles Cowden Clarke. El hombre de *Endimión* está ya presente en los veinte versos iniciales, de clara delicia descriptiva. El cisne que quiere beber las gotas de agua que salpican el plumaje de su pecho, las ve resbalar y volverse al lago, así como John se esfuerza en vano por apresar la sustancia poética

*Still scooping up the water with fingers*

*In which a trembling diamond never lingers.*

(Alzando siempre el agua con mis dedos / donde un trémulo diamante nunca dura.)

(«A Charles Cowden Clarke», vv. 19-20)

Ansioso, perdido en ese desgranamiento de la luz, busca puntos de apoyo, imágenes que desde el recuerdo le jalonen una marcha todavía titubeante. Ahí está Spenser, su colega de la adolescencia. De él alaba

*Spenserian vowels that elope with ease,*

*And float along like birds o'er summer seas*

(Vocales spenserianas que fluyen con soltura / y flotan, como pájaros en mares estivales...)

(Ibíd., vv. 56-57)

(Cómo ve, desde un principio, la parte sensual del poema, ese titubeo que apuntaba Valéry entre el sentido y el sonido de todo verso.)

La epístola confirma, con el resto de los poemas publicados en 1817, la elección consciente y segura que en un sentido existencial ha hecho Keats de sí mismo a partir del día en que renuncia a su carrera y opta por la poesía. En las epístolas subyacen —y a veces surgen inequívocos— los gérmenes que la gran cosecha de 1818 y 1819 mostrará desarrollados y cumplidos: la Edad Media romántica, Grecia, la poesía por sí misma, la enajenación en las formas esenciadoras de la naturaleza. Le son extraños los bruscos cambios, las metamorfosis; como el higo que celebra Rilke, John *nace fruto*, sin el espectáculo y la vanidad de la flor anticipadora. La temperatura de los sucesos exteriores

no altera su avance que él quiere continuo y tranquilo. Un humor de sonrisa y soslayo lo acompaña para favorecer y custodiar, perro celoso, su deslumbramiento matinal.

## El poeta da los buenos días

Después dirá Nietzsche: «La existencia y el mundo sólo se justifican eternalmente como un fenómeno estético». En estos años de compromiso, en que se reclama al poeta que enseñe o explique o revele, empeñándose siempre como individuo, trizando la famosa torre crisoelefantina, no le gustará a mucha gente enterarse, como John se lo dijo un día a Shelley, que su «compromiso» era inmanente, y que (esto no lo dijo pero se deduce de la «evidencia interna») las «misiones» poéticas le importaban en una medida marcadamente inferior a dos rábanos.

Si Keats hubiera sido tan atorrante como Rimbaud, hubiera producido su declaración de derechos del poeta con la misma violencia del capitán de quince años

(está bien esta asociación Rimbaud-Jules Verne; «Le bateau ivre» es el mejor epígrafe para los *Viajes extraordinarios*)

y tal vez hubiera iniciado derecho viejo su obra con un poema que se llamara «Sensación», como éste de Rimbaud que meritoriamente traduzco

Iré por los senderos en tardes estivales,  
azules, picoteado de trigo, por la hierba.  
Soñador, sentiré su frescura en los pies,  
y dejaré que el viento me lave la cabeza.  
No diré una palabra, no pensaré siquiera,  
pero un amor inmenso subirá por mi alma;  
iré como un gitano por la naturaleza,  
dichoso —como si una mujer me acompañara.

A cambio de eso, John abre su cartel con dos extensos poemas,

«[De puntillas estuve...]»

«Sueño y poesía»

donde el manifiesto poético es mucho más compuesto y retórico, todavía envuelto en ganga, Leigh Hunt y Spenser. Nos vamos a quedar un rato oyéndole a John estos buenos días, porque ambos poemas son la prefigura de su cercano porvenir, el *retrato del artista*

*adolescente* que guarda viva, en su arbolito, la sombra de la vasta copa al viento de las *Odas*.

Llaman a «[De puntillas estuve...]» «el pequeño *Endimión*», porque encierra ya el tema del pastor de Latmos y el deseo de narrarlo con más hondura. Todo el poema es deseo de acceder a la naturaleza, y sentimiento balbuceado de que sólo la poesía puede comunicar las esencias de los seres vivos. Nada hay en común entre un hombre y un árbol si cada uno se atiene a su reino (tres reinos hay en la Naturaleza: el animal, el vegetal y el mineral) mas las ósmosis líricas diluyen las fronteras. Keats no sabe aún que esta absorción se logra en la *cesión*; va al ataque con armas mentales, interpela a los aduaneros, ordena su pasaporte y sus guías de viaje. El poeta muestra una naturaleza evocada y no compartida, un deseo artístico de logro poético. Los dos versos famosos (¿son famosos?)

*In the calm grandeur of a sober line*

*We see the waving of the mountain pine...*

(En la tranquila grandeza de un verso medido / vemos el ondular del pino en la montaña...)

(«[De puntillas estuve...]», vv. 127-128)

valen como símbolo de esta ansiedad de contacto. John se pregunta: «¿Qué lleva al poeta a escribir?». *La luz de la naturaleza*. Así, en la tranquila grandeza de un verso medido vemos el ondular del pino en la montaña. Y cuando un relato es bellamente dicho, sentimos la tranquilidad de un claro de bosque con espinos. Esta identificación es más retórica que sentimiento. Una de las ilusiones del que asedia es estar ya en la plaza. ¡Pero cómo se ve a John en este juego de imágenes! La retórica de la poesía de salón hubiera sido exactamente la contraria: «En el ondular del pino en la montaña vemos la tranquila grandeza de un verso medido...». Keats rechaza la tradicional posibilidad de *símbolo partiendo de la naturaleza*. Al modo usual, que sigue el orden

petirrojo —————> endecasílabo

contesta con la fórmula activa, el avance desde la poesía como operación de toma:

endecasílabo —————> petirrojo

El poema será siempre un parte de guerra, un recuento de prisioneros al final de la batalla.

De todos modos, John mira todavía la naturaleza por la ventana, y la entusiasta excursión que propone «[De puntillas estuve...]», tiene mucho de prospecto redactado en el entresuelo de Exprinter o Cook. Todo es *sweet*, todas son flores con abejas rumorosas. John es de los que empiezan repasando su botánica antes de irse al campo, todavía clásicamente convencido de que

ve mejor aquel que prevé

y el que corrobora tiene más oportunidad de descubrir, de pronto y fulgurante, el

milagro fuera de concurso: el trébol de cuatro hojas, el conejo purpúreo, la mancupia sutil. Acteón vio a Artemisa porque andaba alzando caza.

«[De puntillas estuve...]» es el herbario de un escolar entusiasta, la carta al amigo narrando las primeras vacaciones en el campo. Ya a mitad de página oímos, como si nada, un fino anuncio de futuro:

*... and then there crept*

*A little noiseless noise among the leaves*

(... y entonces deslizose / un menudo sonar insonoro entre las hojas...)

(Ibídem, vv. 10-11)

Tres años después, esta aprehensión mallarmiana de ausencias dará los versos de la «Urna griega»:

*Heard melodies are sweet, but those unheard*

*Are sweeter...*

(Si oídas melodías son dulces, más lo son / las no oídas...)

Y él sigue de largo, gozoso de hiloísmo adolescente, seguro de que la incantación verbal está ya en secreto contacto con lo que su deseo imagina. Con el lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal podría decir «Como el ciervo acosado anhela hundirse en las aguas, mi deseo tendía hacia esos cuerpos desnudos y espléndidos, esas dríadas y sirenas, Narciso y Proteo, Perseo y Acteón; quería desaparecer en ellos y vaticinar por su boca». Pero éste es todavía tiempo de invocación: Pan y Siringa, Psique y Eco, Endimión y Cynthia son llamados uno a uno en el poema. Junto a ellos se demora el poeta, gustando ya la obra futura. Y es importante adelantar que la unión final del pastor de Latmos con Selene (*Endimión*) se logra *por obra de poesía*, según afirma Keats. ¿Juego de imágenes, magia formal? De acuerdo,

pero tras ello duerme la noción de una *actividad poética*, de una *eficacia*. Si actúa sobre figuras simbólicas, si el canto sólo hace bajar en el verso a Cynthia hasta el lecho de Endimión, las tensiones son las mismas. *Las canciones pueden hacer que la luna descienda del cielo*. Vendrá un día en que un chico de las Ardenas creerá que la poesía puede transformar la vida...

Un poema inicial y defectuoso como «[De puntillas estuve...]» prueba ya, como dice Richard Church, que en Keats

«las palabras y la experiencia eran términos sinónimos». Y el mismo Church cuenta cómo, a los quince años, la lectura casual del poema lo sumió en un «cataclismo físico». «Un gran destello me cegaba —agrega—; un sentimiento de algo que se abría, como nubes separándose...» El destino poético de Church nació ese día, como el de John, en la infantil lectura de *La reina de las hadas*. Henry Miller debería estudiar con su competencia habitual este sexo de los libros, esta virilidad de obras que engendran otras,

menos de texto a texto que de carne a carne.

## «Sueño y poesía»

El librito de 1817 se cierra con «Sueño y poesía», escrito fragmentariamente pero cuyo eje es una noche de vigilia pasada por Keats en el *cottage* de Leigh Hunt, atento el oído a los sonidos exteriores y al eco que en su corazón de forma de caracola iba trayendo el aire para conocerse en él. Si este largo canto produce en su principio la misma sensación escolar de «[De puntillas estuve...]» pronto se advierte que el poeta ha andado camino, que lo está andando en el poema; el retorno es rico, con noticias y presentes. Ya está, como dice Orfila Bardesio,

Sabiendo de otro modo, por el orden  
de la encina y la hiedra.

John nos elogia el sueño, tejedor de capullos de amapola, que silencioso enreda las trenzas de una mujer,

y la poesía, que viene

*... like a gentle whispering*

*Of all secrets of some wondrous thing*

*That breath about us in the vacant air...*

(... como el suave susurro / de todos los secretos de algo maravilloso / que alienta y nos rodea en el aire vacío...)

(«Sueño y poesía», vv. 29-31)

Pero una nota grave cala ya un pedal insistente en el canto. Keats se vuelve hacia sí mismo, hacia ese ser que acaba de crear con su entrega a la poesía. El primer deslumbramiento de la libertad total se ha apagado, y el tiempo no es ya un gesto de la luz. El ha despertado a la poesía, y la vigilia física, esta noche (todos duermen en casa de Hunt) es previsión, es cuidado.

*Stop and consider! life is but a day;*

*A fragile dew-drop on its perilous way*

*From a tree's summit; a poor Indian's sleep*

*While his boat hastens to the monstrous steep...*

(¡Detente y reflexiona! La vida es sólo un día, / frágil gota de rocío en riesgosa caída / de la copa del árbol; sueño de un pobre indio / mientras su barca corre hacia el

monstruoso salto...)

(Ibídem, vv. 85-88)

Y como la vida es un día, Keats pide diez años para sumirse en la poesía. ¿Qué le importa el tiempo? Tiene prisa, necesita condensar diez años en un día, operación difícil, solitaria, extenuante.

Míralo a Vallejo, diciendo:

Y, desgraciadamente,  
el dolor crece en el mundo a cada rato,  
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso...

(«Los nueve monstruos»)

Tuviste tres de los diez, John, tres de los diez. ¡Pero qué manera de hacer volar los segundos! El lo sospecha, y se ordena su camino: primero los juegos, el calidoscopio alzándose al mediodía. Setenta años antes que Mallarmé, un joven fauno murmura su delirio con imágenes de siesta, de calina. Es la hora pagana, el salto al ciego encuentro, y el fauno quiere

*Catch the white-handed nymphs in shady places,  
To woo sweet kisses from averted faces...  
Play with their fingers, touch their shoulders white  
Into a pretty shrinking with a bite  
As hard as lips can make it...*

(Apresar a las ninfas de blancas manos en lugares umbríos / y a rostros que se hurtan robar los dulces besos... / graciosamente esquivos, con el más cruel mordisco / que pueden dar las bocas...)

(«Sueño y poesía», vv. 105-109)

El mismo sagrado mordisco que el fauno de Stéphane comprueba nacido de «un diente agosto». Porque

... Todo arde en la hora rojiza

y sería bueno quedarse, ceder, ganar.

John se recobra. El reino de Flora quedará atrás. Hay otra vida, «más noble», donde

*may find the agonies, the strife  
Of human hearts...*

(Puedo encontrar las angustias, las luchas / de humanos corazones...)

(Ibídem, vv. 124-125)

Aquí, ¡pobres de nosotros si el poeta hubiera sido otro! *Tempo rubato* con toda seguridad, godwinismo a cucharadas, «humanitarismo». Pero con Keats no hay peligro, aún en esta iniciación inexperta, de un malentendido poético. Él ya sabe (y tres años después se lo dirá a Shelley en una carta estupenda) que el poeta nada puede hacer por «las luchas de los humanos corazones»... aparte de su poesía. Y que ésta accederá, por infrecuentes caminos aislados y remotos, a unos pocos corazones, *siempre y cuando les hable de otra cosa*. Por otra parte, no hay que ser ingenuo; a la hora en que escribo mi radio me está informando que en Corea acaban de desaparecer dos divisiones enteras de americanos, a quienes hace tres días su estúpido general había prometido enviar a casa para Navidad. Otra radio me dice que los americanos tiran millares de bombas de

gelatina de nafta.

Pavadita de palabra. Suena lindo, gelatina de nafta. Pero pienso en un episodio de *La piel* de Malaparte, el episodio de las bombas fosfóricas. Vale la pena. Cuando uno recuerda cosas así, los humanismos verbales se van al diablo. ¡Qué solitaria, qué tristemente bulle la poesía en unos pocos corazones! Y recuerdo (porque la guerra está aquí, mezclada con Keats) a Sidney Keyes muerto en África, tan keatsianamente escribiéndole a Renée-Jane Scott, tres días antes de que lo mataran,

Te escribo en un minúsculo cercado, en un valle entre montañas, con una corriente que fluye clara en el fondo, y lleno de cipreses e higueras. Oigo a los árabes que gritan a sus rebaños y tocan como grillos enloquecidos sus caramillos. Toda la escena es perfecta, como algo teatral.

¿Poesía comprometida? —Pero claro —hubiese dicho Keats—, ¿qué compromiso más duro, más difícil, más infrecuente, que el de rechazar las compañías auxiliares? «Misión», «mensaje», «lección»: todo muy bien, en tanto no preceda ni suceda al poema.

Lo que sigue, en «Sueño y poesía», va a arrojar luz sobre nuevos aspectos del propósito de Keats. Nada de raro tiene que apostrofara con violencia la poesía del siglo XVIII,

*Marked with most flimsy mottoes, and in large The name of one Boileau!*

(Marcada por los lemas más triviales, y en grande, / ¡el nombre de un Boileau!)

(Ibíd., vv. 205-206)

Su reproche nace de la nueva visión que en Inglaterra elige el joven siglo. La Edad Media retorna del destierro negro con Chaucer (cinco versos suyos son el epígrafe de «Sueño y poesía») y con el juego alegórico y cortesano teñido ya de eliza-betismo en Spenser. La estrella de Shakespeare trepa a un cielo donde las constelaciones dieciochescas la habían ignorado. El destino de Thomas Chatterton, la rebelión y el sensualismo latentes en el *Paraíso perdido*, obran ya como nuevos mitos, esas «hormonas psíquicas» como dice Ortega y Gasset. El arte formal de un Pope,

ya sé, ya sé que otra vez anda Pope de moda, que se descubren en él todas las cosas que en última instancia alberga siempre un arte mayor;

pero el suyo es arte formal, y Keats se encabrita cuando recuerda el sometimiento neoclásico a la férula de un Boileau, la poesía de escritorio o la elaboración de la naturaleza para uso de gentes moderadas. Su apostrofe:

*Ah, dismal soul'd!*

*The winds of heaven blew, the ocean roll'd*

*Its gathering wawes... ye felt it not.*

(¡Ah, míseras almas! / los vientos del cielo soplaban, alzaba el océano / sus hinchidas olas... y nada sentíais.)

(Ibídem, vv. 187-189)

muestra en él una inmediata diferenciación entre la poesía libresca y la aventura espontánea del ideal romántico. Aquí me corre prisa decir que el romanticismo keatsiano sólo tiene en común con el aire de su tiempo una proclamación de *originalidad*

(de «origen»: la obra con un mínimo de mediatización)

y, naturalmente, un *tempo*, esa sensibilización que conecta obras tan dispares como las de Blake, De Quincey, Hazlitt, Lamb y Shelley. Fuera de eso —a lo que agregó también la presencia de ciertas formas, vocabularios— Keats nada tiene en común con lo que llamamos romanticismo. No es *elegíaco*,

sublima la habitual nostalgia del pasado, de la edad de oro, y sustituye la lamentación por la recreación,

ignora el *exotismo* a la Byron y aún a la Shelley (no hablemos de *Lalla Rookh*, aparecido ese mismo año, y *Kubla Khan*)

y desdeña lo confesional (el ciclo de poemas a Fanny no estaba destinado a publicarse).

En la otra orilla del canal, este romántico hubiera parecido el más aborrecible de los neoclásicos, y no por nada será tan minuciosamente ignorado hasta fin de siglo. Hay que pensar que entre 1816 y 1820, el romanticismo francés produce las «Lamentations» de Lamartine, y que Byron, «el Bonaparte de la poesía» como le llamara Charles de Rémusat, arrasa como un tornado los bonitos jopos de los salones parisienses. Qué lejos anda Keats de este aire René, de esta música Werther, del trasplante y renuevo de la vieja *Romantik*. La intención de «Sueño y poesía», en el pasaje que comento, es reivindicar la invención lírica, la libertad de hacer de la poesía una creación autónoma que, por serlo así, sirva la causa más central y recogida del mundo y del hombre. No reclama la mera libertad del grito y la efusión, sino la libertad del acto poético, seguro de que en este último reside la plenitud del hombre. De ahí que, con una audacia que él mismo no alcanzará a corroborar siempre en su obra, niega hasta la validez de los «temas» en la poesía. Se presiente en él un deseo de lirismo puro, desasido, que su ansiedad de lo concreto le lleva a callar y a rehuir. Pero en el terreno de los compromisos y las sumisiones es tajante: todo compromiso excéntrico, toda situación del poeta al margen del hecho lírico, levanta en



armas a Keats.

Por eso se complace en enumerar (en versos de transparente clave) a los poetas que han devuelto al verbo su honor y su bien: Shakespeare y Chatterton en el pasado, y en su día Wordsworth —quizá Coleridge, quizá Robert Burns—; y de inmediato deja caer tres versos absolutos, que salvarían a cualquiera del olvido:

*A drainless shower*

*Of light is poesy; 'tis the supreme of power;*

*'Tis might half slumbering on its own right arm.*

(Inagotable lluvia / de luz es la poesía; es ápice del poder; / es fuerza que dormita apoyada en su brazo derecho.)

(Ibíd., vv. 235-237)

Cuánto hay ahí, aunque lo pongamos nosotros. (La poesía es eso, el centro inexistente que hace posible toda rueda. El poeta es ese hombre que escribe nuestros poemas. Descubrirlos, entre tantos que no nos tocan, es hallar nuestra verdad, dicha por alguien que es nuestro doble, el doble del aire, el doble sin nombre ni impedimentos ni renunciaciones.)

En esa «fuerza que dormita» leo la entera previsión de la poesía contemporánea, las puertas de Hipnos abriéndose para dejar paso a los alimentos puros, a los itinerarios de la imaginación libre<sup>[7]</sup>. ¿Por qué el brazo derecho? ¡*Enigma, eso que nace de una pura imaginación!*, gritaba al sur el luminoso Hölderlin. Así este verso de John, sin duda el más tenso, el más portador de energía poética de «Sueño y poesía».

Una retórica amable preside el resto del poema. Keats se pregunta si una centella no lo castigará por encarnar presuntuoso los destinos de la poesía al modo que él la entiende. No importa; hay «delante de mí una vasta idea», y en ella «cosecho mi libertad». El horror sagrado lo va ganando (porque en el plano de su «lógica afectiva» —uso la fina expresión de Julien Benda— él cree en los dioses); entonces vuelve a sí mismo, potro tembloroso que corta su primer galope al borde del acantilado; está de nuevo en el *cottage* de Hunt, y su imaginación inmediata lo devuelve a su clima cotidiano que ya podemos llamar «endimiónico». Todo es de nuevo pulcro, pastel, elaborado; naturaleza de week-end pagano. Con versos tan hermosos como éstos, que contienen el estanque donde se baña Diana:

*A fold of lawny mande dabbling swims*

*At the bath's edge, and keeps a gentle motion*

*With the subsiding crystal: as when ocean*

*Heaves calmly its broad swelling smoothness o'er*

*Its rocky marge, and balances once more*

*The patient weeds, that now unshent by foam*

*Feel all about their undulating home.*

(Un festón de finas hierbas flota ondulando / al borde del estanque, y suavemente  
acompaña / al cristal que refluye: tal como el océano / sereno acerca su tersa anchura /  
a la margen rocosa, y una vez más mece / las pacientes algas que, no heridas por la  
espuma, / palpan en torno su ondulante morada.

(Ibídem, vv. 374-380)

Me he mostrado un tanto prolijo con este volumen primerizo de poemas, porque buscaba señalar algunos temas y modos que son ya plenamente Keats. Las tempranas *Epístolas*, y los poemas que abren y cierran el volumen, son la semilla de *Endimión* y las *Odas*. Las «ideas» expuestas en ellos, y sobre todo las imágenes, prefiguran esquemas y desarrollos de obras aún tan desconocidas a la ansiedad del joven Keats como «La víspera de Santa Inés» e *Hiperión*. Podemos ahora hablar con John que ya está de nuestro lado y nosotros del suyo. Ver cómo vivía, sentirlo avanzar por su mundo de rápido pasaje, coexistir con ese momento hermoso del tiempo que su lírica ciñe y perpetúa como el ámbar la forma fugitiva de la abeja.

# EL AÑO DE «ENDIMIÓN»

## «La obra de visión...»

Caracol, caracol saca los cuernos al sol... ¿Los sacarás, caracol, al sol de nuestro diciembre? Voy a tentarte con un recuento, con noticias suntuosas, apenas creíbles para tu diciembre inglés de galernas y celliscas. Aquí son así las cosas, caracol, escucha el

*Memorial del estío*

A don Luis, en campos de zafiro

El hidromiel, las peras, las peonías,  
tanta guirnalda de color y aroma  
creciendo al arrebató de los días  
entre azul moscatel y ardida poma,  
sombra de la alta sed sus rubias alas  
que restituye la estival paloma.  
¡Oh cetrería del verano, galas  
de tulipanes ensoberbecidos  
para el neblí que tiembla entre las calas!  
Azores del cenit, ¡cuántos heridos  
reyezuelos sangrando en los malvones,  
garras de luz y verdes estallidos!  
Hora de albercas y de camaleones...  
Los dulces rododendros se levantan  
a la frescura de los paredones,  
recinto de caléndulas que cantan  
su siempre anaranjada pastorela  
fragante de canela, y se adelantan

bajo la gracia de la citronela.

Esto era Mendoza en el verano del 44, incendio de los jardines donde el color desnudaba los ojos. Se estaba entre las cosas con una quemante cercanía, comunicado por lo meridiano. Arrasado de sol en los cerrillos de Lunlunta, compartiendo su lengua sedosa con las piedras del arroyo seco, mi mano tomaba los guijarros como si su calor fuera también una viva piel, un contacto de la piedra a mí, un encuentro a mitad de camino. Eran las horas altas, los días alciónicos, el tiempo de Endimión.

(Hay un cuadro de Juan del Prete, *Día de fiesta*, que da exactamente esta medida, este recuerdo.)

Y entonces la alegría, 1817 es el verano de la alegría para John Keats, y nadie lo seguirá por él si no cuelga primero la chaqueta en una silla y olvida la insinuante ordenación de los días y las tareas. *Endimión* espera al aire libre, *Endimión* es un muelle de pesca, un parque de diversiones bajo su enorme luna sujeta con murciélagos y mandolinas, una galería de espejos, una serenata en mangas de camisa de holanda, un solo de Coleman Hawkins, una jarra de sidra, un *knockout* esplendoroso. La mejor manera de leerlo es tirarse al suelo, entre perros y gatos y tortugas, o que una voz lo pase al aire para la modorra de la felicidad. Alegría de la indolencia,

como John, criatura indolente a la hora del poema,

como el lagarto en el pedregal, relámpago verde reposando, dibujo de la velocidad que se olvida en el semisueño.

Duermevela de la luz, *Endimión*, álbum en Kodachrome de un veraneo prestigioso. ¡Las islas, las islas!

Como el poeta es el que nombra, no para designar sino para salvar de olvido una cierta realidad sin más eco ni memoria que la suya, la primera ambición del lírico es escrutar su ámbito, hacer la cuenta de su heredad. A Keats *se le iban los ojos*,

oh sabiduría de las frases hechas, humilde hondura de los lugares comunes. Se le van los ojos, y *Endimión* es visual hasta el límite de lo que un ojo puede ver más allá de sí, inventándose una imagen para invadirla. Sus ojos tocan y huelen, en la imaginación el escenario del poema es un *ver que adhiere*, entra, gira, solicita, ataca y rechaza. ¿Cómo es posible, qué enorme maravilla hace que la imagen de esta rosa coincida exactamente con la rosa? ¿No podría, a veces, haber un ligero *frou*, una nada hacia un lado, una línea que excede o no alcanza? Los ojos, mangostas contra la serpiente de la línea. Y hasta el sentirse mirado, ahora que Sartre ha postulado en la mirada la petrificación del ser... Medusa crece en el Café de Flore; mirar no es tarea pasiva, no mires así esa cortina, esa mano, este plato de ensalada; mirar es grave, lo más terrible que se puede hacer con el silencio, la luz y el espacio. Enfrentar cada cosa, *acosarla*.

John mira, y es *Endimión*. Todavía no ha aprendido a mirar cualitativamente; su tarea es inclusiva, manotón de ojos, zambullida en el espacio. Es la «obra de visión» que para Rilke precede a la «obra de corazón» (*Wendung*, 1914). Este escrutinio desliza su agilidad

por la baranda de las escaleras, entra en los frescos comedores de la siesta, pasea por las fuentes de frutas. Esta blancura que sobre sí misma vuelve infinita, encaje de liviano ser atormentado, esta naranja azul contra la calina, este cobre en fuego de la consola, esta imagen de un marinero navegando por un mar de marco, el escrutinio los recorre y considera.

El escrutinio danza en las copas, y de cada una vuelve su nombre natural monosilábico, su pequeña tormenta de plañido. En las cajas de cubiertos anda, bajo la fresca oscuridad de unas hojas que el rododendro asoma a la ventana, puente vivo al jardín que tiembla como una brasa recorrida de imágenes instantáneas, el verano. Las gentes duermen y el cielo anda alto. Aquí no hay nada, sólo el paso liviano del escrutinio por las marimoñas del bocal, sus dedos numerando las cucharillas, el sentimiento de persistencia que lo acompaña hasta el relevo, hasta la aparición de un habitante que entre en el comedor con su propiedad y su muerte, con lo ajeno desbaratando el orden que toda una tarde duró en la fiel batalla de números sin cifra, de cuentas sin suma, de objetos sin objeto, de escrutinio para esa hermosura que habita en la pérdida.

## Aire libre

En marzo de aquel año, Keats estaba en Londres,

ah la tristeza de sus cuartos de posada, del humo en los cristales, del tizne en la nariz, de la cera chorreando palmatorias, Londres la que neblina, Londres la que tinta rancia. Los *Poemas* acababan de publicarse, y John sentía en su indolencia de cachorro que no se decide a nada y con todo juega, la llamada imperiosa del deseo entre las chimeneas. Lo imagino parándose a mitad de la calle para oír el reclamo, cubriendo con su letra esbelta

(siempre se quejaba de la mala letra de los camaradas) un trocito de papel que vuelve luego al bolsillo del chaleco color tabaco. No sé por qué lo imagino a John vestido de color tabaco, con una chaqueta un poco larga para él, los zapatos mal cuidados, las manos al aire, livianas y expresivas. Y su cara,

pero su cara es un misterio, es el escamoteo de su cara detrás de tantos retratos,

el de Joseph Severn tan hermoso, que abre el *Keats and Shakespeare* de Middleton Murry, la mascarilla que le hizo Haydon, donde la boca es un claro desafío, una presentación al templo, un nombre secreto para todos los poemas,

la cabecita ansiosa y delicada que apuntó Severn, con los largos bucles y la mirada interrogante,

y el croquis de agonía, y la mascarilla mortuoria

(pero de eso después, después: no en su año de epifanía, no en *Endimión*)

¿qué hay que sea John? Grandes ojos, cabello castaño, cabeza pequeña en proporción a las anchas espaldas, pero no a los mezuquinos «cinco pies de estatura» de que él se burla en una carta.

Aún entre los contemporáneos hay ya confusión al describirlo. Houghton habla de la «excesiva protuberancia del labio inferior que posteriormente dio a su rostro un aire demasiado agresivo...».

Cuando basta mirar la máscara de Haydon, plus el dibujito de Severn, para ver que el que sobresale es el labio superior, dando al rostro un aire a la vez atento y ansioso, tan frecuente en los niños cuando todavía no han aprendido a separar la palabra del pensamiento.

Chiquito y fuerte, combinando «la resolución de un *terrier* con la más noble placidez» —los dos ingredientes de un buen golpe, como debió de comprobarlo el carnicero sádico de Hampstead a quien John le encajó una paliza padre—, anda por Londres oyendo el agudo silbo del reclamo entre las chimeneas. No muy bien de salud, tampoco. Entonces hay que irse a trabajar tranquilo, y ahí trepa John a una diligencia y se larga, con más papel en blanco que billetes, a la busca del mar y la tranquilidad. *Endimión* nace en Margate, después de algunos tanteos turísticos, y las primeras noticias de la obra (*Work in progress*, como tan bien se dice allá) nos van llegando en las cartas del poeta a sus amigos.

(En esto tuvo John suerte: sus amigos, como comprendiendo lo que vendría, guardan sus cartas. Perros fieles, Reynolds, Dilke, Bailey, Haydon, Brown. Así nos llega esta correspondencia a salvo,

de la que dice T. S. Eliot que, ciertamente, es la más notable e importante escrita jamás por un poeta inglés.)

¡Eh, no corras tanto! El tipo salta de pueblo en pueblo, de diligencia en diligencia. ¡Oh grabados para *living-rooms*, oh Dickens, patios de posada con restallar de partida, lujo de postillones insolentes, y tú, De Quincey, filósofo de imperial! Curioso que así como saltamos ahora a la diligencia, en seguimiento de John que se va a la orilla del mar,

así anda él también detrás de una sombra, hostigado por ella (¿Cómo decir en español: *haunted?*)

la de Shakespeare, su fantasma personal, su «presidente», su tan distinto —mal que le pese a John Middleton Murry.

Lo cita a cada momento, ¡y cómo citaba John! A sus hermanos, a Reynolds, a Haydon. En pleno juego verbal salta la imagen de Will, y es como una isla en la agitación de esas aguas que lo obsesionan. «Pero el mar, Jack, el mar», le dice a Reynolds. El mar del *Rey Lear* «me ha hostigado intensamente». Ni siquiera un soneto («Acercas del mar»), flojo, evidentemente un derivativo, lo calma. Shakespeare le es remo antes que ancla. Está nervioso, no come bien, se muda de un lado a otro. *Endimión* va a nacer.

A todo esto les da grandes consejos fraternales a George y a Tom:

«Espero que uno de vosotros sea capaz de integrar un trío mientras yo estoy lejos; lo único que se precisa es bajar un poco el tono... Cuando hayáis cantado *Rum-ti-ti*, no repetir *Rum*, porque entonces otro seguirá con el *ti-ti*, y podrían considerarlo, Dios nos proteja, una mera ratona...» (15-4-1817<sup>[1]</sup>).

Y uno lo ve a John con sus amigos, jugando al concierto,

claro, entonces no había radio ni *long-playings*

y a uno no le mezclaban Mozart con la tapioca o el *Movietone* del entierro del general Fulano de Tal,

y la música era un arte más personal, aún en broma, aún Keats y los suyos haciendo *Rum-ti-ti* a grandes bocanadas.

(¡Cómo le hubieran gustado a John los Mills Brothers!)

El humor —que algunos críticos le han negado— salta ya en estas líneas, donde rehúsa quemar unos papeles de Leigh Hunt y se excusa diciéndole que no lo hace «temeroso de destruir recibos; ya que no hay cosa más desagradable en el mundo (salvo otras mil y una) que pagar dos veces una cuenta» (10-5-1817). Y ya que de humor se trata, no debería olvidarse que es consuelo otoñal, aparte de que el temperamento romántico no tiene por lo regular otro humor que el «negro» (Byron, Petrus Borel, Forneret, los surrealistas, cf. André Breton). El humor de Keats es íntimo, con clave de círculo, palabras mágicas para sus destinatarios, juegos verbales de *alivio*. Un humor con validez e intención general es siempre un mecanismo de *defensa*. Pero el lírico no se defiende del mundo, todo lo contrario. Keats no ataca ni se escuda en el humor, ya la fría deliberación byroniana llega a horrorizarlo. Si tiene que atacar, lo hace directamente, ajeno a la técnica satírica. Pero ahora el atacado es él, tronco donde se clavan las flechas mar, Shakespeare, Spenser (¡todavía!), prímulas,

(«en cuanto a ellas, la isla debería llamarse Isla Prímula...») vientos,

todo el arsenal de su primera poesía. Y esto se resume así:

«Descubro que no puedo existir sin la poesía... sin poesía eterna. No bastará la mitad del día, tiene que ser el día entero... Empecé con poco, pero el hábito me ha vuelto un leviatán...» (18-4-1817). Y duerme mal («El mar, Jack, el mar») y come mal, y quiere empezar inmediatamente *Endimión*, y le duele. «Me fui a la Isla de Wight, pensé tanto en la Poesía que de noche no podía dormir... Y para colmo, no sé por qué, no encontraba buena comida...» (Qué bien, John, qué entero se te ve en la doble frase, *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y Verdad); incluso en la confesión siguiente: «Además estaba demasiado solo, viendo arder sin tregua mis pensamientos como único recurso».)

Los camaradas le mandan noticias, periódicos. A todo atiende, pero se advierte en sus cartas de mayo que está tenso, probándose, lanzado al primer asalto. Medita para Leigh Hunt la incalculable fama del poeta, que se logra «trepando continuamente, cuesta arriba».

(Después dirá Gide: «Seguir la pendiente, con tal de que suba».) Y a la vez afirma que «después de los siete capitales, no hay pecado mayor que el de complacerse en la idea de que se es un gran poeta». Lo angustian infantilmente algunas cosas, y le pregunta a Hunt si Shelley sigue «contando extrañas historias sobre la muerte de los reyes... Dile que hay extrañas historias sobre la muerte de los poetas...». Por eso a Haydon le confiesa que ha tenido sombríos presentimientos, y que en el estado de ánimo en que vivía ha llegado a odiar sus versos.

¡Cómo muestran estos sobrios asomos personales la batalla de *Endimión* que se libra paralela! Las cartas traducen el cansancio de Keats, el rescate de la alegría diurna. Ahora puede murmurar, con la estupenda imagen tomada a Shakespeare y que aplicada a sí mismo se baña en una luz terrible: «En el vertiginoso acantilado de la poesía, él es “el que recoge hinojo marino, profesión terrible”». Necesita de un genio que presida su riesgo, que invisiblemente lo sostenga; a Haydon se atreve a decirle que quizá Shakespeare sea ese genio.

Y aunque todavía las cartas no hablan de eso, la visión poética de Keats empieza a *equivaler* inteligiblemente, a formularse con atisbos, direcciones intuitivas que John se propone, mide y pesa en su diaria tarea de agregar versos a *Endimión*,

ese inigualado cuaderno de colegial,

ese *ejercicio* (sí, acordarse de la dedicatoria de *La joven parca*) que es un *Endimión* de la conciencia, que tiene con él la analogía de un saturante invernadero.

## Dinero y poesía

Entre Keats y la felicidad normal de todos los días, la paz civil que deja libre la imaginación y el deseo, se interpone desde ahora la sombra de una esterlina, el crujir de una factura brotando del sobre como un ciempiés. «Esta mañana recibí carta de George, parece que las dificultades de dinero van a perseguirnos por un tiempo... quizá siempre... Estas molestias son una gran rémora, no como la envidia y la maledicencia, que nos incitan a nuevos esfuerzos...» Y a pesar del recato del tono, la admisión: «Revoco mi promesa de terminar el poema en el otoño... No puedo escribir mientras mi espíritu afiebrado sigue una dirección opuesta...». Está realmente preocupado, y se lo advierte a Haydon: «La verdad es que tengo un temperamento horriblemente mórbido, que se manifiesta a intervalos... sin duda mi peor enemigo...». Y ahí nomás se encresta, uno lo ve gallito de pelea picoteando su propia sombra

y la de la esterlina:

«No hay mal que por bien no venga. Este veneno me ayudará a mirar fijo al



mismísimo demonio. Estoy seguro de que, de haberseme dado la oportunidad, yo hubiera sido un ángel rebelde» (10-5-1817).

(Para Baudelaire, el dinero es una caída contaminante, una lepra de escamas litográficas. John, a quien ni siquiera las deudas le vienen por derecho propio (lo que hubiera sido al fin y al cabo un consuelo) ve en el dinero una mera máquina de asepsia. La esterlina hace falta como el jabón, para dejarla fundirse y seguir adelante con el cuerpo limpio. Su sufrimiento por razones de dinero,

porque acertó en su sospecha, y el «quizá siempre» lo fue hasta el final,

no turba en él más que la tranquilidad doméstica. *Endimión* vive al margen su edad de oro no acuñado.)

En esa misma carta a Haydon hay un párrafo donde una oscura misión del poeta salta a la palabra comunicable, y

por un lado se da como imagen, sola manera de acercar esa oscuridad esencial,

y por otro se hace inevitablemente categórica, asustando al mismo John que retrocede bruscamente.

«[...] mirar el sol, la luna, las estrellas, la tierra y su contenido como elementos para formar cosas más grandes... vale decir, cosas etéreas».

Y el salto atrás: «Pero estoy hablando como un loco. ¡Cosas más grandes que las hechas por nuestro Creador...!».

La imagen es aparentemente shelleyana, es decir, platónica, a orillas de un río universitario inglés. La obra posterior de Keats, y su sentido *personal* de lo poético, reducen sin embargo la comprensión de «cosas etéreas» a una operación esencialmente estética. Como Rilke, John advierte que el poeta es ese punto del mundo que se hace garganta, y que «el sol, la luna...» parecen esperar un rescate verbal, una memoria espiritual, un ser fuera del espacio-tiempo. La música no es rescate de nada, es creación pura; por eso el error de Walter Pater (si incluía a la Poesía) al suponer una convergencia ideal de las artes en la música. Keats sabe que la poesía es celebración, vale decir admisión justificada, elegida. Muérete, sol: en el himno de Akhenaton ardes sin quemarte, y en el de Francisco eres la Paloma del día.

¿Y cuando muera el hombre? Pequeña vanidad que sirve de raíz a nuestro mundo: sabemos que el sol se acabará (tema de quinto grado, que naturalmente se olvida en sexto y conviene por tanto repetir), y el hombre es animal de universo *sublunar*: mera categoría histórica provisional. Un día nos instalaremos en... (Pero esto se acerca ya al *Pocket Book of Science Fiction*.)

Además el poeta, *aunque parezca mentira*, no escribe para el futuro. Ésta es una de las grandes patrañas que inventan los que no salen de la prosa. Un Gide y un Stendhal aluden a las futuras generaciones que los leerán, pero el poeta hinc sus treinta y dos dientes en el durazno diurno.

(¿Y la actitud *nieves de antaño*?

Tan simple: una *sustitución*. Los duraznos en lata son excelentes para muchos.)

## La mar y sus peces

Ahora *Endimión* corre como buen cazador que es. A mediados de mayo,

(En el maravilloso mes de mayo,

cuando reventaban todos los capullos —canta Heine.)

John hace un alto. «... El cerebro tan fatigado... en vez de Poesía, la cabeza mareada... siento todos los efectos de la disipación mental, la angustia de seguir, sin capacidad de hacerlo...» Y como está cansado de Margate, se va a Canterbury, donde espera que «el recuerdo de Chaucer me propulsará como una bola de billar», y finalmente a Oxford, donde estudia su amigo Bailey. (¡Un auténtico número este Bailey!) O las cartas se han perdido, o John se absorbe en su tarea: de junio a septiembre no hay una sola línea que nos informe de su vida. Pero el 14 de septiembre le escribe a Jane Reynolds, una de las hermanas de su amigo, y buena camarada por entonces, diciéndole que «Endimión y yo estamos en el fondo del mar...», es decir, en el libro tercero y penúltimo del poema.

El equilibrio ha vuelto. *Endimión* es capaz de andar solo, con esa colaboración un poco siniestra que la obra va proporcionando al autor desde el destete del primer cuadernillo. Entonces John vive contento, con una grave alegría que lo deja hundirse en nuevos atisbos de su noción poética y jugar como un gato con sus corresponsales. A las hermanas de Reynolds les escribe desde Oxford deliciosos disparates para su veraneo de playa. «De modo que estáis ahí, entre arena cosas inanimadas guijarros playas acantilados rocas profundidades charcos hierbas barcos botas (a distancia) zanahorias nabos sol luna y estrellas... [...] Yo estoy aquí entre Colegios, residencias de estudiantes, asientos, abundancia de árboles, gracias a Dios... abundancia de agua gracias al cielo... abundancia de libros gracias a las Musas... abundancia de rapé... gracias a *sir* Walter Raleigh. [...] Pero vosotras estáis a orillas del mar... ergo os bañáis, paseáis, decís qué bonito... encontraréis semejanzas entre olas y camellos... rocas y maestros de baile... palas y telescopios... delfines y madonas» (5-9-1817). También le escribe a su hermanita Fanny, «en la escuela de *miss* Kaley», y es ésta una de sus cartas más encantadoras, porque John es el hermano mayor, el hombre de la casa, y a la vez no quiere que Fanny (¡catorce años!) lo sienta distante y magistral. Le pide noticias sobre sus gustos, sus lecturas, y le promete largas cartas. «Esto lo siento como una necesidad porque debemos conocernos íntimamente, no sólo para quererte como a mi única hermana, a medida que crezcas, sino para confiar en ti como mi más entrañable amiga». Le narra el argumento de *Endimión*,

reducido a cuento de hadas, y aunque bromea sobre todo lo que le ocurre, de pronto deja escapar: «He estado escribiendo tanto últimamente que no puedo continuar y ahora lo siento en la cabeza... Perdóname, pues, estos disparates; aunque, dicho sea de paso... tengo cierta pensión a ello» (17-9-1817).

Se ve, sin embargo, que el progreso del poema, la presencia de Bailey y el aire de Oxford le han hecho bien. A Jane Reynolds,

quizá la amiga más próxima a su humor de entonces, y con la cual podía entenderse francamente en un rápido juego epistolar, le discute la supremacía de Julieta sobre Imogena, y su carta del 14 de septiembre prueba su buena salud moral en ese momento en que Endimión va a andar sus últimas jornadas. *Pero el mar, Jack, el mar...* La obsesión vuelve, siempre conectada con Shakespeare, con su mar de palabras. Uno piensa en Federico:

Me han traído una caracola.

Dentro le canta

un mar de mapa.

Mi corazón

se llena de agua

con pececillos

de sombra y plata.

Me han traído una caracola.

Mar para su retozo de cachorros, para este humor que parece Lewis Carroll, o mejor Edward Lear:

*The sun from meridian height*

*Illumines the depth of the sea,*

*And the fishes beginning to sweat*

*Cry damn it how hot we shall be!*

(El sol en su altura meridiana / ilumina la hondura del mar, / y los peces, que empiezan a sudar, / gritan ¡maldito sea, qué calor vamos a tener!)

(14-9-1817)

Pero el mar, Jack, el mar... Jane Reynolds en una playa se gana estas líneas: «Créeme, querida Jane, para mí es una gran felicidad saber que en el momento más hermoso del año estás robándole un poco de gozo al duro mundo... En verdad los grandes elementos que conocemos nos confortan no poco... El cielo abierto se posa en nuestros sentidos como una corona de zafiro... el aire es nuestro traje de ceremonia... la tierra nuestro trono, y el mar un poderoso juglar tocando a sus pies... [...] En la música del océano he encontrado

[...] un goce que no puede decirse con palabras...» (14-9-1817). Goce en temblor, porque su verdadero mar es el terrible, el que se obstina oscuramente en tender un mensaje a los pies de John, inmóvil en la costa. Es el mar como en el sur americano, este mar:

Es una región, ya he hablado  
de esta región tan sola,  
donde la tierra está llena de océano,  
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,  
no hay nadie sino el viento, no hay nadie  
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,  
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar.

(PABLO NERUDA, «El sur del océano».)

Y John sabe ya que ese mar, esa música, no son *Endimión*. En una carta a Haydon asoma su severo desencanto: «Pienso que el poema es lamentable, te lo aseguro... Quisiera escribirlo de nuevo íntegramente, pero estoy harto de él y pienso que emplearía mejor el tiempo escribiendo un nuevo romance... Todo el bien que espero de mi trabajo este verano es el fruto de la experiencia que confío en recoger en mi próximo poema...» (28-9-1817). Su estado de ánimo, aunque sin la violencia de los primeros meses, salta en algunos párrafos de una carta (21-8-1817) a Reynolds, con una enérgica denuncia de las marisabidillas de la época; pero le vuelve una de sus felicidades más hondas, la de poder alabar con justicia. «¿Cómo está Hazlitt? Anoche estuvimos leyendo su *Mesa* [*The Round Table*]. Sé que él piensa que no hay diez personas en el mundo que lo estimen. Me gustaría que supiera que sí las hay...» Y esto es fina apreciación, y profecía, porque en 1817 el genio de William Hazlitt

(cf. la excelente y pesadota biografía de P. P. Howe)

no era reconocido sino por gentes como Charles Lamb, Leigh Hunt y este muchacho dando vueltas por Oxford donde

*There are plenty of trees,  
And plenty of ease,  
And plenty of fat deer for Parsons;  
And when it is venison,  
Short is the benison,—  
Then each on a leg or thigh fastens.*

(Hay muchísimos árboles / y muchísima calma / y muchísimos ciervos gordos para los párrocos; / y cuando hay venado / corta es la bendición / y todos se prenden a una pierna o a un muslo...)

(Septiembre de 1817)

## Nieblas

Por ahí John se viene a Londres. Este viaje tiene su misterio, como los que fascinan a los biógrafos franceses atentos a los *gráficos de temperatura*. Keats estaba enfermo, y no falta quien (creo que Dorothy Hewlett menciona la cosa) vea en su enfermedad el rescate de un viaje a Citerea. Todo por una frase a Bailey sobre una dosis de mercurio, tomada para restablecerse (8-10-1817).

Como nada anda más lejos de una hagiografía que estas páginas, no se vea en mi rechazo de la hipótesis un acomodo a lo Paterné Berrichon. Si John se la había atrapado, perfecto. Absolutamente sin importancia, además. Pero la «evidencia interna» de su carta a Bailey basta para liquidar esa admisible contingencia. Primero, no lo veo al pudibundo Bailey como confidente en materia venérea. Segundo, la referencia al mercurio es incidental, y sin asomo de disimulo —o, al revés, de noticia concreta—; se agrega a la larga carta como noticia final, antes de cerrar el pliego. Tercero, la lectura de ese pasaje final —especialmente la despedida, que de lo contrario sonaría absurdamente— despeja en mi opinión toda duda: «Mi hermana me escribió una carta que ha de estar en el correo. Dile a Will que se fije. Mis hermanos te envían cariñosos saludos; vamos a cenar a casa de Brown, donde tengo esperanzas de encontrar a Reynolds. La pequeña cantidad de mercurio que tomé ha contrarrestado el veneno y mejorado mi salud, aunque siento que nunca volveré a estar seguro de mi robustez. Quisiera que te encontrases tan bien como

tu sincero amigo y hermano,

John Keats».

La cosa es que, sobre enfermo que anda, la vuelta a Londres lo hunde en el peor infierno doméstico, el de los amigos por un tiempo abandonados. Aquello del tango, «no salgas de tu barrio», tiene su punta. Está muy bien irse, pero a condición de no volver —y eso es lo que casi nadie entiende ni hace—. Él deja por unos meses a sus camaradas de juventud, abandona el ritmo, la cifra del cónclave, los rituales tácitos... y vuelve luego: un turbio infierno. Eso que llaman amistad no pasa de una elección sentimental dentro de un cuadro común, y es éste el que pesa antes que aquélla. El día en que se interrumpe el vocabulario compartido en tiempo y espacio, la preferencia sentimental no resiste al vacío, a la falta de intereses, a la bifurcación de la vida. Amistad sin coincidencia es como amor sin posesión. Por eso este viaje de John a Londres anticipa en su atmósfera el delicado horror del *Tonio Kröger* de Thomas Mann. Me acuerdo de un cuento de May Sinclair, postulando que el infierno consiste en la repetición al infinito de las peores torpezas y traiciones cometidas en vida; por ahí va también *A puerta cerrada* de Sartre<sup>[2]</sup>. Conforme,

pero se me ocurre otra *visión del infierno*: el infierno sería la repetición de nuestras horas más felices, sutilmente corrompidas, ajadas, insoportablemente vistas del revés, y sin poder olvidar el anverso. Algo como los amigos íntimos cuando se los encuentra después de una larga ausencia; algo como la carta de Keats del 8 de octubre de 1817.

El hecho es que la paz oxoniense ha terminado, y Londres le muestra una turbia perspectiva de vida. «Estoy totalmente disgustado de los hombres de letras», le escribe a Bailey. Y en la misma carta protesta por el patronazgo de Leigh Hunt, que se atribuye por adelantado los méritos de *Endimión*. John afirma ya lo que ahora, desde el Pont-Neuf, llamaríamos su proyecto, su libre elección. No ignora las influencias pesantes, pero son las suyas, las que ha escogido: Shakespeare, Milton, Spenser. «Me negué a visitar a Shelley —agrega sin soberbia pero resueltamente— para poder alcanzar mi objetivo sin trabas».

(Cómo debió de desconfiar de la dulce, corrosiva eficacia personal de «ángel incapaz», de Ariel sonriendo con la belleza de una vida ya mucho más henchida que la suya.)

Prefiere equivocarse solo a seguir atado a la *coterie* de Hunt, al juego de los préstamos mentales. Quizá su disgusto de *Endimión* nace de que en el héroe ve retratado al Keats que repentinamente ha dejado atrás, más blando, sometido a las divinidades del momento como Endimión a las voces que lo remiten tontamente de un lado a otro. Su educación intelectual no irá más lejos, y él parece saberlo. Pero la del espíritu y la del sentimiento son tarea propia, en la que toda compañía debe equivaler en hondura a la soledad. Entonces ¿para qué los círculos? En un tiempo donde el siglo de los «augustos» se continúa en las costumbres gregarias (clubs, chimeneas familiares, chocolate, tertulias y batallas de ingenio verbal), John se aparta sin alharaca, opta por sus pocos amigos y la puerta abierta. Su elección se advertirá durante el año siguiente, y sobre todo en 1819, el «año de la gran poesía»; pero esta temprana carta a Bailey nos marca la fecha de una resolución que ha de cumplirse rigurosamente.

En materia de movimientos, los Keats son misteriosos como gitanos. George y Tom andaban por París a mediados de año. Ahora Tom se enferma,

melancólico, dulce prefigura del poeta,

y John anuncia como si nada: «Tengo intención de embarcarlo para Lisboa... Tal vez me vaya con él» (?-10-1817). ¿Era Lisboa clima para la «consunción»? Pronto será George el que se embarque rumbo a América, y el mismo John tendrá en un momento el proyecto de seguirlo. En Londres vive inquieto, hostigado. Entonces su meditación se vierte sobre el hecho poético, sus ojos críticos examinan esa materia misteriosa traída al papel por un semisueño inexplicable. En Keats la indolencia era siempre poesía; por eso sus poemas breves contienen en conjunto más carga poética que los extensos, que le exigen reflexión y aplicación. Tan pronto está tenso, lo intelectual vuelve por sus derechos, pero abarcándolo desde fuera. Por ejemplo, su crítica de «The Gipsies» de Wordsworth (octubre de 1817) no es clara

y discrepo de la interpretación de Middleton Murry<sup>[3]</sup>

pero contiene, junto con la reiteración de la «naturaleza durmiente» de Keats, algunas sospechas que se aclararán poco tiempo después. Wordsworth, espíritu reflexivo y «en busca de la verdad», parece haber cedido en «The Gipsies» a un momentáneo abandono, a la indolencia de un «humor comfortable». ¿Anula esto el poema? John no lo cree, y se lo confía a Bailey: «Es una audacia decirlo, y no lo diría yo en letra impresa, pero me parece que si Wordsworth hubiera pensado un poco más en ese momento, no hubiera escrito el poema...». Y lo que le parece a Middleton Murry una reprobación, me suena a mí como avanzada de la explícita poética posterior de Keats —y de lo mejor de la poesía moderna.

Pero al margen de esto, y simultáneamente, John ha descubierto algo mucho más importante que la simple forma en que lo expresa: «La salud y el buen ánimo sólo se dan incontaminados en el egoísta; quien mucho piensa en sus semejantes no puede jamás estar de buen ánimo». Esta frase, oscura en sus consecuencias para el mismo Keats, anuncia otra, mucho más famosa, que al borde de la muerte va a escribirle a Shelley en agosto de 1820: «Sólo puedo juzgar sobre una parte [de *Los Cenci*, el drama de Shelley]: la poesía y el efecto dramático, que hoy en día muchos reverencian como a Mammón. Una obra moderna —se dice— debe servir a un fin, que puede ser el Dios. *Un artista* [es Keats quien afirma] *debe servir a Mammón; debe “concentrarse en sí mismo”, quizá ser egoísta*».

Si me adelanto a señalar esta noción del poeta según la entiende Keats, es porque explica mucho de *Endimión* y su obra posterior. En un tiempo en que la poesía estaba ya amenazada de «sentido social», Keats descubre por sí mismo lo que cabría denominar la *inmanencia trascendente* del poema, su sola necesidad de ser poema (que luego Baudelaire mostrará en Francia). El «egoísmo» de Keats es simplemente la conservación de su yo para otro género de altruismo. Bien lo dice A. C. Bradley, comentando el párrafo sobre *Los Cenci*: «... Esas frases coinciden perfectamente con el expreso deseo de Keats de hacer el bien. “El poeta debe hacer el bien; sí, pero lo hace siendo poeta. Debe tener el propósito de hacer el bien con la poesía; sí, pero no forzar su poesía para mostrar que tal es su intención hacia nosotros... Debe ser altruista, sin duda, pero tal vez lo logre siendo egoísta, rehusándose a apartarse de su manera poética de hacer el bien...”». En un tiempo que ha visto a Mallarmé, a Rilke, a Juan Ramón y a Ungaretti, esto suena como obvia condición de una poesía pura; no era así en 1820, y hacía falta valor para decir: Mi tarea es la poesía, dejarme en paz con el resto en tanto no vaya yo a él como sustancia poética. (La leyenda del «sensualismo» de Keats nace sencillamente del escándalo que su permanencia lírica ocasiona entre los intelectuales «comprometidos»... extrapoéticamente.)

Andaba enfermo, *Endimión*, y enojado. La cólera (pocas veces lo ganó, y nunca como ésta) salta cuando a Bailey le hacen una sucia jugada episcopal que le impide recibir las órdenes religiosas. John le despacha una carta donde el obispo de Lincoln es comparado a una rana aplastada pudriéndose,

lo que irresistiblemente me lleva a pensar en el poema de la señora Pott, en *Pickwick Papers*

y en otras cosas como ésta: leí *Pickwick* a los diez años, naturalmente traducido en la Biblioteca de Grandes Novelas del infaltable Sáenz de Jubera

(Victor Hugo, Dostoyevski, Xavier de Montepin, Walter Scott, Eugène Sue)

y el poema me sumió en tal trance de delicia que me pasaba las tardes aplicándole los versos a mi perra, a mi hermana, a mi espejo. Una errata daba:

*¡Oh moribundo rana!*

y mi corazón no sospechaba errata, la incongruencia era magia, era *envoûtement*, era el moribundo rana. Decirlo en los rincones, con énfasis de ritual: oh moribundo rana.

En este sentido, y mirando hacia la experiencia más pura de la infancia, está bien decir que todo poema es una larga errata de la lengua, una vía de agua en las palabras, por donde entra el mar verdísimo.

El enojo de John le dura toda la carta, porque además «ha habido un llameante ataque contra Hunt en el *Edinburgh Magazine*». Remito al lector a la querrela que éste desató, y que figura en todos los manuales. Keats fue víctima a su turno de los «Scotch reviewers» a quienes Byron había dado lo suyo pero que no cejaban en su ataque contra los románticos. Como sospecha que lo van a vilipendiar, John anda enojado desde ahora, y deseoso de toparse con su futuro aristarco en una plaza o un teatro «donde podamos encontrarnos». Esto recuerda las cóleras de Pushkin, sus fabulosas agarradas con medio mundo, y se piensa que en este momento tenía diecisiete años y que pudo conocer a Keats. ¡Cómo se hubieran mirado!

## Carta de poesía

Ahora que el poema está llegando a su fin, John parece inclinarse sobre sus páginas y extraer, de su paisaje barroco, las primeras claridades que harán tan lúcida su gran poesía posterior. El germen de los dos años siguientes está —perfecto, clarísimo— en una carta de noviembre de 1817 a Bailey, una carta tan repentinamente prodigiosa que sólo el mensaje de Rimbaud a Demény del 15 de mayo de 1871 puede comparársele

o quizá aquella de Mallarmé a Cazalis («mi pensamiento se pensó y llegó a una Concepción Pura»).

Como necesitado de formular sus ideas hasta entonces sólo entrevistas, John desarrolla con una densidad soberbia, a golpes de imágenes

y que entienda quien pueda, de Bailey en adelante, su *visión*.

Lo primero es un descubrimiento del que me ocuparé en detalle más adelante, y que



cabe en esta frase: Todo poeta, todo «hombre de genio», es como el camaleón<sup>[4]</sup>.

Lo segundo está dicho así: «De nada tengo certeza salvo de lo sagrado de los afectos del Corazón y de la verdad de la Imaginación; lo que la Imaginación aprehende como Belleza tiene que ser verdad...» (22-11-1817).

Un año y medio después nacerán los dos versos finales de la «Urna griega»:

*Beauty is Truth, Truth Beauty; that is all*

*e know on earth, and all ye need to know.*

(La Belleza es Verdad, la Verdad es Belleza; eso es todo / lo que en la tierra sabes, y no más se precisa.)

Al *Cogito* del clasicismo responde otra vez la intuición romántica de que la verdad es antes un acuerdo con la sensibilidad que con la razón. Siento, luego soy; porque en el sentir yace la creación de la belleza, y la belleza es verdad, luego es mi módulo y mi guía. «Tengo la misma opinión de todas nuestras pasiones —y del amor—: en su forma más sublime, son creadoras de belleza esencial». El poeta, pues, no es el ente pasivo que aprehende una belleza dada; ésta resulta de una operación conjunta de la sensibilidad y el sentimiento. La imaginación aprehende en pura sensación poética, la belleza nacida de los sentimientos volcándose en el mundo, escogiendo sus objetos, creando «belleza esencial». Aquí la hermosa imagen de Keats: «La Imaginación puede ser comparada al sueño de Adán: se despertó y encontró que era verdad». No hay pasos, no hay las operaciones que John llama «consecutivas»; la Imaginación despierta a la verdad en un solo acto, porque la creación imaginativa y su resultado (la Belleza) son una misma verdad aboliendo toda frontera<sup>[5]</sup>.

Sí, lector disciplinado, claro que esto no es satisfactorio. ¿Cómo podía John ajustar las piezas del vocabulario, si su noción rechazaba precisamente todo ajuste discursivo? Aquí, oh monotonía de los grandes problemas, nos damos de nuevo con el conflicto que surge de toda explicación, aunque sea metafórica,

lo que es sólo *visión*,

sin otra luz ni guía

sino la que en el corazón ardía

como balbuceaba aquel para quien cada palabra era una fortaleza que rendir, que vaciar, que devolver a un sentido trascendente y sobrenatural. Es evidente que John asigna a «los afectos del corazón», «las pasiones» y la «Imaginación», un sentido paralógico, sesgado, una sombra de concepto

y los conceptos de la sombra,

de modo que este texto sólo por *simetría* puede ser alcanzado en su plenitud. Lejos anda John de la certidumbre absoluta; tiene solamente la honradez de la aceptación, de sentir la poesía en un plano no «consecutivo», de entreverla y lograrla

en el semisueño por donde se cuele el noúmeno

(esa «indolencia», ese «extraño estado, de semisueño»)

y en las actividades de vigilia que guardan mayor conexión con lo vegetal, con el sueño, con la participación sustancial en y del mundo: las pasiones las entiende ahora como arranques hacia afuera, como las manos de la poesía andando por sus objetos y «creando belleza»

—encontrar la belleza y crearla no son operaciones diferentes para este entender; toda elección es creación, y viceversa—;

y la «Imaginación», palabra confusa, es para John la esfera intuitiva del hombre,

por oposición a la esfera «consecutiva». Por eso agrega: «Me intereso mucho en este asunto, porque hasta ahora no he podido entender cómo puede conocerse cosa alguna como verdad mediante un razonamiento consecutivo. Y sin embargo así ha de ser...».

Así ha de ser, pero él no lo concibe. «Sea como fuere, ¡oh por una vida del sentir antes que del pensar!»

El *Sum* ha antecedido al *Cogito*, y John vacila (toda esta carta es un «temor y temblor» continuo) y aunque no lo dice se puede entender en su actitud la alegría de su aceptación mezclada con la conciencia de que en el instante mismo en que niega la dialéctica, lo está haciendo dialécticamente.

(Y esto es lo irrisorio de toda «poética», aun aquella de mero balbuceo o de confianza —como estas cartas no nacidas para que nosotros las leyéramos.)

Pero de algo está seguro, y es que el conocimiento último, el de «el otro lado de las cosas», se da por la imaginación y no por la intelección. Audazmente salta a la metafísica y le da a Bailey (cuya cara me hubiese gustado ver ese día) una visión del paraíso

(siempre rebelde a las teologías, lo llama el «después de esto»)

un paraíso

«donde gozaremos poseyendo lo que en la tierra llamamos felicidad, repetida en un tono más hermoso». ¡Walhalla de John Keats! Mas como la felicidad es el fruto de la imaginación (o sea, «los afectos del corazón», el amor, y no lo «consecutivo»), muy consecutivamente deduce que

«tal destino —el paraíso— sólo puede serle acordado a aquellos que se deleitan en la Sensación antes que —como tú— andando vorazmente tras la verdad...».

Pero esa verdad acosa un poco a John. Admirablemente imagina lo que llama una «mente compleja», es decir, «una mente a la vez imaginativa y *cuidadosa de sus frutos...* que viva en parte de sensación y en parte de pensamientos, y a la cual es preciso que los años aporten la inteligencia filosófica...».

¡Cuidadosa de sus frutos! Nunca se calificó mejor la dimensión intelectual del hombre.

Pero John opta por los frutos en el acto tembloroso del saber. La «inteligencia filosófica» será siempre su nostalgia, su esperanza («pedirle a Hazlitt que me indique el mejor camino metafísico...»)

y quizá, de haber vivido más, hubiera sucumbido a esa sustitución progresiva del *mirar* por el *ver* que va apartando poco a poco al hombre de la realidad, para su sosiego, conformismo y cómodo reposo junto al fuego del sábado a la tarde.

Ahora, ya tan cerca de la muerte, mira,

es mirar, y por eso es visión. Adherido a su hora (que otros cuiden los frutos)

«apenas recuerdo haber contado con la felicidad; no la busco, como no sea en esta hora presente... Nada me sorprende más allá del Instante...».

Y qué marea de recuerdos crece con estas palabras, donde Keats acaba de operar la inevitable conjunción del adherir a la circunstancia con la hora presente, el enlazarse del fruto con su mediodía único,

y desde el pulido *carpe diem* que las contiene como una antigua copa el vino nuevo,

las imágenes del Renacimiento, ese temblor por lo que pasa, llorar por aquello que pasa —¿no lo dice Cernuda?—

y ser en el instante (porque el fáustico grito al minuto bello en fuga no ha sido jamás escuchado)

y repetir con Lorenzo:

Alégrese quien lo quiera,

El mañana no es seguro.

y don Luis,

Goza cuello, cabello...

y Spenser,

Corta la rosa del amor mientras es tiempo...

y Ronsard, eco de *bocage*,

Coged hoy mismo las rosas de la vida...

y Robert Herrick,

Coge los capullos de rosa mientras puedas.

El Viejo Tiempo sigue volando...

y Edmund Waller,

Pequeño es el valor

De la belleza retirada de la luz...

Mas John tiene *le lieu et la formule*. Y allí mismo lo dice:

«Y si un gorrión viene a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en la grava».

Sin saberlo exactamente, encierra ya consigo su universo poético esencial. La carta a Bailey anuncia los tres modos de una sola vivencia que es el lirismo de John. Ahora sabe:

Que ser poeta no es tener identidad, es ser un camaleón;

Que su mundo es lo imaginado, aprehensión de belleza que es verdad;

Y que el presente no es tiempo sino ser.

No se conformará con su primera visión (quizá más clara para nosotros que para él en ese momento, ya que leemos esta primera gran carta con la iluminación lunar que le dan toda la obra y la correspondencia posteriores). Pero John volvía sobre sus visiones. Esta carta es re-visión, quizá movida por un deseo de certeza, de lo que meses atrás había nacido en el libro primero de *Endimión*. Allí, en un pasaje de transiciones no siempre claras, se parte de una pregunta: «¿Dónde reside la felicidad?», para avanzar en una exploración espiritual *imaginaria*, es decir, reveladora y escogedora de belleza, canon de lo verdadero para el poeta:

*Wherein lies happiness? In that which becks*

*Our ready minds to fellowship divine,*

*A fellowship with essence: till we shine,*

*Full alchemiz'd, and free of space. Behold*

*The clear religion of heaven! Fold*

*A rose leaf round thy finger's taperness,*

*And soothe thy lips: hist, when the airy stress*

*Of music's kiss impregnates the free winds,*

*And with a sympathetic touch unbinds*

*Æolian magic from their lucid wombs:*

*Then old songs waken from enclouded tombs;*

*Old ditties sigh above their father's grave;*

*Ghosts of melodius prophecyings rave*

*Round every spot where trod Apollo's feet...*

[...]

*Feel we these things? —that moment have we stept*

*Into a sort of oneness, and our state*

*Is like a floating spirit's. But there are  
Richer entanglements, enthrallments far  
More self-destroying, leading, by degrees,  
To the chief intensity; the crown of these  
Is made of love and friendship, and sits high  
Upon the forehead of humanity...*

[...]

*... and that is love: its influence,  
Thrown in our eyes, genders a novel sense,  
At which we start and fret; till in the end,  
Melting into its radiance, we blend,  
Mingle, and so became a part of it...*

(¿Dónde está la felicidad? En ese signo / que nos invita a una comunión divina, / comunión con la esencia, hasta resplandecer trasmutados y libres del espacio. ¡Contempla / la clara religión del cielo! Envuelve / en tu dedo ese pétalo de rosa / y pásalo, suave, por tus labios; calla cuando el aéreo impulso / del beso de la música penetra el viento libre / y con un toque desata por simpatía / la eólica magia de sus luminosos flancos; / entonces viejos cantos despiertan en las tumbas nubosas, / antiguos sonos suspiran sobre el sepulcro del padre; / fantasmas de melodiosas profecías deliran / en torno a los lugares hollados por el pie de Apolo...

[...]

¿Sentimos cosas tales? En ese instante penetramos / en una suerte de unidad<sup>[6]</sup>, y nuestra condición / semeja la de un espíritu flotante. Pero hay / intrincamientos más ricos, sortilegios / aún más destructores del yo, que llevan poco a poco / a la más alta intensidad: su corona / está hecha de amor y de amistad, y reposa alta / en la frente de la humanidad...

[...]

... y eso es amor: su influjo / entrando por los ojos, engendra un nuevo sentido / que nos sobresalta y agita; hasta que al fin, / fundidos en su resplandor, nos mezclamos, / enlazamos y convertimos en parte de él...)

(*Endimión*, I, vv. 777-790; 795-802; 807-811)

John me perdone el poner en plúmbea prosa esta secuencia de *Endimión*, pero de lo que se trata es de aprehender la correlación de la *oneness* enunciada en el poema con los párrafos de la carta a Bailey. Acordémonos de este pasaje por lo siguiente: I) la noción de *participación*

con sus ricas imágenes finales (fundirse, mezclarse, enlazarse) que da la unión, la *oneness*

2) los grados de esa participación, que culminan en el amor;

3) la noción de *intensidad*, que reaparecerá luego más desarrollada.

Y antes de irnos con John a otra cosa, hay que advertir bien que «la clara religión del cielo» empieza pasándose por los labios un pétalo de rosa, y culmina en la alquimia del amor; pero las *esencias*, lo *divino* a que se alude en el poema, están en el pétalo y en el amor mismo. No hay aquí incitación a la trascendencia. Hay trascendencia, pero dándose en la cosa misma, en la sensación del pétalo y en la pasión del enamorado. Si existe un más allá, amigo Bailey, será la felicidad en un tono más pleno, más rojo el pétalo y más encendido el amor. No hay ángeles en el cielo de John Keats.

## Derecho viejo

El año de *Endimión* va a concluir. El 21 de diciembre hay una carta para George y Tom, donde John comenta las noticias del día, su crítica sobre el actor Kean que se ha publicado en el *Champion*, y sus paseos por exposiciones de cuadros. La noción de intensidad como prueba de todo arte reaparece explícitamente en su referencia a una pintura:

«No hay en ella nada que produzca un sentimiento intenso. [...] La excelencia de todo arte está en la intensidad capaz de disipar todo lo que sea desagradable, poniéndolo en relación estrecha con la Belleza y la Verdad... Pensad en el *Rey Lear* y encontraréis un ejemplo; en cambio en este cuadro sólo se siente lo desagradable, sin nada que incite a una profunda contemplación en la que desaparezca lo que de repulsivo tiene...» (21-12-1817).

Cómo adivina John —sin seguirlo— uno de los caminos de la poesía contemporánea, el que resueltamente emprenderá Baudelaire, la instancia donde la intensidad del poema permite el acceso de las sustancias nocturnas, lo repulsivo en todo nivel que no sea el poético, «la necedad, el error, el pecado, la cicatería...», por obra de esa operación indescriptible en que la belleza tiene «una mirada infernal y divina» y anda sobre los muertos, pero

Vengas del cielo o del infierno, qué importa,

¡Oh Belleza! ¡Monstruo enorme, aterrador, ingenuo!

(No es quizá vano sospechar que la poesía —como la quieren los surrealistas apoyados en una frase de Lautréamont— es una virtualidad colectiva, y como tal,

al modo de esa memoria de la raza, esa comunidad de instintos y fabulaciones que los

antropólogos y los psicoanalistas persiguen armados de palas, grabadores de alambre y canapés,

la totalidad de sus modos, su esfera completa, se da en cada poeta. Sólo que el poeta es un punto de esa esfera, le toca la cara iluminada de la luna

o la otra, la no vista por nadie,

y sólo en instantes de *oneness* atisba la operación poética total. Así John ve de pronto el mundo de Baudelaire, de pie ante un cuadro que no le gusta,

pero sacude la cabeza y se va a la calle, y cuando se compra un traje se lo compra alegre, y cuando ve el horror del mundo, como en *Hiperión*, lo ve desde el plano del templo, del mármol, de las sustancias puras. Y pronto lo encontraremos rechazando con espanto el mismo bestiario que el Conde habrá de tejer noche a noche con dedos de maniático perfecto.)

Esa misma carta a Tom y George contiene otro atisbo esencial, quizá el que más ha trascendido al vocabulario crítico posterior. He aquí el pasaje:

[...] de golpe advertí cuál era la cualidad que hace a un hombre plenamente realizado, sobre todo en literatura, y que Shakespeare poseía tan enormemente: quiero decir la *capacidad negativa*, o sea, la del hombre capaz de existir entre incertidumbres, misterios, dudas, sin encarnizarse en alcanzar el hecho y la razón... Coleridge, por ejemplo, dejaría perderse una bella verosimilitud aislada, arrancada a lo más profundo del misterio, por ser incapaz de contentarse con un conocimiento a medias. Esto, estudiado en muchos volúmenes, tal vez no nos llevaría más allá de lo siguiente: que en un gran poeta, el sentido de la Belleza supera toda otra consideración, o más bien anula toda consideración.

En menos de un mes (22 de noviembre/21 de diciembre), y en dos cartas escritas al correr de la pluma, Keats ha acumulado la carga explosiva de una poética *in nuce*, las semillas de toda su selva futura. Este último descubrimiento tan simplemente dicho, esta «*negative capability*» es la base de los descubrimientos contenidos en la carta a Bailey; es verdad esencial que liberará, a lo largo del siglo XIX, la poesía de la mera estética, del «arte».

Le paso el tubo a Wladimir Weidlé, que en sus «Abeilles d'Aristée» se ocupa del sentido de este descubrimiento de Keats. Curioso que su libro valga mucho más por los árboles que por el bosque; acumula finísimas observaciones para llegar a la manida conclusión de que el hombre contemporáneo está perdido si no reencuentra una Iglesia, un sacramento. Esto me parece a mí como decirle al automovilista empantanado que su remedio final está en atarle un caballo al Ford. Si de algo podemos enorgullecernos en este «glorioso, tedioso y horrible mundo de nuestro tiempo» (Borges, prólogo a *Ferment* de William Shand) es de habernos atrevido a caminar sin el andador celestial, sin la declaración de los deberes del hombre; de liquidar la Iglesia en nosotros como ella misma se ha liquidado históricamente. De ser, cada uno en su medida o su esperanza, como el

Orestes de *Las moscas*. Ya sé que todo anda mal. La primera vez que el chico se aparta del andador, golpe seguro. Pero el hombre se ha elegido como Anteo. *Llama que te van a abrir* es una intuición maravillosa.

Perdón, perdón. Aquí está Weidlé lleno de felices notas a este pasaje de Keats:

La *Capacidad Negativa* es el don de permanecer fiel a una certeza intuitiva que el razonamiento desecha y que el buen sentido no admite; de conservar un modo de pensar que no puede sino parecer insensato e ilógico desde el punto de vista de la razón y de la lógica, pero que desde un punto de vista más profundo podría revelarse como superior a la razón y trascender la lógica del pensamiento conceptual... El artista debe poder contemplar el universo y cada una de sus partes, no en un estado de diferenciación, de desintegración analítica, sino en la unidad primera del ser...

Keats... es uno de los primeros que han sentido el poder disolvente de la razón pura...»<sup>[7]</sup>

(Vaya si lo ha sentido: estilo aparte, el pasaje de su carta podría interpolarse coherentemente en la «Carta del vidente»; la anuncia y justifica sesenta años antes.)

Luego se verá mejor

pero ya aquí puede advertirse que, en el orden esencial, esta última formulación de Keats antecede a las que contiene la carta a Bailey. Reuniéndolas todas en un sistema un poco provisional, cabe entrever la poética de Keats, en el año de *Endimión* que termina, como una actitud de aceptación de lo real, corroborada por la sola certidumbre poética (la belleza que es verdad), sostenida por su mero darse en el presente, en unión afectiva con el poeta, calada en su hondura más esencial (más «intensa»), y ante la cual la identidad personal, la idiosincrasia del poeta, cede y se disuelve como la del camaleón, para ser nube con la nube, gorrión con el gorrión, azul con el azul.

(Así el poeta se pierde y se anega; pero,

lo adelanto por John desde ahora,

en su obra *se devuelve a sí mismo*. Un poema es siempre un retorno.)

Todo esto suena a puerta cerrada, a cejijunta concentración. Pero John está contento a fin de año, en él juego y «realidad» no son actividades excluyentes como imagina el *esprit de sérieux*. La carta que abre 1818 (5 de enero) y que menciono aquí como cierre del ciclo de *Endimión* nos vierte a sus días alciónicos, llenos de noticias, juego y actividad. A Tom (por cuya salud se preocupa y consulta a un médico) y a George les cuenta sus andanzas, charlas con amigos, el *slang* especial de un grupo al que se ha vinculado; les describe una cena que Haydon llamó luego «inmortal», en la que una gloriosa borrachera de Charles Lamb hizo de las suyas. Con evidente complacencia narra una anécdota de la que es protagonista su hermanita. «La señora Abbey [esposa del tutor de los hermanos] estaba diciendo que los Keats han sido siempre indolentes, que siempre lo serían y que era innato en ellos... “Pues bien —me susurró Fanny— si es cosa innata en nosotros, ¿qué podemos



hacerle?”»

Y se va a un baile, donde «bebí a fondo», y en el cual se discute la etimología de la palabra *C-t*, que ya es discutir. Pero a la vez está distante de eso, lo goza como un paisaje desde una ventanilla de tren, sin entrar en él, aceptando por inercia y porque no es bueno rechazar sistemáticamente todo lo que no se ha elegido. Nada hay en John del romántico al modo de Musset, que hace de un baile un decorado para su tortura, y de su embriaguez una pócima a veinte pesos la botella. No es de los que van a las fiestas y salen de ellas «pálidos para siempre». Pero tampoco va a las fiestas como van sus amigos ocasionales. Mide de nuevo la pobreza de su circunstancia. Sin orgullo, sin manfredismo, pero la mide. «Estos hombres dicen cosas que te sobresaltan sin hacerte *sentir*, son todos iguales; sus maneras se parecen; todos están al día; son amanerados hasta en el comer y el beber, hasta en el modo de alzar una garrafa... Hablaron de Kean [el actor] y de sus malas compañías. “¡Ojalá estuviera yo en esa compañía y no en la vuestra!” —me dije».

Lo que hay detrás de esto es simple y terrible: John ha optado ya por la soledad, y sin saberlo lo sabe. Va equivocado a las fiestas, y está bien que vaya a las fiestas equivocado; juega un juego que no es el suyo, y es bueno que lo haga. *Hiperión* y las *Odas* no tendrían el ámbito que les dará este titubeo de una juventud que avanza

En este momento en que la primavera está indecisa  
como una muchacha sobre la escalera de su jardín...

(DANIEL DEVOTO, *Canciones contra mudanza*.)

esta necesidad del poeta de desgajar su mundo de la ganga, pero desde la ganga misma, sin a priori. Cuando el derviche se detiene, su estación debe parecerle más profunda, más inmóvil que la estación del que no fue nunca un huso en torbellino. Del sabor del clarete que tanto le gusta a John, surgirá un día la segunda estrofa de la «Oda a un ruiseñor». Supervielle ha oteado admirablemente la resonancia lejana de las cosas más pequeñas. Quizá un vals en casa de sus camaradas hizo más por «La víspera de Santa Inés» que todas las lecturas medievales de John. Baila y bebe, muchacho. Esto te lo dice Girri:

... hace tiempo aceptaste lo que pronto  
pronto serás aunque tal mudanza no deseas.

## La luna y el pastor

Como diría Dumas padre: Mientras todo esto acontecía... Ahora *Endimión* está acabado, y el primer gran esfuerzo de Keats se propone como una imagen de intermedio, de despedida a los versos más juveniles y de acceso a la poesía esencial de sus dos años

finales.

Que él mismo sea su coro, su maestro de ceremonias: «*Endimión* —le había dicho a George— será un ensayo, una prueba de mis facultades imaginativas, y principalmente de mi invención, lo que ciertamente es cosa rara, con las cuales debo escribir 4000 versos sobre un simple episodio, y llenarlos de Poesía...» (8-10-1817). El sentido del poema como *ejercicio* es evidente, pero además Keats quiere probarse, quiere un *cross-country* poético, un espaldarazo que lo afirme en su elección. Y surge entonces su deliciosa defensa de los poemas extensos:

«Le he oído decir a Hunt, y a mí mismo pueden preguntarme: ¿Por qué esforzarse en escribir un poema largo? A lo cual contestaría: ¿No les gusta a los amantes de la poesía tener una pequeña comarca donde vagabundear, donde se pueda escoger a gusto, donde las imágenes sean tan numerosas que muchas se olviden y se las vuelva a descubrir como nuevas en una segunda lectura, y que constituya alimento para una excursión estival de una semana? ¿No prefieren eso a lo que pueden leer de cabo a rabo esperando a que Mrs. Williams baje la escalera, a lo sumo una mañana de trabajo? Además, un poema extenso es una prueba de invención, que yo considero la Estrella Polar de la Poesía, así como la fantasía es el velamen y la Imaginación el gobernalle. ¿Acaso nuestros grandes poetas escribieron jamás obras cortas? Me refiero a las narrativas...» (8-10-1817).

Relatos, «*tales*»: ése es el subtítulo de *Endimión*. John piensa en los *Cuentos de Canterbury*, en *La reina de las hadas*, en *Paraíso perdido*, en la *Divina Comedia*, en Ariosto y en Boiardo, en toda la narrativa poética. ¿Y por qué no en Homero y Virgilio, y en la *Canción de Rolando*? Ninguno de estos poemas es su modelo; lo que él quiere es soplar con todos sus pulmones en la vela gigante que hay que henchar «con un simple episodio». John es Teseo, cualquiera de los jóvenes matadores del tapiz mitológico que salen a probarse, a medir sus fuerzas por el número y la variedad de quimeras domeñadas. *Endimión* vale como el herbario, el formicario, la colección de caracoles que hacíamos de niños: nuestra primera enumeración del mundo, temprano inventario de las formas y los ritmos.

«Lo que más falta a la admiración humana es el aliento», se dice en el *Diario* de Charles du Bos. John está habituado a admirar con aliento: Homero, Spenser, Milton. No le era dado admitir que la poesía narrativa había llegado a su final, que la sensibilidad iba a bifurcarse, cediendo a la novela el dominio de la narración y a la lírica el de su materia poética pura. Después de los extensos poemas de Keats, Shelley y Byron, el único esfuerzo importante (y ya sin verdadera resonancia) será el de Tennyson. El siglo XIX adquiere su fisonomía definitiva a partir de 1850; los poetas de su primera mitad están todavía en la línea tradicional «artística»; Francia es, con Nerval y Baudelaire, la que extraerá del romanticismo su semilla esencial —que hemos visto intuir a Keats— *e irá del poema hacia la poesía en vez de moverse de la poesía hacia el poema*.

*Endimión*, pues, es un cuento poético. El joven cario, pastor de Latmos, se enamora de una diosa desconocida, con lo cual se le plantean los problemas sublunares que confieren

vida permanente a la mitología griega y le dan su *pathos* particular: el del mortal frente al dilema del sacrificio y la pasión, y el del inmortal frente a su degradación o su aburrimiento. Signos sobrenaturales llevan a Endimión a una larga travesía que lo muestra en la profundidad de la tierra, en el fondo del mar, y en el espacio. Durante su viaje —entendido como una «cura de almas», una educación no tanto espiritual como sensual—, el enamorado cruza botticellianamente una serie de frescos mitológicos: ve a Adonis dormido, a Cibeles, presencia la persecución de Alfeo y Aretusa, conoce a Glauco, y asiste a una espléndida fiesta en el palacio submarino de Neptuno, donde puede atisbar por un instante a la misma Venus. El pastor se encomienda a Cynthia, sin sospechar que está enamorado de la misma Luna, y que ésta lo acompaña y guía con igual pasión, pero impedida de unirse a él por razones de prestigio olímpico, decisiones del destino, y porque

(aquí la clave simbólica del relato)

Endimión debe sufrir previamente su cura de almas, su entrenamiento de inmortalidad *en lo mortal*. Por fin el pastor descubre a una doncella india que llora su soledad, y para su sorpresa y turbación se enamora de ella apenas la ve. Entonces Cynthia se le aparece otra vez, plenamente identificada con la Luna, y Endimión se siente desgarrado por su doble amor a la diosa y a la mujer, hasta que luego de completarse su preparación espiritual, descubre la coincidencia en un solo ser de la Luna, Cynthia y la joven india, tres en una para el pobre Endimión que alcanzará, a este lujoso precio, la felicidad de los inmortales.

Mi reseña no ayudará al que teme los poemas extensos y prefiere los que pueden leerse antes de que Mrs. Williams baje la escalera. Toda reseña es otra cosa. Un amigo resumía la *Odisea* diciendo que es la historia de un viento en contra. Poeta antes que narrador, Keats usa el hilo argumental como un buen pintor el precario esbozo a carbonilla; su problema y su solución están en «llenar de Poesía un simple episodio». Pero la cosa es más que un relato, y en esto *Endimión* conecta con la línea alegórica dantesca y spenseriana, sólo que su intención es la que ya nos mostraron las cartas correlativas: elucidar, desde la poesía, el misterio poético.

La simbología de *Endimión* ha hecho bastante por la industria británica de la tinta, y ayudará ahora un poco a la argentina. Robert Bridges ve en Endimión al *hombre*. «La Luna representa la “Poesía”, o la idealidad de los objetos deseados, *el principio de la Belleza en toda cosa*: es la cualidad supersensual que torna ideal todo objeto deseado; y Cynthia, como luna-diosa, lo corona y personifica por representar la belleza ideal, o el amor a la mujer; y como en realidad es tanto la Luna como la joven india —que claramente representa la pasión real o sensual—, se sigue que el amor a la mujer es en esencia el mismo que el amor a la belleza<sup>[8]</sup>...»

Bridges ve muy bien lo que el poema torna oscuro por acumulación. Al comienzo Endimión no está adherido con plenitud a su circunstancia; es el perfecto adolescente enamorado del ideal, pronto a desconocer o vilipendiar su mundo en favor de la quimera. Aunque no se diga, las penosas jornadas le son impuestas al pastor como una ascesis; la luna (y aquí el estupendo trastocamiento del simbolismo mitológico tradicional, y la

adhesión a los principios vitales de Keats) quiere amar a un hombre —no a una nostalgia de lo divino inalcanzable—. Completando la insinuación de Bridges, me parece que el viaje de Endimión lo va alejando cada vez más del cielo, al acercarlo a los misterios de la tierra, del agua y del aire. Si ello transcurre entre dioses y amantes mitológicos (lo que para el lector inadvertido puede dar la impresión de un deseo, por parte de Keats, de «espiritualizar» la cosa), no se olvide que el mundo real de Endimión es la Grecia mitológica, de modo que los dioses y los seres sobrenaturales que lo pueblan son tan reales para el pastor como los lagos y los brezos para los personajes de Wordsworth. Esto explica que Endimión pueda enamorarse de la doncella india, que se le ofrece corporalmente después de su vana cacería de sombras. Mucho ama a Cynthia, pero la doncella le atrae porque es ya el fruto maduro de su largo periplo por una realidad antes despreciada. El Endimión distanciado y lleno de esplín del comienzo, el vago Manfredo perseguidor de lo inalcanzable es sustituido por el hombre que desembarca al fin en la tierra y la encuentra hermosa. Y justamente entonces la Luna, como si sólo hubiera esperado esta poetización (según la entiende Keats) de su enamorado, revela su identidad con la joven india y con Cynthia —esa diosa fantasma tanto tiempo evasiva. Se lo dice a Endimión, en los versos finales del poema:

*‘... Drear, drear*

*Has our delaying been; but foolish fear*

*Withheld me first; and then decrees of fate;*

*And then ‘twas fit that from this mortal state*

*Thou shouldst, my love, by some unlook’d for change*

*Be spiritualiz’d...’*

(... Terrible / ha sido nuestra espera; pero un miedo insensato / me detuvo al principio; y después los decretos del hado; / y entonces saliendo de este mortal estado / amor mío, por obra de un cambio no buscado / te espiritualizaste...)

(IV, 988-993)

En otro que Keats, esto contradiría toda la simbólica que hemos desentrañado. Pero lo que leímos en sus cartas nos adelantó su adhesión inequívoca al plano *sustancial*, al mundo circundante, cuya belleza espera como la fruta en la rama. Para John, incluso el «más allá» es al modo Walhalla: repetición, en un plano más hermoso, de la felicidad aquí habida. La «espiritualización» que hace al pastor digno de la Luna es la asunción de su entera humanidad, de su ser hombre. Y esto coincide prodigiosamente con el sentido secreto de la fábula original, de todas las fábulas análogas de la mitología griega: las diosas las prefieren pastores, guerreros, cazadores; los dioses las buscan junto a los ríos, en los bosques, profundamente de carne y hueso. *Endimión* tiene un sentido directo: Si quieres a una diosa, gánala siendo un hombre. Y un sentido secreto: Si quieres la Poesía, gánala desde la sangre.

## Viaje de Endimión

Ya estás pronto, la Diosa ya se acerca  
Envuelta en finos velos del color de la luna;  
Entrecierra los párpados bajo el peso del sueño  
Y se inclina hacia ti para la unción suprema  
En tu rostro has sentido su boca temblorosa,  
y viéndote tan puro y así santificado  
Ha cogido tu beso y escapar no ha querido  
Del dedo que oprimía sus labios y los tuyos.

STEFAN GEORGE, «Ordenación».

*Endimión* es la tortuga de Des Esseintes, el calidoscopio donde un viento de capricho juega con gemas y cristales de nieve, y a cada movimiento de la mano precipita en una destrucción fulgurante la frágil catedral de luz. Para *Endimión* hay que usar las mismas palabras que a Keats le venían a los labios, y que pronto lo cansaron: aquello es coruscante, es mágico, es dulce, es diáfano, es cristalino, es etéreo, es glauco, es abigarrado. *Endimión*, vitral imaginado por Carpaccio y teñido por Burne-Jones, monstruo gentil, unicornio de fuego, flamenco desesperadamente rosa, caracol sostenido en la oscuridad y recogiendo en su tersura la única luz de una luna china que nace.

*Endimión* es un tapiz, una tarjeta postal en colores; tiene la mezcla sutil de mal gusto y adherencia de infancia, ese no sé qué de la cursilería que hace tan penetrante la poesía de Cocteau y las novelas de Louise de Vilmorin. Cuando Rilke empezó a vivir, sus poemas de Praga tenían luz endimión. Pero detrás del tapiz está la urdiembre que lo sostiene, como detrás del calidoscopio se agolpa la luz que lo hace vivir. Ya para el mismo Keats su poema era una empresa perdida, el cuaderno de fin de año que se tira a un cajón antes de inaugurar el del curso superior. No hay por qué complacerse en una crítica que él mismo hizo antes que nadie. Lo que Keats no se molestó en señalar fueron las duras bellezas que duermen en el calidoscopio y que toda mano hábil encontrará si lo pone bajo la luz requerida.

Discrepo con el doctor Bridges sobre el supuesto aburrimiento de la lectura total; es la vieja monserga de si el *Quijote*, o la *Divina Comedia*, o *Ulysses*, son o no plúmbeos. Yo creo que, como en el ciclismo, unos lectores son velocistas y otros gozan con los Seis Días. Por mi parte tengo resistencia de pescador de perlas, y me paseo bajo el mar con *Endimión* sin fatigarme en absoluto. De chico ya me daban rabia los compañeros que saltaban las descripciones en las novelas; nada me fascinaba más que las dos páginas de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, donde Verne se hartó de enumerar y describir peces

abisales que no sé si existen pero eran preciosos; y en *Familia sin nombre* (una de las grandes tormentas de mi niñez), se me hacía la boca agua con la descripción del banquetazo que se celebra en tierra de indios y donde desfilan cien platos a cual más increíble. Con ganas, *Endimión* se lee en dos tardes, y es aconsejable en verano, con luz y bebidas frescas. A mí me resulta invariablemente encantador, y aunque lo quisiera perfecto como en sus mejores pasajes, sostengo que el interés no decae nunca, aunque los jóvenes de la *Poetry Quarterly* me consideren un sentimental.

Lo que hay es que leo *Endimión* con el mismo humor —que gracias a otras pérdidas conservo— con que a los doce años leía *Las mil y una noches* (expurgadas). Sé muy bien que la bomba H existe, querido Alex Comfort; en una nota (revista citada, Invierno de 1948), dice usted con bastante irritación, que «lo permanente de Keats es su conciencia de la naturaleza y la literatura, y de la fusión de ambas; lo que falta es una conciencia del hombre en cualquiera de sus aspectos trágicos o prácticos...». En primer lugar le diré que es injusto señalar una «falta» de algo en un poeta que sólo vivió su poesía cuatro años, tiempo apenas para alcanzar el contralor de su materia, la visión de su mundo lírico; ¿sabe usted que los conservatorios de violín necesitan unos seis años para que un ejecutante pueda olvidar por fin que tiene un violín en el brazo, y empiece a preocuparse por la Música? En segundo término, lo que usted deplora en Keats es que no haya sido como usted; y esta reducción al ego, si no siempre puede evitarse, es hartamente absurda cuando se está frente a un hombre de esa dimensión. Yo podría lamentar profundamente que el duque de Wellington no haya sido un pacifista, puesto que en mi opinión todo hombre debería serlo. Pero tengo suficiente conciencia de la *elección* del duque, como para lamentar lo que faltaba o había desechado en su naturaleza. Hace unas páginas cité la carta de Keats a Shelley a propósito de *Los Cenci*. Reléala, Alex Comfort.

En *Endimión*, el país de las hadas persiste. Enojarse por ello es como denunciar la irresponsabilidad de *Alicia en el país de las maravillas* porque no se encaran en él los problemas del pueblo hindú. Y si en los poemas de la madurez de Keats se da un mundo *impersonal* (ya volveré sobre la palabra, que nada tiene que ver con el criterio parnasiano), ¿no eran bastantes Wordsworth y Shelley para la lírica del hombre social, no valía la pena que un tercer poeta, tan grande como ellos, escogiera la lírica del *individuo en estado puro*<sup>[9]</sup>?

Basta de polémica, y a mirar por el calidoscopio. No sé si los críticos ingleses han señalado un *infantilismo* en *Endimión*. No hay allí puerilidad reconstruida, pero la visión y las pasiones del niño asoman por última vez en el verso keatsiano, antes de la gravedad terrible de *Hiperión*. Keats lo sospecha y por eso llama «cuento» al poema; el hombre se cansa al fin de esa despedida de la infancia. No es difícil medir la impaciencia de John, su deseo de liquidar el poema; la cueva de Alí Babá fue maravillosa en su día, pero si extrañamente persiste con su adjetivación y sus gemas y su magia, a la emoción inicial se superpone el mundo del adulto, la valoración que inevitablemente va a mostrar la frivolidad de una sobrevivencia peligrosa para imaginaciones más altas. Lo que en el fondo dura —y durará siempre en el poeta, Keats u otros— es el acceso al prodigio, la

rabdomancia intuitiva que se esconde en el símbolo del «sésamo, ábrete»: el mundo aladino. Pero en «Is-abella», «Lamia» y «La víspera de Santa Inés»,

sus obras inmediatas de fantasía o invención en plano paralelo a *Endimión*,

ya Keats habrá operado el desdoblamiento cuya falta resiente tanto a esto último: el mundo del niño queda atrás, y lo que se preserva es el *modo* que hizo posible el mundo aladino<sup>[10]</sup>.

*Endimión* se abre con versos famosos —en cuya traducción traté de salvar algo más que el mero sentido inteligible:

*A thing of beauty is a joy for ever:*

*Its loveliness increases; it will never*

*Pass into nothingness; but still will keep*

*A bower quiet for us, and a sleep*

*Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.*

*Therefore, on every morrow, are we wreathing*

*A flowery band to bind us to the earth,*

*Spite of despondence, of the inhuman dearth*

*Of nobles natures, of the gloomy days,*

*Of all the unhealthy and o'er-darkened ways*

*Made for our searching; yes, in spite of all,*

*Some shape of beauty moves away the pall*

*From our dark spirits. Such the sun, the moon,*

*Trees old, and young sprouting a shady boon*

*For simple sheep; and such are daffodils*

*With the green world they live in; and clear rills*

*That for themselves a cooling covert make*

*'Gainst the hot season; the mid forest brake*

*Rich with a sprinkling of fair mask-rose blooms:*

*And such too is the grandeur of the dooms*

*We have imagined for the mighty dead;*

*All lovely tales that we have heard or read:*

*And endless fountain of immortal drink,*

*Pouring into us from the heaven's brink.*

(Una cosa bella es alegría para siempre; / su encanto se acrecienta, ya nunca / se perderá en la nada; silenciosa nos guarda / su apacible retiro, y un dormir nos depara / lleno de dulces sueños, salud, respiro suave. / Por eso cada día tejemos la guirnalda / para que con sus flores nos acerque a la tierra / a pesar de las penas, la inhumana carencia / de nobles corazones, de tanto oscuro día, / de todas las malsanas y tenebrosas vías / que se abren a nuestro paso; sí, pese a esas brumas / una forma de belleza el crespón aparta / del alma en tinieblas. Así el sol y la luna, / los árboles tiernos o viejos que vierten el don de su penumbra / a los mansos corderos; y así los narcisos / y el verde universo donde moran; y los claros / arroyos que levantan un dosel de frescura / contra el verano ardido; los ocultos helechos / de rosas almizcleñas salpicados; / y así también los destinos augustos / que en honor de los muertos ilustres concebimos; / todos los bellos cuentos que leímos u oímos: / fontana inagotable, agua inmortal fluyendo / que hasta nosotros baja desde lo alto del cielo.)

(I, vv. 1-24)

El poeta va a contar, «con plena felicidad», la historia de Endimión

*The very music of the name has gone*

*Into my being, and each pleasant scene*

*Is growing fresh before me...*

(La misma música de su nombre se ha adentrado / en mi ser, y cada escena placentera / surge, nueva, ante mí...)

(I, vv. 34-36)

El magnífico himno a Pan es el primer pasaje de gran poesía, y la prueba de cómo, por la sola simpatía poética, John el ignorante, el pequeño *cockney* con un manual de mitología por única erudición clásica (aparte de los refritos a la Hunt, y la panoplia isabelina), es capaz de invocar a los dioses silvestres. Hay en su ataque algo de testimonio, un ir al grano y saber que el dios está allí y que no es una figura para vestir con tropos. Los pastores invocan a Pan tocándole en lo vivo:

*O THOU, whose mighty palace roof doth hang*

*From jagged trunks, and overshadoweth*

*Eternal whispers, glooms, the birth, life, death*

*Who lov'st to see the hamadryads dress*

*Their ruffled locks where meeting hazels darken;*

*And through whole solemn hours dost sit, and hearken*

*The dreary melody of bedded reeds...*

*In desolate places, where dank moisture breeds*



*The pipy hemlock to strange overgrowth;  
Bethinking thee, how melancholy loth  
Thou wast to lose fair Syrinx... do thou now,  
By thy love's milky brow!  
By all the trembling mazes that she ran,  
Hear us, great Pan!*

(¡Oh TU! cuyo magnífico palacio su techo apoya / en quebrados troncos, y da sombra / a eternos susurros, a tinieblas, al nacer, a la vida y a la muerte / de flores nunca vistas, en oprimente calma; / tú que te complaces en ver las hamadriades peinando / sus rizados cabellos allí donde son más oscuros los avellanos; / y que durante horas solemnes te sientas a escuchar / la triste melodía de los cañaverales... / en sitios desolados, cuya humedad hace crecer en desmesura / a la hueca cicuta; / recordando tu gran melancolía / cuando perdiste a la bella Siringa... ¡ahora! / ¡Por la frente de leche de tu amada, / por los laberintos trémulos que recorría huyendo, / escúchanos, gran Pan!)

(I, vv. 232-246)

Y es un pastor quien puede decirle al dios

*Breather round our farms  
To keep off mildews, and all weather harms...*

(... Tú que, con tu hálito, de nuestras granjas / alejas los mohos y los daños de la intemperie...)

(I, vv. 283-284)

Y es un primitivo el que murmura:

*Strange ministrant of undescribed sounds,  
That come a swooning over hollow grounds  
And wither drearily on barren moors...*

(Tú, extraño vocero de indecibles sonidos / que surgen apagados de las hondonadas / y tristemente mueren en los páramos...)

(I, vv. 285-287)

Me parece, con todo, que el primer libro de *Endimión* es el más débil. Las largas conversaciones del héroe con su hermana,

a quien John no sabe realmente cómo manejar,

condensan los defectos mayores de la obra: sensiblería, mojigatería, espíritu de *living-room* en plena naturaleza. Por contragolpe, esta mediocridad espiritual muestra lo lejos que está Endimión de merecer el amor de Cynthia; él mismo lo sabe y lo dice en el pasaje

sobre las etapas de la *oneness* que comentamos antes. Endimión es un ser silvestre que se piensa metafísico. El joven fauno de «Sueño y poesía» surge otra vez en su desconcierto y su ambivalencia. Pero qué delicioso el cuadro de su siesta, de sus juegos indolentes

*In a mossy stone, that sometimes was my seat,  
When all above was faint with mid-day heat.  
And there in strife no burning thoughts to heed,  
I'd bubble up the water through a reed;  
So reaching back to boy-hood: make me ships,  
Of moulded feathers, touchwood, alder chips,  
With leaves stuck in them; and the Neptune be  
Of their petty ocean...*

(En una musgosa piedra, que era a veces mi asiento, / cuando todo, en lo alto, se desvanecía en el calor cenital. / Y allí, sin luchar con ardientes pensamientos, / soplando en una caña llenaba de burbujas el agua, / volviendo así a la infancia; me fabricaba barcas / de plumas sueltas, blanda madera, astillas de aliso, / cargadas de hojas; y era el Neptuno / de su menudo océano...)

(I, vv. 877-884)

(Pienso en las páginas finales de *Nacimiento de la Odisea* de Giono, donde Ulises lanza su barco de juguete al estanque oculto entre los árboles, y sigue ansioso el periplo hostigado de azares, la ruta donde una ramilla es Caribdis, y una nada de brisa el huracán mortal; y de la piscina y el juguete van naciendo en el corazón del astuto las imágenes de nuevas y mentidas aventuras...

¿Mentidas? Eso pasó; pasó en una piscina entre los árboles.)

El segundo libro se sostiene en una urdiembre más ceñida. La invocación al amor, como fuerza excedente de todas las memorias humanas, pone el símbolo de Troilo y Crésida por encima de los alaridos del incendio troyano. Mas el mundo aladino vuelve en las palabras que la ninfa de la fuente dice a Endimión, y que traduzco como muestra de la sed de inventario sensual de la imaginación: «Si pudiera aliviar tu alma de sus cuidados, juro que ofrecería a Anfitrite todas las riquezas de mi cofre de cristal; todos mis peces de ojos claros, áureos, o de flancos irisados o purpúreos, caudas de bermellón, o aletas de plateada gasa; sí, o mi veteadado suelo de guijarros que da una luz virgen a la profundidad; las arenas de mis cavernas, pardas o de oro, donde suavemente rezuman desde lejanas tierras mis activas fuentes; mis lirios, mis conchas, mi vara mágica, mis poderosos sortilegios fluviales; sí, todo, hasta la perlada copa que me dio Meandro... porque yo surgí burbujeante para las criaturas desfallecientes en el desierto...» (II, vv. 106-119).

*Los viajes forman a la juventud.* Endimión anda ya en busca de sí mismo, y en ese vago Niebeland donde acaba de sumergirse, la falta de su mundo diurno lo asalta

súbitamente. Es John, tan desconcertado como su pastor

(de Shanklin a Carisbrooke, de Canterbury a Oxford, buscando, buscando)

quien compara aquí la vida con la tarea del guerrero que toma la ciudad deseada, se desencanta de ella, y cabalga hacia otra fortaleza para encontrarla a su turno distinta de su sueño. *Y sin embargo,*

*... This is human life: the war, the deeds,*

*The disappointment, the anxiety,*

*Imagination's struggles, far and nigh,*

*All human; bearing in themselves this good,*

*That they are still the air, the subtle food,*

*To make us feel existence, and to show*

*How quiet death is. Where soil is men grow,*

*Whether to weeds or flowers; but for me,*

*There is no depth to strike in: I can see*

*Naught earthly worth my compassing; so stand*

*Upon a misty, jutting head of land...*

(... La vida humana es esto: guerras, acciones, / desencanto, angustia, / luchas de la imaginación, lejos y cerca, / humano todo; pero hay esto de bueno: / que aún son el aire, el sutil alimento / que nos hace sentir la existencia, y nos muestra / cuán calma es la muerte. Donde hay suelo crecen los hombres / para tornarse malas hierbas o flores; pero para mí / no hay hondura donde asentarse, nada terreno / veo que merezca alcanzarse; y me quedo / en este brumoso extremo de la tierra...)

(II, vv. 153-163)

Prefiere hundirse en la tierra cuando una voz sobrenatural se lo ordena, ser raíz para alcanzar alguna vez el derecho a la copa. Ahora el mundo aladino se llena de una gravedad misteriosa:

«Era demasiado extraño y maravilloso para sentir tristeza; aguzaba gradualmente su deseo de sumergirse en lo más hondo. Región ni oscura ni clara, ni brillante ni sombría; una mezcla de ambas; una fulgurante melancolía; un crepuscular imperio y sus diademas; un débil, eterno anochecer de gemas» (II, vv. 221-225).

En un poema juvenil y extenso, la cacería crítica de influencias y ecos no es uno de sus menores encantos; por mi parte, prefiero ceder al prestigio menos riguroso de las analogías y las correspondencias. Con el *Alastor* de Shelley, por ejemplo,

otro gran poema para un domingo de mañana,

y con la visión plástica italiana del final del *quattrocento* y su entrada en el período

magistral; ese intermedio exquisito que corre entre el aletazo gigante de Masaccio y el apogeo renacentista; ese hilo policromado y prismado,

último vitral o iluminación de la Edad Media, una pintura que es ante todo grafía, dibujo,

la filiación de Pisanello, Gherardo Starnina, Spinello Aretino, don Lorenzo Monaco, Benozzo Gozzoli,

Paolo Uccello

Filippo Lippi, a veces Ghirlandaio

y Sandro Botticelli.

Los nombro a todos porque a todos los quiero parejo. Pero este *modo*, en sus formas extremas del énfasis lineal y el cromatismo decorativo, se da en Pisanello, Benozzo Gozzoli, Uccello y Sandro.

Endimión el errante llega de pronto ante Adonis dormido, y la trabajada descripción que sigue compone una imagen donde la Arcadia botticelliana renace desde una penetrante analogía. Es su *Venus y Marte*, su *Primavera*, su *Nacimiento de Venus*, como es también, por el cromatismo y la inmovilidad que parece trasladar el silencio a términos de espacio, el *Cortejo de los Reyes Magos* que pintó Benozzo en la capilla de los Médicis. Aquí John procede como luego los prerrafaelistas (no en vano vueltos a esta misma filiación, y sensibles antes que nadie a la influencia de Keats), componiendo segmentariamente su escena por coloración sucesiva y recortada de cada imagen. Lo que corresponde, formalmente, a su problema como narrador de un cuento poético. La poesía «pura» no es narración; la poesía pura es la lírica, donde objeto y forma expresiva se funden en una misma formulación. John quiere *contar*, y tan bien conoce su problema que lo dice en una carta: «Llenar con poesía un simple episodio». Por más que el relato se le vaya dando como poesía, la narración en sí es distinta, es la forma «por llenar». Por eso su tarea de mosaísta, su aplicación de colores y rasgos y líneas a un esquema previo.

He aquí a Adonis:

*Sideways his face repos'd*

*On one white arm, and tenderly unclos'd,*

*By tenderest pressure, a faint damask mouth*

*To slumbery pout; just as the morning south*

*Disparts a dew-lipp'd rose. Above his head,*

*Four lily stalks did their white honours wed*

*To make a coronal; and round him grew*

*All tendrils green, of every bloom and hue,*

*Together intertwin'd and trammell'd fresh:*

*The vine of glossy sprout; the ivy mesh,  
Shading its Ethiop berries; and woodbine,  
Of velvet leaves...*

[...]

*Hard by,  
Stood serene Cupids watching silently.  
One, kneeling to a lyre, touch'd the strings,  
Muffling to death the pathos with his wings;  
And, ever and anon, uprose to look  
At the youth's slumber; while another took  
A willow-bough, distilling odorous dew,  
And shook it on his hair; another flew  
In through the woven roof, and fluttering-wise  
Rain'd violets upon his sleeping eyes.*

(Su rostro reposaba de perfil / sobre un blanco brazo, y tiernamente entreabría, / con suavísima presión, el pálido albaricoque de la boca / en soñoliento mohín, tal como el viento matinal / separa una rosa de labios de rocío. Sobre su cabeza, / cuatro tallos de lirios enlazaban su blanca reverencia / para tejerle una corona; y en torno de él crecían / zarcillos verdes, de variadas flores y matices / recién entretejidos y enredados; / la viña de luciente retoño; la malla de la hiedra / dando sombra a sus etiópicas bayas; y la madreSelva / de aterciopeladas hojas...

[...]

A su lado / sosegados Cupidos velaban en silencio. / Arrodillado ante una lira, uno rozaba las cuerdas / apagando con sus alas el sentimiento; / y a veces se erguía para contemplar / el sopor del mancebo; mientras otro tomaba / una rama de sauce, que destilaba perfumado rocío, / y agitábala sobre su pelo; y otro, volando / hacía llover violetas sobre sus ojos dormidos.)

(II, vv. 403-414; 418-427)

Se piensa en las flores que llueven en el *Nacimiento de Venus*, en los fondos vegetales y entretejidos de *La primavera*, en los amorcillos que juegan con las armas de Marte dormido. Si Sandro y Endimión corren juntos el peligro de parecer demasiado exquisitos y amanerados, no se olvide que su actitud es la culminación de uno de los esfuerzos humanos por *rescatar la belleza de la temporalidad*. Keats aprenderá,

y por eso se hartó pronto de *Endimión*,

que no hay rescate total si no es en el tiempo mismo, la belleza con su palpitación, como en la «Oda a un ruiseñor», como en «La Belle Dame sans Merci». Pero no se revela inteligente aquel que pretenda encontrar la emoción de Rouault en una *Madonna* de Botticelli. Los cuadros de Sandro son siempre un alquitaramiento de belleza, el perfecto fruto de cera. (Los frutos de cera no son para morder, su sentido último es preservar la granada de su muerte, mostrar la granada en regiones donde no crece. Un Benozzo Gozzoli, como Endimión, hace el inventario de su mundo predilecto; y todo inventario de lo predilecto supone apartamiento, recorte. Hoy preferimos las *Gestalt*, las estructuras dadas en su plena complejidad y diversidad, que es a la vez su unidad esencial. Nos volvemos a Giotto y a Masaccio, que calan en el todo en vez de recortar.) La línea botticelliana pasa a ser lujo, enrarecimiento estético, como el arte de Góngora frente al temblor vital de Garcilaso. Se olvida a veces que el secreto de todo clasicismo (y bien clásicos son Sandro y *Endimión* en este sentido) está en sacrificar la totalidad confusa

(que el arte contemporáneo —y ésa es su grandeza— lucha por recrear sin pérdida)

a una belleza desgajada de lo perecedero; así como de las mil expresiones del rostro de César el estatuario opta por una, dejando caer las demás, seguro de que su elección las compendia en la más significativa, en la que va a durar. En cambio Picasso junta en una cara el frente y el perfil. ¡Qué desesperación de *Gestalt*, de que el ojo no pierda en la tela lo que ha visto en el espacio-tiempo!

Me detengo. Es el 10 de enero y anoche llovió sobre Buenos Aires. Una hormiguita colorada, que vive en mi casa, viene otra vez a andar por la página. Como tengo miedo de matarla sin querer, la soplo suavemente para que aterrice en lugar seguro. Ya van dos veces, y ahora retorna empecinada. Le gusta el olor de la tinta, se pasea activamente por la página. ¿Es siempre la misma? Está caminando sobre «es el 10 de enero y anoche llovió...». Me ayuda a detenerme en este debate que me llevaría más allá de *Endimión*.

Para los modos menos abigarrados de la delicadeza, para los amigos de los cristales de nieve, los encajes, las sustancias sutiles, *Endimión* renuncia a veces al mosaico y cede finamente a un juego de sustituciones de imágenes que acercan formas distantes y sin embargo extrañamente parecidas. En su viaje subterráneo, el pastor se ve rodeado de fuentes, juegos de agua:

*Long he dwells*

*On this delight; for, every minute's space,*

*The streams with changed magic interlace;*

*Sometimes like delicatest lattices,*

*Cover'd with crystal vines...*

(Largo tiempo se complace / en este deleite; porque a cada minuto / las corrientes se entrelazan con cambiante magia / a veces como delicadas celosías / cubiertas de viñas

de cristal...)

(II, vv. 611-615)

Racimos fugaces pueblan el agua, perecen con el instante. Toda proa de nave cultiva esos viñedos admirables, y el buen viajero los reconocerá en la imagen keatsiana. Desde la proa, el tajo inicial alza una primera tabla de agua verde que se rompe con una espuma pequeña y sin ruido. Su materia temblorosa es como un pórvido o un ónix vivo, cuyas vetas jugaran unas con otras en una libertad pronto apagada. Pero la quilla, al crecer, escinde por segunda vez el agua, y con ella crea una ola espléndida, que crece rodando

sube sobre sí misma (veo las capas superponiéndose, unas diáfanas, otras nubladas por millones de burbujas, las de encima preparando ya la espuma)

y rompe con un salto al aire, que no le da apoyo y la evade, dejándole apenas unos grandes ojos glaucos apresados, que al punto son espuma furibunda, racimos, puntillas sin estilo, ruina...

Aguarda, Endimión, ya nos vamos contigo<sup>[11]</sup>. Que el buen lector busque los versos 639 a 648 del libro segundo, y también él verá a Cibeles como la vio leonardescamente el viajero, antes de hundirse en el fondo del mar. El tercer libro se abre con veinte versos sobre los despotismos (que probablemente no recuerda Alex Comfort), y esta poética en dos trazos que es tan de John:

*Are then regalities all gilded masks?*

*No, there are throned seats unscalable*

*But by a patient wing, a constant spell*

*Or by ethereal things that, unconfined,*

*Can make a ladder of the eternal wind*

*And poise about in cloudy thunder-tents*

*To match the abys-birth of elements.*

(Entonces, ¿toda realeza es máscara dorada? / No, existen tronos a los que sólo llegan / pacientes alas, incesantes embrujos, / cosas etéreas que, ilimitadas, / pueden hacer del viento eterno una escala / y, cernidas en las tronantes tiendas de las nubes, / observar el nacimiento abisal de los elementos.)

(III, vv. 22-28)

Una vez más la purificación, la «cosa etérea» —la forma platónica, en fin— no vuelve al cielo para quedarse en él, sino para, desde allí, inclinarse sobre el balcón celeste como la doncella de Rossetti, y mirar apasionadamente el mundo elemental del hombre. John ha hecho de la Luna el símbolo de este contacto de los dioses con lo terreno, repitiendo la fabulación mitológica con la cual se expresa poéticamente el inconsciente colectivo —que crea a los dioses para que miren hacia la tierra<sup>[12]</sup>.

El pasaje siguiente —una extensa, hermosa invocación del pastor a la luna (en quien no ha reconocido aún a su enamorada)— complacerá a la familia de ojos verdes, a los nictálopes de la poesía, a los lunáticos que a través del mundo se reconocen y se cambian signos secretos, confiándolos al río mercurial de la blanca tortuga —como la llamaba Federico—. «¿Qué hay en ti, Luna, capaz de conmover así mi corazón?» Ellos lo saben,

ese muchacho de pelo negro que corre de noche por los caminos de Adrogué, alunado y herido,

las hermanas que me recibían en su casita de Bolívar, que subían a las terrazas como imágenes cartaginesas, como lémures plateados,

el callejón de San Gimignano donde los gatos eran de fósforo,

el galope entrecortado —oh paredones de Godoy Cruz de Mendoza—, el alto quejido del lobizón bajo el suplicio de los plenilunios.

Desde el fondo del mar nos llama Endimión. Está escuchando el triste relato que le hace Glauco de los sortilegios de Circe, lo aterra la profundidad del líquido infierno donde empiezan a surgir las sombras de los amantes ahogados. Recuerda los días más felices en que la presencia sutil de Cynthia lo exaltaba, y murmura:

*Her soft arms were entwining me, and on*

*Her voice I hung like fruit among green leaves...*

(Sus suaves brazos me ceñían, y yo / de su voz me suspendía como un fruto entre las hojas verdes...)

(III, vv. 270-271)

Después, maravillado, presenciará esta vegetalización de la música:

*Delicious symphonies, like airy flowers,*

*Budded, and swell'd, and, full-blown, shed full showers*

*Of light, soft, unseen leaves of sounds divine*

(Deliciosas sinfonías, como flores aéreas, / brotaban, henchíanse y, abiertas, volcaban diluvios / de luz, suaves, invisibles follajes de sonido...)

(III, vv. 798-800)

En este punto es donde Endimión rompe el sortilegio que inmovilizaba a Glauco, y todos los amantes ahogados en el mar vuelven a la vida luego que el pastor cumple el rito mágico liberatorio. Entiendo que Keats simbolizó con ello el punto extremo de la humanización de su héroe. Endimión vence a la muerte con su plenitud de vida alcanzada a través de la experiencia del mundo; reúne a los amantes sepultados en el sueño marino, y prepara sin saberlo su feliz encuentro final con Cynthia. Como Istar, que por amor desciende a los infiernos, y como Orfeo, el pastor toca ahora el límite de la esperanza del hombre; la muerte no es *humana*, no es *parte* del hombre; se puede, pues, vencerla.



El libro tercero concluye con la descripción de la fiesta en el palacio de Neptuno y el hermoso himno al dios, que se dulcifica en el elogio de Citerea y Eros. La última jornada de Endimión se cumplirá en la tierra, por derecho propio, y la aparición de la doncella india prueba que la «iniciación» del pastor en los misterios elementales lo ha devuelto al reino del hombre. En el melancólico canto de la joven a la tristeza,

que aisladamente vale como uno de los más bellos poemas de John, asoma por primera vez un curioso tema, que volveremos a encontrar y que contiene, en un nuevo símbolo, su búsqueda de *conciliación*, sin renuncia, del hombre con su destino. Es el tema de los *contrarios*, de la coexistencia antagónica en cada fuerza. Los pares cabalísticos, negro y blanco, Dios y diablo, pero atenedos a los sentimientos, al hecho de que toda pasión contenga su anticuerpo y que —como dice Coleridge— «los opuestos tienden a atraerse y a atemperarse entre sí». La tristeza es dulce enemiga, canta la joven india, y contiene en sí una fascinación de la que no es posible librarse.

*To Sorrow,*

*I bade good morrow,*

*And thought to leave her far away behind;*

*But cheerly, cheerly,*

*She loves me dearly;*

*She is so constant to me, and so kind:*

*I would deceive her*

*And so to leave her,*

*But ah! she is so constant and so kind.*

(De la tristeza / me despedí, / creyendo dejarla muy atrás; / pero ¡albricias!, ¡albricias!, / tanto me quiere, / me es tan fiel y es tan buena; / quisiera engañarla, / y así abandonarla, / ¡ah! pero es tan fiel y tan buena.)

(IV, vv. 173-182)

Buen héroe romántico a sus horas, Endimión descubre con angustia que ama a esta mujer, pero que no puede desterrar su adoración a la diosa que tanto ha perseguido. Incluso la luna, la intercesora a la que eleva sus votos, y en la que no sospecha aún a Cynthia, lo fascina con un horror sagrado. *¡Tengo un alma triple!*, prorrumpe el desdichado. A la hora de la meditación, Keats sospechará que el poeta no es una criatura plástica, sometida a los «vientos eternos»; que es la hoja errante de la «Oda al viento del oeste» de Shelley, la marioneta inmortal; y antes que la hoja, el huso de viento, la tromba universal, ubicua, sin un *carácter* que valga como tipificación y circunstanciación. «¿Qué ocurre con mi alma?», grita el pastor.

*... It does not seem my own, and I*

*Have no self-passion or identity.*

(... No parece la mía, y yo / ni me amo a mí mismo ni tengo identidad.)

(IV, vv. 476-477)

Por segunda vez lo vemos rozar a John una de sus más hondas visiones poéticas, pero se aparta de ella porque Endimión ha de cumplir su último viaje (a través del aire, el elemento que faltaba en el cielo), y encontrar luego, para su experiencia final, en la «Caverna de la Quietud», la morada del alma que ha retornado del viaje.

Estas páginas de clausura de *Endimión* (con el alegre interludio de los himnos a la luna, que el pastor absorto no escucha) tienen ya la gravedad mineral que preludia el friso titánico de *Hiperión*, y objetivan la elección última que de sí mismo ha hecho el héroe<sup>[13]</sup>. La «Caverna de la Quietud» contiene los testimonios de los sufrimientos de su alma, «las tumbas de enterrados dolores»; es el hogar de todos los males, el «infierno natal»:

*But few have ever feit how calm and well*

*Sleep may be had in that deep den of all.*

*There anguish does not sting; nor pleasure pall:*

*Woe-hurricanes beat ever at the gate,*

*Yet all is still within and desolate...*

(Pero pocos han sentido jamás cuán sereno / puede ser el sueño en esa honda guarida. / Allí la angustia no aguija, ni el placer se apaga; / los huracanes de la desdicha siguen golpeando la puerta / pero todo está tranquilo dentro y desolado...)

(IV, vv. 524-528)

Es el «oscuro paraíso», el alma en su reino más allá de toda experiencia, y capaz por tanto de dejarse anegar por el mundo, de perder «identidad» sin ya perderse nunca, el alma

*Pregnant with such a den to save the whole*

*In thine own depth...*

(Grávida de esa guarida, para salvarlo todo / en tu propia profundidad...)

(IV, vv. 544-545)

El alma cesa así de simbolizar una abstracción, la obligada dicotomía; para Keats el alma es lo que surge como construcción humana al fin de la jornada, cuando los poderes humanos (fantasía, imaginación, sentimiento, inteligencia, sensualidad) no parcelan ya el mundo de Endimión, no lo desgarran atándolo a la vez a su individualidad pequeña. Y por eso el pastor puede hacer la elección final, explícita, segura,

la elección que hizo de John el poeta que fue.

Salta Endimión a tierra:

*Now I see*

*The grass; I feel the solid ground...*

[...]

*Behold upon this happy earth we are;*

*Let us aye love each other; let us fare*

*On forest-fruits, and never, never go*

*Among the abodes of mortals here below,*

*Or be by phantoms duped...*

[...]

*I have clung*

*To nothing, lov'd a nothing, nothing seen*

*Or felt but a great dream! O I have been*

*Presumptuous against love, against the sky,*

*Against all elements, against the tie*

*Of mortals each to each, against the blooms*

*Of flowers, rush or rivers, and the tombs*

*Of heroes gone! Against his proper glory*

*Has my own soul conspired...*

(Ahora veo / la hierba; siento el suelo firme...

[...]

¡Mira, estamos sobre la tierra dichosa! / Amémonos aquí, sean nuestro alimento / los frutos de los bosques, y nunca, nunca más / bajemos a las moradas de los mortales, / ni fantasmas nos engañen...

[...]

¡Me aferré / a la nada, amé a una nada, nada vi ni sentí / más que un gran ensueño!  
¡Oh, presuntuosoiqué / contra el amor, contra el cielo / contra todos los elementos,  
contra el lazo / que une a los mortales, contra los capullos / de las flores, el fluir de los ríos, y contra las tumbas / de los héroes difuntos! Contra su propia gloria / conspiró mi alma...)

(IV, vv. 621-622; 625-629; 636-643)

Y pide a la doncella india «un beso humano, un suspiro cuyo aliento sea real». Y en una indecible felicidad se lanza a describir su futura morada terrena con su amante. Aún lo espera un sobresalto final, una incertidumbre que le hará pensar en la pérdida de su amor y del «reino terrenal» elegido. En ese instante siente pasar por su ser el viento del tiempo, la

fragilidad de su mundo preferido, perecedero,  
tan hermosamente perecedero,  
y se ve a sí mismo:

*... I have been a butterfly, a Lord  
Of flowers, garlands...*

(... Fui una mariposa, señor / de flores y guirnaldas...)

(IV, vv. 937-938)

señor de todo lo que vuela y decae.

Pero se alza en toda su estatura para gritar, frente a la sombra y la muerte:

*... Ha! I said,  
King of the butterflies; but by this gloom,  
And by old Rhadamanthus' tongue of doom,  
This dusk religion, pomp of solitude,  
And the Promethean clay by thief endued,  
By old Saturnus forelock, by his head  
Shook by eternal palsy, I did wed  
Myself to things of light from infancy...*

(... ¡Sí, dije, / Rey de las mariposas! ¡Pero por estas tinieblas, / y por la lengua fatal del viejo Radamante, / por esta religión crepuscular, pompa de soledad, / y por la hurtada arcilla prometeica, / por la melena del viejo Saturno, por su cabeza / temblorosa de eterno inválido, me uní / desde la infancia con lo luminoso...!)

(IV, vv. 951-958)

En este punto será rescatado de la angustia por el descenso final de Cynthia, y la revelación de su identidad con la doncella india. El lector los verá perderse, confundidos, rumbo a la inmortalidad, ya imágenes de fábula; es hora de dejar marcharse a Endimión, que asciende a la leyenda. Ganado está su cielo, que en el pensamiento poético de John Keats es la perfección de la tierra.

## Adiós al pastor

Como detesto las despedidas, y además no me despediré nunca de *Endimión* —lo releo

cada dos años, junto con *Los tres mosqueteros* y *La muerte en Venecia...*

le confío a Charlie du Bos un apropiado final de capítulo, un poco porque él siempre aspiró a escribir un libro acerca de John, y a veces me vuelve la sospecha de que en nuestras obras colabora la no apagada sed de algunas sombras,

otra vez al escribir derramamos una sangre que ellas beben aunque la espada de Ulises las aparte y amenace,

y me acuerdo de un verso donde bien se dice que

*manos de sombra y polvo nos empujan*

o de Rilke, preguntándose a la hora del canto de amor

*Wer weiss wer*

*Murmelt es mit*

(Quién sabe quién / lo murmura conmigo.)

Así que del *Diario* de Charlie saco con elegancia de prestí-mano este pañuelo de despedida, y contigo, lector, lo agitamos a la luz. Bien dice Charlie: «Once de la mañana; es el tiempo resplandeciente de Keats».

Aquí está el pañuelo alegrísimo para Endimión que se pierde en el espacio pero que no se alejará del mundo de los hombres:

«En Keats, el elemento inmaterial sale siempre del elemento bien alimentado. En el lirio, como en su poesía, se da esa alianza —tan prestigiosa— de espesor y de júbilo». ¡Pero claro, Charlie! ¡Hurra! ¿Y qué más, Charlie?

«El término *fruta* surge en mí asociado siempre a Keats... Plenitud, redondez, suculencia, suavidad, saturación y brillo; en él se da todo lo que hay en el melocotón».

# TEIGNMOUTH

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta

FEDERICO GARCÍA LORCA

## Fotomatón del poeta

En tiempos de John Keats, los ensayistas al modo de Hazlitt y De Quincey hubieran podido ganarse muy bien unas guineas produciendo un ensayo sobre este tema: «¿Es el poeta un individuo desagradable?». Y junto con las guineas hubieran ganado maldiciones inmediatas y la verdad eterna, porque el poeta es siempre un individuo desagradable.

Por mi parte conozco a pocos, y no me pongo como ejemplo porque mis amigos me llevan ampliamente demostrado que no lo soy. Quisiera con todo que me aceptaran en el oficio, para confirmar con mi desagradabilidad lo desagradable de mi afirmación. En cambio tendré que decir algo que no me place decir desde fuera, y es que todos los poetas que he conocido son sorprendentemente desagradables, no coinciden en absoluto con su futura biografía.

Los tipos son desagradables, y los biógrafos de mala fe cuando, llevados por su amor, repiten lo de la rama de Salzburgo y convierten a su biografiado en una vitrina de perfecciones. No quiero decir que sean tipos repulsivos, que anden tropezando con las soperas y que, de acuerdo con la imagen tradicional del poeta, circulen a contramano con el cuerpo cubierto de picaduras y el alma asomándoles por una corbata de flecos y pelusas. (Yo estaba parado en San Martín y Lavalle, y dos chicas pasaron charlando. «Fijate que tenía anteojos negros y un pulóver amarillo. ¡Parecía un poeta!».)

No quiero decir que estos tipos que conozco parezcan poetas. Quiero decir que son desagradables porque son poetas.

Ahora, ay, a explicar.

No se puede ser agradable sin formar parte del cuadro. Uno de esos seres chorreantes con muletas que pinta Dalí sería sumamente desagradable en el prolijo paseo de *La Grande Jatte*. Al ponerle bigotes a la Gioconda, Marcel Duchamp estableció el hecho poético desagradable por excelencia, metiendo el dedo en el ventilador de la realidad.

Cuando todos piden whisky con soda en la fiesta que da Monona Pérez, es muy desagradable que alguien reclame exigentemente un plato de tapioca. Cuando las señoras se reúnen para corroborar que el doctor Cronin es la culminación de la literatura, siempre es desagradable que una adolescente, una mocosa despeinada y dedos sucios, se inmiscuya en la conversación para sostener que el doctor Cronin no sirve ni para cortar un resfrío. Estas cosas son profundamente desagradables, y si a De Quincey se le hubiera ocurrido hablar de ellas desde este ángulo, estoy seguro de que hubiera logrado el más estupendo de sus ensayos. Yo, por desgracia, me siento demasiado dentro de la cosa para verla bien. Uno habla siempre con excesivo cariño de su club.

Por otra parte no es muy novedoso hacerse el Baudelaire II (parece nombre de conde de las cruzadas) y discurrir sobre el horror y el escándalo que presiden el nacimiento y la vida del poeta. No es para ponerse tan nervioso, los poetas ganan sus sueldos, y los que se mueren de hambre lo hacen del mismo modo que otros ignorantes de que el cielo rima con desvelo y con bisabuelo. Los poetas no son malditos. Lo que hay es que estos malditos son poetas, y te lo hacen sentir.

Te lo hacen sentir (esta técnica se llama punto cadena; cada fin de frase espera que la enganches con la siguiente), porque inevitablemente se sitúan fuera del cuadro, y a la axiología de la ciudad contestan con la axiología personal, de manera que hay un espantoso juego de fricciones y topetazos, de paraguas citándose con máquinas de coser sobre las mesas de operaciones valorativas. El surrealismo en acción no es más que la puesta en escena de esa conducta: hacer que el hombre se enfrente con la ciudad. No hablemos de los resultados, porque me entristezco,

orgullosamente me entristezco,

y quedémonos en los hechos. Lo desagradable del poeta no está en que lleve el corazón peinado de otra manera que los demás, sino en que es siempre un testigo, y ya se sabe lo desagradables que son los testigos, especialmente los que suben a declarar que usted no estaba en la cama a las siete y veinticuatro, porque a esa hora donde estaba era en un bar de Viamonte y Reconquista. Pero el poeta es peor, es ese testigo que no dice nada contra usted,

pero usted sabe que desde que escribió su primera línea, desde que dejó caer la primera palabra del primer poema,

ese individuo está testimoniando contra usted, contra la parte de usted que es ciudad, que es fin de semana, que es una marca de auto, que es la costumbre de leer el *Reader's Digest*, que es su manfutismo, que es su escapismo, que es su argentinismo o su salvadoreñismo o su neoyorquismo<sup>[1]</sup>. El tipo es desagradable porque nunca habla de usted,

no lo menciona nunca, no lo saluda o lo increpa en la calle, no se ocupa de su vida,

anda por ahí, y si lo conoce le habla de cualquier cosa y nunca, nunca le ve usted los ojos del espía o del testigo,

y lo desagradable es eso, que no tiene por dónde agarrarlo, el tipo es desagradable porque nunca dijo ni dirá la primera palabra de una acusación,

simplemente se ocupa de sustancias confusas, inventa nomenclaturas, un día es una urna griega, otro día son las tierras baldías, después se las toma con las lesbianas o se queja porque nadie lo escucha entre las jerarquías de los ángeles,

dejándolo siempre de lado a usted, no diciendo absolutamente nada de su valiosa persona, pero andándole al lado como perro de sulky, mirando adelante y sin fijarse en usted. Y esto es muy desagradable.

Tan desagradable es esto, que el poeta llega al punto de ser testigo de sí mismo, y entonces se torna altamente desagradable para con su propia persona. Baudelaire sigue siendo el gran ejemplo, pero hay muchos otros; mírelo a Villon, mírelo a Hart Crane, mírelo a César Vallejo. Estos llegan incluso a hacer del poema el acta de autoacusación. Pero no confundir con las confesiones al uso, ya sabemos que todo lírico tiende a la confidencia, le guste o no, y que «cantar» posee una acepción de uso frecuente en los medios policiales,

así como que la entera actitud romántica se simboliza muy bien en el alarido de *Antony*: «¡Yo la maté!»,

tras lo cual el poeta se enjuga los ojos, se va a la cama, y tiene para unos pocos días más, porque a su manera ha cumplido el anticonsejo de Cocteau a Orfeo: «Mata a Eurídice, te sentirás mucho mejor después». Pero cuando el poeta es realmente grande

(mal asunto, esto de «grande» y «menor», pero qué le vamos a hacer)

entonces no confiesa: se acusa. La diferencia es absoluta, toda una estirpe queda para siempre aparte. Y el poeta de esta especie es un individuo que merece su propia acusación porque está lleno de faltas personales, de debilidades y de espíritu ciudadano, es un ser abúlico, o dado al devaneo, o inconsecuente, un hombre como todos; pero en él el poeta es su testigo, *su vampiro hasta morir*.

Esta especie es casi siempre la grande. Están más con Dionisos que con Apolo, con Afrodita y no con Palas. Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, poker de ases. Y en la isla, Shakespeare, Ben Jonson, Donne, Chatterton, Bob Burns. Seres sumamente desagradables hacia sí mismos y, naturalmente, hacia la ciudad. Aquí está Mariano José de Larra. Aquí está Alexandr Pushkin. ¡Qué tipos!

¿Y John?

Éste es mi problema. John habla, y alguien debería atarme al mástil. Tiendo a eximirlo de esta caracterología, soy ya el buen biógrafo entusiasta. No lo veo entre esos poetas, pero quizá no lo veo porque su vampirismo, su acusación, no se dan en espectáculo. Y sin embargo John es un poeta desagradable, como bien se lo sospecharon sus contemporáneos apresurados por olvidarlo. Cuando Monckton Milnes lo exhuma, en 1840, lo que sale a luz es ya la fábula, la biografía de John Keats poeta inglés. Y si no quiero repetir la



fabulación, caer en la idolatría universitaria de Middleton Murry o el eco persistente de *Adonais*, necesito ver a John por debajo de su apariencia, de su involuntario ocultamiento.

En su obra, la fuente capital, no hay de él más que su espléndido camaleonismo. Esa poesía se da como nacida de sí misma, y sólo sus defectos dan indicios de lo personal. A medida que se acerca a la pureza extrema (las *Odas*, *Hiperión*), la parte temporal, el ente histórico que aportaba las faltas iniciales,

mal gusto

mojigatería

afectación

delicuescencia

sentimentalidad

facilidad

improvisación retórica (sic)

desaparece llevándose consigo el último resto de la desagradabilidad general del hombre Keats para dejar sólo su perfecto cumplimiento poético. Su poesía no testimonia contra él, no es autoacusación. *No se siente culpable de nada*, y ésa es la actitud que hace al lírico. Su compromiso entraña la materia poética absoluta, sin situación histórica, sin circunstancia atendible.

(Se puede discutir esta concepción, pero no el derecho de John a adoptarla, al elegirse, como Mallarmé, habitante de una poesía que no nace por reacción ni contragolpe (Shelley) sino como *traslación* a su plano de los elementos inmediatos. Usando de su vocabulario, un ir de la cosa a la «cosa etérea»; es la moral de *Endimión*.)

Lo desagradable de Keats no está, pues, en que testimonee contra la ciudad o contra nosotros o contra sí mismo, sino en que *se manda mudar*, anda por la ciudad pero no pertenece a ella, adhiere a la tierra pero no a la que eligen sus contemporáneos. La ciudad aplasta al que se alza contra ella, pero mucho más odia al que se le va, al que pisa sus calles sin sanción posible, sin dejarse atrapar. El poeta en *situación de ciudad* (Shelley, Rimbaud) es muy desagradable; pero el poeta desentendido de las citaciones judiciales es el ser más abominable, es el enemigo que no ataca, la mano que no abofetea. Su mera presencia es asalto y bofetada, pero vaya usted a decirle eso al comisario.

Lo desagradable de John Keats está en que es encantador.

## Canción del tordo

Terminado *Endimión*, vino un tiempo de juego y olvido, ese período en que el poeta olvida su tarea y se pierde en aquello que un buen día (esto le pasaba atrocemente a Pushkin) le parecerá absurdo y ridículo. Rodeado por sus amigos, John vive algunas semanas jugosas y activas, de las que su correspondencia da rápidas imágenes. Pero lo otro no duerme y él puede aplicarle su propio verso:

*And he's awake who thinks himself asleep.*

(Y está despierto el que se cree dormido.)

A Haydon le anuncia en enero de 1818 que va a escribir *Hiperión*, cuya anticipada diferencia con *Endimión* muestra de paso el cambio personal que se está operando en él: «La naturaleza de *Hiperión* me llevará a tratarlo de un modo *más desnudo y griego...*». Sólo ocho meses más tarde, de vuelta de su gira por Escocia, empezó John a escribir el poema; la línea interior continuaba sin ruptura, mientras en la superficie jugaban los valores momentáneos, las distracciones de pasaje.

¿Está bien calificarlos de momentáneos y pasajeros? Ahora que él choca contra su realidad inmediata, aunque sea el choque trivial con otra pareja en una vuelta de vals, John siente la presencia del mal, del horror, de la muerte, con esa fuerza enigmática de *los contrarios*, y que el romanticismo francés personalizó —creyendo despersonalizarlo— en la expresión *mal du siècle*. La idea de la «Oda a la melancolía» pudo nacer en una de esas fiestas triviales, al sentir,

como todos, alguna madrugada lívida, que la melancolía

*... dwells with Beauty —Beauty that must die;*

*And Joy, whose hand is ever at his lips*

*Bidding adieu...*

(... con la belleza habita... la belleza que pasa, / y la alegría, que alza la mano hasta sus labios / diciendo adiós...)

A Bailey le escribe: «Dijiste simplemente: ¿Por qué tiene que sufrir la mujer? Sí, ¿por qué...? Así es, y aquel que siente cuán incapaz es la más celestial caballería andante de curar esa belleza herida, *ése es como una hoja de sensitiva en la ardiente mano del pensamiento*» (23-1-1818). Esta idea volverá meses después: «Si de mí dependiera, rechazaría la corona petrarquesca, a cuenta del día de mi muerte y porque las mujeres sufren de cáncer». Lo que no puede rechazar es la juventud y la certidumbre del sol. Cuando va a escribirle a Reynolds una «carta seria sobre la poesía», ve de pronto un pañuelo de muselina «muy bien sujeto con alfileres», y tras la visión femenina comprende que «no puedo escribir en prosa, es un día radiante y no puedo, de modo que ahí va».

Lo que va es un poema donde, tras la liviandad de la invocación al sol-Apolo, se esconde otra vez la noción que recorre todo *Endimión* como un río escondido, y que salta ahora:

*God of the Meridian,*

*And of the East and West,  
To thee my soul is flown,  
And my body is earthward pressed.*

(Dios del Mediodía, / del Este y el Oeste, / hacia ti vuela mi alma / y hacia la tierra es impulsado mi cuerpo...)

Este ícaro salta hacia el sol, pero no se mata al caer; el mito se perfecciona en Keats, que ha visto ya el sol negro de la Melancolía como el pobre Gérard, y sabe que el mal es el nombre que los hombres dan a su fracaso. Como tan hermosamente lo dice Sidney Keyes, sabe que

*It is not death who kills, but the arrow,  
or the poisoned cup, or the cancer... or the tired soul.*

(No es la muerte la que mata, sino la flecha, o la copa de veneno, / o el cáncer... o el alma fatigada.)

(Minos de Creta)

Su alma no está fatigada, porque el suyo no es un vuelo de desasimiento sino una estación de árbol —copa y raíz replicándose—. A la hora en que el alma se abre al espacio cósmico, el cuerpo se adentra en la materia nocturna de la tierra. Tiene miedo («Es una tremenda misión / separación terrible») y su miedo es canto, como en los profetas. Tiene pereza («la belleza de la mañana invita al ocio») y cierra los ojos para guardar las imágenes. De tanta turbación, de tanta incertidumbre,

John Keats está asomándose a su verdad final, todavía no vuelta poesía, pero balbuceada en cartas, en poemas tirados sobre el papel *porque el sol no lo deja escribir en prosa*.

De esos poemas elijo (era febrero de 1818) el que improvisa para Reynolds en una carta que volveremos a encontrar más adelante. «Fui llevado a estos pensamientos, querido Reynolds, por la belleza de la mañana que me inducía al ocio... No leí ningún libro: la mañana dijo que tenía razón... No pensaba en otra cosa que no fuera la mañana, y el tordo me dio razón, como si me dijera:

*O thou whose face hath feit the Winter's wind,  
Whose eye has seen the snow-clouds hung in mist,  
And the black elm tops mong the freezing stars,  
To thee the spring will be a harvest-time.  
O thou, whose only book has been the light  
Of supreme darkness which thou feddest on  
Night after night when Phoebus was away,*

*To thee the spring shall be a triple mom.  
O fret not after knowledge —I have none,  
And yet my song comes native with the warmth.  
O fret not after knowledge —I have none,  
And yet the evening listens. He who saddens  
At thought of idleness cannot be idle,  
And he's awake who thinks himself asleep».*

(Tú cuyo rostro ha sentido el viento del invierno, / cuyos ojos han visto las néveas  
nubes suspendidas en la niebla, / y las negras copas de los olmos entre las heladas  
estrellas, / para ti la primavera será tiempo de cosecha. / Tú, cuyo único libro ha sido  
la luz / de la suprema oscuridad con que te alimentaste / noche tras noche cuando Febo  
estaba lejos, / para ti la primavera será una triple mañana. / Oh, no te agites en pos del  
saber... Yo no sé nada, / y sin embargo mi canto nace unido al calor. / Oh, no te agites  
en pos del saber... Yo no sé nada, / y sin embargo la noche escucha. Aquel que se  
aflige / pensando en el ocio, no puede estar ocioso / y está despierto el que se cree  
dormido.)

Es la *aceptación* poética en su más simple hondura. Cómo lo siente John, que ya  
semanas antes había expresado un anticipo discursivo de esta conciencia de poesía en una  
carta a Reynolds, donde al tomar partido por los poetas del pasado frente a la supuesta  
obligación de dedicarse a los contemporáneos, le dice (y esto es contra Wordsworth, cada  
día más lleno de *esprit de sérieux*, de *Geist der Schwere*, cada día más cerca de lo que fue  
al final): «Detestamos la poesía que tiene una intención palpable... La poesía debería ser  
algo grande y discreto [*great and unobtrusive*], algo que entre en el alma y no la sobresalte  
o asombre por sí misma sino por su tema. ¡Qué hermosas son las flores recatadas! ¡Y  
cómo perderían su belleza si se precipitaran al camino gritando: “¡Admírame, soy una  
violeta! ¡Adórame, soy una primula...!”». ¿Por qué ser de la tribu de Manasés cuando  
podemos deambular con Esaú?» (3-2-1818).

Así va John, y bien podría decir con Éluard:

Claro con mis dos ojos  
Como el agua y el fuego

Y con Juan Ramón:

¡Qué me importa nada,  
Teniendo mi cuerpo y mi alma!

(«Las hojas verdes»)

Tanto que de nuevo le vuelve la noción de un cielo Walhalla, y le copia a Reynolds  
unos bonitos versos sobre la célebre Taberna de la Sirena, la central isabelina de la poesía.

No hay Elíseo comparable a la Taberna de la Sirena; no hay en el paraíso frutos como sus pasteles de venado. Un día voló la muestra de la taberna, nadie sabía dónde, hasta que un astrólogo dijo haber visto a los poetas en su gloria, brindando bajo la vieja insignia alzada al zodiaco.

*Souls of Poets dead and gone,  
What Elysium have ye known,  
Happy field or mossy cavern,  
Choicer than the Mermaid Tavern?*

(Almas de los poetas muertos y desaparecidos, / ¿qué Elíseo habéis conocido, / campo feliz o musgosa caverna, / mejor que la Taberna de la Sirena?)

## Lluvia en Teignmouth

Por ahí Keats se va a Teignmouth a hacerle compañía a Tom, que está cediendo poco a poco a la «consunción». El clima lluvioso de Devonshire le da en los nervios apenas llega. No se puede traducir bien esta graciosa acumulación de epítetos para ilustración de Bailey: «You may say what will of Devonshire: the truth is, it is a splashy, rainy, misty, snowy, foggy, haily, floody, muddy, slipshod county...». Y agrega: «Las colinas son muy bellas... cuando puedes verlas; las primulas ya han salido... pero tú has entrado...» (13-3-1818). La gente no le merece mejor concepto, y lo lamenta porque

«el paisaje es cosa bella, pero la naturaleza humana es algo aún más bello».

Se consuela escribiendo a los amigos, jugando con poemas breves, y de su modo erótico de entonces surge la gracia shakespeariana de la canción: «¿Adonde te encaminas, doncella de Devon?», y «Por las colinas y por los valles». Se divierte escribiéndole a James Rice una teoría sobre la inteligencia considerada como un todo, del cual los hombres de genio toman porciones tan enormes que dejan al resto en la pobreza. Así, Milton ha despoblado de inteligencia a Inglaterra.

(Lee ahora a Milton. Volverá a hablar de él más adelante. *Hiperión* crece en John, y tantea en lo inconsciente, buscando apoyo, analogías donde probarse. El *Paraíso perdido* es su infancia.)

El período de Teignmouth parece importante en la evolución personal de Keats. Curioso que su resultado «oficial» sea un mediocre poema, «Isabella»,

una última adherencia al *modo Endimión* en lo que respecta a romanticismo sensiblero mientras que al azar de las cartas surgen dos poemas extraordinarios, que continúan y

completan el mensaje del tordo, y nos dejan asomar a la entraña de esa hora: la «Epístola a Reynolds» y el fragmento de la «Oda a Maya». La mejor manera de llegar a ellos me parece la de coincidir con el clima del puñado de cartas escritas desde Teignmouth, donde un corazón mojado de lluvia y ansiedad fraternal lucha por verse otra vez bajo un sol más limpio.

Ya dije que Keats no era «hombre-futuro». Pero aquí hay un plan: «Pienso echarme el morral a la espalda el mes próximo y hacer una gira a pie por el norte de Inglaterra y parte de Escocia, como una especie de prólogo a la vida que me propongo llevar... vale decir escribir, estudiar, y visitar toda Europa con el menor gasto posible...». Se descubre en seguida la razón *estética* de este plan, del falso futuro pensado exclusivamente como presente demorado: «Acumularé tantos recuerdos, *que podré andar por los suburbios de Londres sin verlos*» (8-4-1818). Lo que quiere John es corregir el presente, no dejarlo atrás. Sabe que su «presente histórico» son los suburbios de Londres, la fealdad y la pobreza,

que se hace sentir cada día más, y que él resistirá gallardamente hasta el fin, sacrificándose por George Keats,

y lo que quiere es armarse contra el horror *sin huir de él*.

Cabe preguntarse: ¿Por qué no huyó? Vive en una generación de poetas exilados y exilables, de tipos prontos a saltar al primer barco. Mirando su vida en perspectiva, conjeturo: no huyó porque personalmente no le fue nunca necesario. John es un fabulador, pertenece a la raza de los que poseen más de lo que tienen, a la raza de los lapidarios del aire. Es débil como *carácter*, ¿no ha descubierto acaso que el poeta es aquel que no lo tiene? Las cosas no chocan contra él; entran en él. Es un imán de agua, una absorción viva, una esponja. Contra Shelley las cosas golpeaban de cara, y lo lastimaban; su primer gesto es devolver el golpe, su segundo mandarse mudar. Keats sufre porque las mujeres tienen cáncer, pero el cáncer es ubicuo, como no lo es la circunstancia social que molesta a Shelley. Dos planos hay en ese sufrir a pleno día de John: el estético, que abarca el mundo y del que no se escapa yéndose a otro país; el fraternal, que se le da unido a una penetrante conciencia de obligación, de responsabilidad. Era «el hermano mayor». ¡Qué lástima!

Por definición, el poeta de la familia debería ser siempre el menor, el que agarra la calle, el que no tiene mayorazgo, el que no está en la casa como una yapa innecesaria. A John le ocurre ser el hermano mayor y lo paga del principio al fin.

Le queda, claro, el derecho a la tristeza, que cae sobre su júbilo habitual como la lluvia en Teignmouth. A su editor le escribe una extraña carta (que se explicaría mejor dos años después) hablándole de su sorda resistencia a la infelicidad. «Los jóvenes creen durante un tiempo que una cosa como la felicidad se puede conseguir. Después... comprenden mejor, y en vez de resistirse al desasosiego, lo reciben como un sentimiento habitual, una carga que pesará toda la vida sobre ellos...» (24-4-1818).

(En la misma habitación Tom tose y tose. Afuera llueve. Cada tantos días, el enfermo vomita sangre. John escribe cartas, escribe «Isabella».)

Vienen las dudas. Cuando falta el sol, la razón arma sus geometrías en las mesas de la casa. «Tenía intención de viajar al norte este verano, y sólo una cosa me lo impide: no sé nada, no he leído nada, y pienso seguir el consejo de Salomón: “Adquiere sabiduría, adquiere inteligencia”... Considero que no puedo alcanzar los goces del mundo, sino bebiendo continuamente del conocimiento...»

(Oh, no te agites en pos del saber... Yo no sé nada,  
y sin embargo la noche escucha...)

«Rosa, oh pura contradicción», dirá Rilke. Mas el poeta y el hombre se contradicen sólo para el reparo lógico, para la baja estimativa categórica. John quiere beber conocimiento, y luego el tordo cantará su canto,

e indeciblemente el saber estará anegado por el ser, habrá sido en el canto, resumen esencial que de millones de experiencias y palabras, de años y de lechos, de saberes y mujeres, hace en su infinitud la primera invocación de la *Iliada*.

En Teignmouth llueve. «Durante un tiempo he vacilado entre un exquisito sentido de la voluptuosidad y el amor por la filosofía; *si estuviera destinado a lo primero, me alarmaría...*

Pero como no lo estoy

(Tom tose y tose; afuera llueve)

me entregaré con toda el alma a lo segundo».

Con toda el alma,

pobre John. Con toda el alma. Cuentos,

su alma entiende de otro modo el proverbio salomónico. Y además no hay tiempo, no hay tiempo, y llueve.

[...] como si la profundidad permitiera una nueva participación

que, libre de conocimiento y de pregunta,

en tiempos de los orígenes y antes de ellos, pudiera abdicar del conocimiento y de la pregunta,

renunciando a distinguir el bien del mal,

huyendo del deber humano de conocer,

huyendo a una nueva y por eso falsa inocencia, a fin de que lo reprobable y lo ordenado por el deber, la maldición y la salvación,

la crueldad y la bondad, la vida y la muerte,

lo incomprensible y lo comprensible

puedan unirse en una sola comunión,

envueltos en el vínculo de la belleza fundadora de la unidad, difundiendo sin esfuerzo la mirada radiante que los abarca,  
y por eso mismo es como un hechizo, hechizada y hechizante,  
con un poder demoníaco de absorberlo todo,  
encerrándolo todo en su equilibrio saturniano,  
tal es la belleza,  
por eso mismo, sin embargo, también es recaída en lo predivino,  
por eso mismo reminiscencia en el hombre de algo  
que ocurrió antes de su presciencia,  
reminiscencia de una predivina edad de la creación,  
reminiscencia de una creación intermedia, indiscriminada y crepuscular,  
libre de compromiso, libre de crecimiento, libre de renovación...

Esto es Hermann Broch, en su admirable *La muerte de Virgilio*. Esto es John en Teignmouth. *Hiperión* crece en la sombra, mientras él escribe, oficialmente, su «Isabella».

Con Tom, con la lluvia, vienen los recuerdos. Nada de autobiografía, nada que informar. Pero su triste, horrible infancia,

de la que tan poco sabemos, salvo que debió de ser sórdida, mezquina, con la escuela estridente y el olor a jabón barato, los problemas de aritmética en oscuros cubículos, la murria, los amores secretos,

y el nacer de la adolescencia,

¿qué sabemos de sus noches de los dieciséis años, de sus primeros sobresaltos de hombre, de su contenido fervor?

Llueve en Teignmouth y el pasado retorna. Qué grandeza la de John, no montar jamás un poema sobre el engarce fácil de ese pasado. Cómo se empequeñecen Wordsworth y Baudelaire a su lado...

Mi juventud sólo fue una tenebrosa tormenta...

«El enemigo»

y hasta Rimbaud, «esclavo de su bautismo», de su infancia terrible que debió de parecerse a la de John. El consejo gideano: «No aprovecharse nunca del impulso adquirido», se cumple en Keats que rechaza toda organización fácil de recuerdos. *Su poesía es siempre una construcción*. No evoca nunca: invoca.

Pero a Reynolds le dice, pidiéndole perdón por no haberle escrito antes y sintiéndose muy culpable:

«Las horas más desdichadas de nuestra vida son aquellas en que recordamos tiempos



pasados que nos hacen sonrojar. Si somos inmortales, eso debe de ser el Infierno. Si he de ser inmortal, espero serlo después de haber bebido un poco de ese ácueo laberinto<sup>[2]</sup>, a fin de olvidar algunos de mis días de colegial y otros posteriores...» (27-4-1818).

¿En qué pensabas, John? Tu alma de escolar, «livrée aux ré-pugnances» como en «Los poetas de siete años», ¿qué turbias zonas perpetúa? «Anoche me quedé despierto oyendo la lluvia con la sensación de que me ahogaba, me pudría como un grano de trigo». Teignmouth es el descenso en vida a los infiernos; sin grandeza,

sin la imaginación suntuosa de un infierno alighieresco, inventado en un último destello de orgullo,

montando un Tártaro que sea exactamente el reverso del paraíso,

a la medida vanidosa del resentido medieval, del falso humilde,

apenas un infiernito doméstico, como en *A puerta cerrada*<sup>[3]</sup>. Para John, Teignmouth es la experiencia de la disolución en vida, la experiencia creciente y angustiosa de su falta de asidero. Si el agua pudiera sentir, sentiría esta angustia de carecer de adherencia. Los elementos nacen a la sensibilidad en Keats; ahora él mide el horror de su elección, de su entrega poética a una no-identidad, al ritmo cósmico. Se siente anegar, invadir, disolver como el grano de trigo en la tierra. La cercanía de lo elemental, de esa lluvia que lo gana poco a poco sin que pueda resistirla, le revela lo inestable de su persona, su elementalidad. *Es la lluvia*, es un ente poroso y fluyente, no tiene consigo esa primera aislación que el hombre debió inventar para salvarse de la disolución en el mundo elemental: la ciencia, la catalogación de la lluvia, la autodefinition *Homo sapiens*. Sale del insomnio con una ingenua esperanza de defensa: «Aprenderé griego, probablemente italiano, y me prepararé en otros aspectos para, dentro de un año, preguntarle a Hazlitt cuál es el mejor camino metafísico que puedo seguir...» (27-4-1818).

Tiene miedo. La cosa es simplemente que tiene miedo. Se siente superado por una misión que sólo puede controlar con su ingenuidad,

(en el sentido schilleriano, que Nietzsche aplica a Homero: la voluntad apolínea como única defensa ante el abismo original, lo dionisiaco, que acecha detrás de la columna dórica)

y está ante la realidad como el que sueña que anda desnudo por una calle llena de gentes vestidas. Si John ha elegido vivir desnudo, su miedo es el del torero que espera en su camarín («la meada del torero», decía Blasco Ibáñez), el del boxeador que espera con los guantes puestos, el de Enrique IV antes de la batalla; el miedo es el atavismo social y gregario, que clama por sus derechos; instinto de conservación, de dorada mediocridad, seguro de vida que repasa desesperado sus cláusulas amenazadas.

Ícaro sueña de pronto el paracaídas. «Aprenderé griego...» ¡Oh saber, oh casco protector, toro mágicamente embolado, tratado de paz! Una semana después de la carta citada, John le escribe a Reynolds que el conocimiento adquirido en la madurez no afecta la aprehensión poética. «Tan convencido estoy, que me alegro de no haberme desprendido

de mis libros de medicina, (¡doctor Keats!) que volveré a mirar para mantener vivo lo poco que sé de eso... La gente que piensa necesita tener vastos conocimientos pues alejan el calor y la fiebre y ayudan, ampliando la reflexión, *a aliviar la carga del misterio...*» (3-5-1818).

Esto es ya una confesión de uno de los hijos del siglo que creará ciegamente en la luz eléctrica, en la física, en la psicología, como pinza para apresar el misterio. Lo prodigioso es que John haya escapado, como escapó, de esta fe en la ilustración.

En el párrafo inmediato salta su miedo icario:

«La diferencia de las sensaciones supremas que van acompañadas o no de saber, me parece ésta: En el segundo caso, caemos continuamente a diez mil brazas de profundidad, y somos proyectados de nuevo sin tener alas y con todo el horror de una criatura de hombros desnudos; en el primer caso, nuestros hombros tienen plumas, y vamos sin miedo por el mismo aire o espacio...».

John, lo que hace al poeta es estar separado del pájaro. ¿Y qué alas son esas que da el saber? Minutos después ya estás viendo su poco alcance en materia *cordial*: «Imposible medir hasta dónde nos consolará el saber de la muerte de un amigo, y del mal “del que la carne es heredera...”». Por supuesto: Job lo puede siempre al Estagirita en un velorio. Lo que es peor, la sublimación del dolor carnal al plano metafísico, cambia la lágrima y el alarido por una tristeza desgajada de su objeto, y que por ello mismo no acaba con él. ¿Por quién doblan las campanas?

«Imposible medir...» Una lucidez *profunda* nace de pronto en Keats. ¿Cómo *sabemos* —se pregunta— que la poesía de Wordsworth es cierta en materia afectiva, en «la región principal de su canto» —el corazón humano—? «Encontramos cierto lo que dice en la medida en que lo hemos experimentado, y no podemos *juzar* más allá sino después de una experiencia mayor: *porque los axiomas filosóficos no son axiomas mientras los latidos de nuestro pulso no los pone a prueba*». ¡Arriba, Ícaro! ¡Que el pájaro guarde sus alas!

(El saber, como adquisición de fuera a dentro, es totalitario y tiránico. El pulso debe luchar contra su suficiencia, que pronto lleva al *esprit de sérieux*, a los *caracteres formados*. Keats se defiende de la tentación del saber en la misma actitud que Eva en el Edén. Eva es la primera derrota de la poesía en el hombre, y el corazón de todo poeta lo sabe. Valéry y Eliot son testigos.)

John va a dejar Teignmouth. La noche pluvial ha sido larga, y precaria el arca que lo defendía del aniquilamiento. No es insignificante que su despedida poética de esa etapa de debate e incertidumbre sea un breve poema de casi insoportable luminosidad, su réplica a la duda, a las asechanzas del conformismo. En la misma carta a Reynolds, última de Teignmouth, se incluye este fragmento de una «Oda a Maya», que habría de quedar incompleta:

*Mother of Hermes! and still youthful Maia!*

*May I sing to thee  
As thou wast hymned on the shores of Baiae?  
Or may I woo thee  
In earlier Sicilian? or thy smiles  
Seek as they once were sought, in Grecian isles,  
By bards who died content on pleasant sward,  
Leaving great verse unto a little clan?  
O, give their old vigour, and unheard  
Save of the quiet Primrose, and the span  
Of heaven and few ears,  
Rounded by thee, my song should die away  
Content as theirs,  
Rich in the simple worship of a day.*

(¡Madre de Hermes y Maya siempre joven! / ¿Puedo cantarte, así / como te celebraron  
en las costas de Baia? / ¿O puedo cortejarte en primitiva / lengua siciliana, o buscar tus  
sonrisas / como otrora en las islas griegas / los bardos que murieron contentos sobre la  
grata hierba / dejando gran poesía a una pequeña tribu? / Ah, si me dieras de ellos el  
antiguo vigor, sólo escuchado / por la callada primula, y el ámbito / del cielo, y unos  
pocos oídos, / inspirado por ti mi canto moriría / contento como el de ellos, / colmado  
por la simple adoración de un día.)

Para los latinos, Maya era la primavera. El sol crece como una espiga más allá de Teignmouth.

## Al que sabe le duele

Por esos mismos días envió Keats una epístola en verso a su amigo Reynolds. Si lo que acaba de leerse es el grito ansioso del que todo —tiempo, renombre, dicha— lo sacrifica a la pureza de un solo canto perfecto,

la epístola vale en cambio como examen personal, emprendido y realizado con las armas de la poesía. Hoy que a nadie se le ocurre escribir en verso a un amigo, esta manera suena siempre artificiosa, pero la noción que lleva a las epístolas no lo es en absoluto. Si los temas que deciden la carta son poéticos, a John le parece natural expresarlos en verso, que con tanta soltura le nace siempre. Pero además le divierte y estimula, deja correr de la

pluma una materia sonora llena de juego, entra en calor, salta de noticia en noticia, aprecia un ritmo o una aliteración, observa su propia estela, sale con un golpe de talón de un episodio prosaico, se ríe... y de pronto, fulminantemente, se zambulle a fondo como un martín pescador en esas aguas que él mismo había llenado de peces, concitándolos con la tensión, la «predisposición musical» que tan bien conocían Schiller y Valéry. Siempre es maravilloso advertir en tales epístolas keatsianas el anuncio parcial de algún gran poema posterior

que el mismo John no sospecha

pero que ya «rebulle en las profundidades», como dice la «Carta del vidente». En un poeta como Keats, menos alcanzado que otros por el «mundo», encerrado esféricamente en la brevedad de cuatro años de poesía, toda la obra está dada desde un comienzo, en una interioridad donde no hay tiempo hasta que el poeta va temporalizando su verbo al fijarlo en la página. Un calidoscopio contiene virtualmente un número finito de combinaciones posibles. Todas están latentes, es la mano del niño la que irá dejándolas caer en el antes, el ahora y el después. John le escribe a Reynolds, y de pronto tres versos adelantan el clima y la circunstancia de la «Oda a una urna griega», la visión pagana del sacrificio propiciatorio:

*The sacrifice goes on; the pontiff knife  
Gleams in the sun, the milk-white heifer lows,  
The pipes go shrilly, the libation flows...*

(El sacrificio prosigue; el puñal del oficiante / brilla al sol, muge la blanca ternera, / suenan estridentes las flautas, fluye la libación...)

(Vv. 20-23)

Un verso más arriba, a vuelapluma, se habla de «colores de Tiziano» y ahora salta la imagen del «Castillo encantado» de Claude Lorrain, que John debió de ver en alguna reproducción barata de la época, y que lo mueve a intentar una transcripción verbal para su amigo. (Otro armónico secreto con la «Urna griega», donde también se recrea verbalmente un objeto plástico.)

Ahora bien, cualquier romántico al uso hubiera respondido entusiasta al clima de *saudade* del lorenés, al eco policromado de la Arcadia. John procede con una objetividad que reafirma su repugnancia a *valerse de las cosas*. Goza describiéndole el cuadro a Reynolds:

*See what is coming from the distance dim!  
A golden galley all in silken trim!  
Three rows of oars are lightening moment-whiles  
Into the verdurous bosoms of those Isles.  
Towards the shade under the castle wall*

*It comes in silence-now tis hidden all.  
The clarion sounds; and from a postern gate  
An echo of sweet music doth create  
A fear in the poor herdsman who doth bring  
His beasts to trouble the enchanted spring:  
He tells of the sweet music and the spot  
To all his friends, and they believe him not.*

(¡Mira lo que avanza desde la confusa distancia! / ¡Una galera de oro, empavesada de seda! / Tres hileras de remos la impulsan ahora / a las verdes ensenadas de esas islas. / Hacia la sombra que cae de la muralla del castillo / viene en silencio... y ya se oculta. / Suena el clarín; y desde una poterna / un eco de dulce música va infundiendo / en el pobre vaquero el miedo de que sus bestias / enturbien la fuente encantada; / a sus amigos les habla de la música / y el lugar, mas ellos no le creen...)

(Vv. 55-67)

A la soledad de la pintura, John ha incorporado el clarín, la música, los ecos en un corazón rústico. Amigo de las sustancias tangibles y las réplicas verbales a un mundo ceñidamente material, lo lírico se integra en un montaje dramático, una descripción que no por ideal (y aquí persiste el lírico, al escoger *esa* descripción) es menos jugosa, próxima, vereda de enfrente. Ésa será la alianza que haga posible la grandeza de «*Lamia*» e *Hiperión: una lírica concreta*.

Y luego de describir el castillo de Claude Lorrain, John murmura las palabras que el recuerdo me trae con la voz de Lou sobre la laguna veneciana, en un atardecer Canaletto, una locura Ziem, eso que no admite fijación sin volverse horrible y falso como las instantáneas del box o del circo. John quisiera poder engañarse, y de pronto sabe que la edad de «Sueño y poesía» ha pasado, y con ella el muchacho obstinado en someter la verdad a la belleza —esa trágica esperanza—

y que sólo cabe, como lo hacía Lou con sus palabras, musitar un deseo imposible:

*O, that our dreamings all of sleep or wake,  
Would all their colours from the sunset take:  
From something of material sublime...  
Rather than shadow our own soul's day-time  
In the dark void of nighth...*

(Oh, si lo que soñamos —dormidos o despiertos— / tomara sus colores del crepúsculo: / de lo sublime que hay en la materia, / en vez de ensombrecer el día de nuestra alma / en el oscuro vacío de la noche...)

(Vv. 67-69)

Y como colérico (¿no está Reynolds, su camarada, escuchando al otro extremo de la epístola?) salta a la confesión, ahora que Teignmouth lo ha vuelto *animal de fondo*, testigo de un mundo que por un cruel mecanismo sólo revela su más horrible noche a aquellos ojos codiciosos del más alto día. Y lo que es peor, John sabe ahora que no es la ciencia, no es el saber el que le enseña que las mujeres tienen cáncer, sino la poesía misma, la máquina de hacer belleza... que es verdad, *pero no toda la verdad*.

Surge primero la iteración de su gran clamor de Teignmouth:

*O never will the prize,*

*High reason, and the lore of good and ill*

*Be my award.*

(¡Oh, jamás el premio, / la razón suprema y la ciencia del bien y del mal / serán mi recompensa!)

Mas lo que le queda, el libre ritmo de la Imaginación, se vuelve contra él, le ahoga las adherencias estetizantes, la voluntad clasicista de ver solamente la columna e ignorar al mendigo que se rasca las úlceras contra ella. *De pronto sabe*:

*Or is it that Imagination brought*

*Beyond its proper bound, yet still confined, —*

*Lost in a sort of Purgatory blind,*

*Cannot refer to any standard law*

*Of either earth or heaven? —It is a flaw*

*In hapiness to see beyond our bourn...*

*It forces us in summer skies to mourn:*

*It spoils the singing of the Nightingale...*

[...]

*'Twas a quiet Eve;*

*The rocks were silent —the wide sea did weave*

*An untumultuous fringe of silver foam*

*Along the flat brown sand. I was at home,*

*And should have been most happy but I saw*

*Too far into the sea; where every maw*

*The greater on the less feed evermore:—*

*But I saw too distinct into the core*

*Of an eternal fierce destruction,*

*And so from hapiness I far was gone.  
Still am I sick of it: and though to-day  
I've gathered young spring-leaves, and flowers gay  
Of Periwinkle and wild strawberry,  
Still do I that most fierce destruction see,  
The shark at savage prey... the hawk at pounce,  
The gentle Robin, like a pard or ounce,  
Ravening a worm... Away ye horrid moods,  
Moods of one's mind!*

(¿O es que la Imaginación, llevada / más allá de sus límites propios, bien que aún confinada, / perdida en una especie de ciego Purgatorio, / no puede ya confiarse a ninguna ley estable / de la tierra o del cielo? Ver más allá de nuestro límite / es un obstáculo a la felicidad... / nos obliga a dolernos bajo cielos de estío, / nos malogra el canto del ruiseñor...)

[...]

Era un tranquilo ocaso: / silenciosas las rocas, el ancho mar tejía / una franja de plateada, serena espuma / junto a la oscura arena llana. Yo me sentía a gusto / y hubiera debido ser tan feliz... pero veía / a lo lejos el mar, donde la mandíbula / más grande devora eternamente a la más pequeña: / con harta nitidez vi el meollo / de una eterna, feroz destrucción / y entonces me alejé de mi felicidad. / Aún hoy estoy asqueado, y aunque / anduve recogiendo hojas primaverales y flores / de pervinca y fresa silvestre, / sigo viendo la feroz destrucción, / el tiburón en salvaje cacería... el halcón y sus garras, / el gentil petirrojo como un leopardo / acechando al gusano... ¡Alejaos, humores horribles, / humores de la mente!)

(Vv. 78-85; 89-106)

Todo su ser se echa atrás, pero cuando vuelve en sí, el «hombre antiguo» ha muerto. De este miedo Teignmouth, de esta noche Teignmouth que en su bestiario despiadado anuncia el canibalismo poético de Lautréamont, una visión más triste por más honda encierra definitivamente el mundo de John Keats, el escenario total y sin aliño donde Hiperión se levantará doloroso.

Vuélvete a Londres, John. Has ganado tu verdad, tu destino,  
el fiel y último encanto de estar solo

CERNUDA

## Réquiem para «Isabella»

Pues amo a otra más

Conmovera que Isabel la incierta.

ROBERT DESNOS

En el quinto relato de la cuarta jornada del *Decamerón*, messer Giovanni Boccaccio pone en boca de Filomena la doliente historia de Lisabetta, cuyos hermanos asesinaron a su amante. Triste estaba Lisabetta por la inexplicada ausencia de Lorenzo, hasta que el muerto la alcanzó en el sueño para revelarles la verdad. El resto es perfecta balada medieval, la doncella que desentierra el cadáver y esconde la cabeza en un tiesto donde crece la albahaca, en parte por las lágrimas con que la riega Lisabetta,

Si, por la untuosidad de la tierra que contenía la cabeza corrompida...

y se pone hermosa como caracol de cementerio.

(Pienso en el fresco del *Triunfo de la muerte*, que una lluvia de plomo hirviendo deshizo en 1944, y que el genio de los restauradores italianos ha vuelto a pegar, como una gigantesca calcomanía, en una pared del nuevo museo de Pisa. Al acercarse se distingue una finísima malla que retiene la película de color, la cabalgata de los señores, la repartición de las almas, los ataúdes abiertos en mitad del camino. Pienso en el Juicio Final de la catedral de Bourges, con sus resucitados saliendo de las tumbas, alzando por sí mismos las lápidas; y en esa maravillosa figura de mujer adolescente, ya de pie en su desnudez primera, unidas las manos en una plegaria que misteriosamente la conecta con las figuras egipcias, los torsos arcaicos de Grecia... Pienso en las viñas que se desbordan por todos lados en el cementerio de Godoy Cruz en Mendoza, la presencia dionisiaca arrancando un último fruto solar a la negación que se alinea en grises teorías... El tiesto macabro de Lisabetta propone el sentido más secreto de la simbólica medieval: *Hay que comer la albahaca*.

*Todo se hunde en tierra y retorna al juego.*)

En este relato seco, escueto y nervioso, Keats buscó un guión que lo llevara a terreno más inmediato y firme que el de *Endimión*. Con Reynolds tenían un plan de versificar algunos cuentos de Boccaccio y publicarlos conjuntamente. A John debió de interesarle el aspecto interior, psicológico de Lisabetta, la materia dramática después de tanto correteo descriptivo con el pastor de Latmos. El resultado de este esfuerzo fue él quien primero lo juzgó: «“Isabella” es lo que yo llamaría, si fuese crítico, un poema flojo, envuelto en una divertida sobriedad y tristeza». Y un poco antes: «Hay en él demasiada inexperiencia de vida, y simplicidad de conocimiento...».

Muy justo. Ni vio el sentido órfico y cíclico del relato (tampoco lo habrá visto



Boccaccio, pero los transmite y eso es lo que cuenta), ni obtuvo la hondura dramática que buscaba. Al pasar de Lisabetta a Isabella, del escenario escueto de Messina al convencional y poético de Florencia, de la ceñida prosa a las octavas con taracea, la historia se convierte en una crónica rimada, donde el lenguaje poco tiene que ver con la antropofagia erótica de la trama original. John borda mariposas sobre una malla de pescador.

En un esfuerzo por ahondar de hecho lo que no logra de derecho, el aspecto nocturno y macabro es aquí forzado a límites que Boccaccio no necesitó. Quizá en «Isabella» puede medirse una influencia sobre Keats de la línea divertidamente espeluznante de la novela negra (Walpole, «Monk» Lewis, Mrs. Radcliffe) que su rotunda salud solar rechaza en su mejor poesía. A la Edad Media «enorme y delicada» de Chaucer y Boccaccio, Keats prefiere aquí tontamente lo «gótico» al uso del romanticismo, y merece bastante aquella sátira de M. S. P. Brés —escrita en 1823— contra los «góticos» franceses:

¡Qué encanto seductor se desliza en sus venas,  
Cuando le llega el ruido de cerrojo y cadenas!  
Cuando el fúnebre cirio, luminoso a sus ojos,  
Un muerto lo transporta, tenido por despojo...

Pero es justo adelantar que cuando John escriba sus dos auténticos poemas de recreación medieval, «La víspera de Santa Inés» y «La Belle Dame sans Merci», estará ya por encima de toda sátira posible, habrá encontrado el acento verdadero, el clima que tristemente falta en «Isabella».

Lo que ocurre es que Isabella es hermana de Endimión, y en vano quiere Keats romper el parentesco acumulando circunstancias verbales opuestas. Enfatiza la acción con rasgos dramáticos, de primitiva violencia, pero las pasiones que llevan a esa acción son superficiales y ñoñas, voltean en un plano estético que aquí resulta sólo decorativo. No hay proporción entre el carácter de Isabella, muchacha como se veían en los salones de 1815, y su expedición de jíbaro que le vale como fetiche la cabeza de su amante. Boccaccio no se demora en la narración, y el lector puede palpar a Lisabetta a la luz de sus actos; mas aquí la vemos y oímos, doncellita sentimental, triste princesa rubendariana, que al separarse de Lorenzo,

*She, to her chamber gone, a ditty fair  
Sang, of delicious love and honey'd dart...*

(Ella, en su aposento ya, una bella canción / entonó al amor deleitoso y su dardo de miel...)

(Estr. X)

y que luego de su horrible descubrimiento y decisión, se dejará robar el tiesto de albahaca y morirá suplicando que se lo devuelvan. En Boccaccio este final es comprensible porque Lisabetta es un animalito de reacciones inmediatas y extremas. Ama, decapita y se muere

con el mismo ritmo y la misma inconsciencia de una mantis religiosa. Isabella quiere imitar ese sonambulismo de balada medieval,

¿quién no recuerda *The Douglas Tragedy*, *Lord Randal*, *Barbara Allen's Cruelty*, y *Childe Maurice*... donde también hay una cabeza en juego?

y sólo consigue un tono lloroso, un almanaque de suspiros. Por contraste, las notaciones «veristas» que John, consciente sin duda de que no lograba infundir vida en esos amantes modosos y recortados, incorpora al relato, sobresalen en él como coágulos, son *mélo* sin excusa. Un ejemplo: cuando los hermanos le roban el tiesto a Isabella, nos enteramos así de su *post-mortem*:

*The thing was vile with green and livid spot,*

*And yet they knew it was Lorenzo's face.*

(Aquello era repulsivo, lleno de manchas lívidas y verdes, / y sin embargo supieron que era el rostro de Lorenzo.)

(Estr. XL)

Boccaccio dice solamente: «... y retirada la tierra vi el lienzo y en él la cabeza no tan dañada que el cabello crespo no permitiera reconocer a Lorenzo...».

Sólo en una parte de «Isabella» la poesía de Keats se da en tres estrofas perfectas e intraducibles: la visita del fantasma del asesinado a su amante. La visión es horrible para la pobre niña, pero en los ojos de Lorenzo el amor continúa. Desde el limbo de los que no han hallado la paz, el fantasma murmura los más bellos versos del poema:

*Isabel, my sweet!*

*Red whortle-berries droop above my head,*

*And a large flint-stone weighs upon my feet;*

*Around me beeches and high chestnuts shed*

*Their leaves and prickly nuts; a sheep-fold bleat*

*Comes from beyond the river to my bed:*

*Go, shed one tear upon my heather-bloom,*

*And it shall comfort me within the tomb.*

*I am a shadow now, alas! alas!*

*Upon the skirts of human-nature dwelling*

*Alone: I chant alone the holy mass,*

*While little sounds of life are round me knelling.*

*And glossy bees at noon do fieldward pass,*

*And many a chapel bell the hour is telling,*

*Paining me through: those sound grow strange to me,*

*And thou are distant in Humanity.*

*I know what was, I feel full well what is,*

*And I should rage, if spirits could go mad;*

*Though I forget the taste of earthly bliss,*

*That paleness warms my grave, as though I had*

*A Seraph chosen from the bright abyss*

*To be my spouse: thy paleness makes me glad;*

*Thy beauty grows upon me, and I feel*

*A greater love through all my essence steal.*

(Dulcísima Isabel, / rojos arándanos penden sobre mi cabeza / y un ancho pedernal pesa sobre mis pies; / alrededor las hayas y los altos castaños derraman / sus hojas y sus espinosos frutos; un balido / llega de la otra orilla del río hasta mi lecho. / Ve a verter una lágrima sobre mi brezal en flor / y me confortarás en mi sepulcro.

Soy una sombra ahora, ¡ay de mí! / En los confines de lo humano vivo / solo, y a solas canto la sagrada misa / mientras en torno tintinean los rumores de la vida, / y lustrosas abejas pasan a mediodía rumbo a los campos. / Y dan la hora las campanas de las capillas, / traspasándome de dolor; ajenos a mí son esos sonos, / y tú estás lejos en el mundo de los hombres.

Sé lo que fue, y siento lo que es, / y me enfurecería, si tal pudiera un espíritu; / aunque olvide el sabor de la beatitud terrena, / tu palidez entibia mi tumba, como si / del brillante abismo hubiese elegido a un serafín / para desposarlo; tu palidez me alegra; / tu belleza crece en mí, y siento / que un amor más grande se insinúa en mi ser.)

(Estr. XXXVIII-XL)

Tiene su sentido que en «Isabella» sea un espectro el que alcanza a decir las palabras más transidas, más palpables de pasión y desgarramiento. Vano me parece el esfuerzo de quien —como John Middleton Murry— ve en Keats una marcha hacia la dramaturgia, cortada por su prematura muerte. John no había nacido para objetivar fuerzas psíquicas en una acción que las revelara y proyectara al flujo histórico, al escenario. Lo característicamente concreto de su lirismo: sustancialización de una subjetividad abierta a las causas y las cosas, no debe hacer olvidar la esencia lírica subyacente. Ciertamente de esta pervivencia lírica en el don dramático surge el genio de Shakespeare. Falstaff, muriéndose, «balbuceaba sobre campos verdes», como Lorenzo en su tumba siente el horror de que las brillantes abejas pasen sobre él a mediodía, hacia los campos. Pero Lorenzo no es Falstaff, es un fantasma sin un drama viviente previo. Su verdadera vida,

como un día lo dirá John de sí mismo, ya agonizante, es una vida póstuma. Así, en el

sueño, ocurre que se nos aparece un ser insignificante en la vigilia, y nos revela una dimensión insospechada. Pero los dramas se juegan de este lado del sueño, de este lado de la tumba.

# VIAJE Y RETORNO

## Mochila y brújula

—¡Adiós, adiós, adiós! En los viajes,  
beba usted solo, con la vista, el viento  
de los precipitados paisajes.

RAFAEL ALBERTI,

*Cal y canto.*

Mucho me gusta esta imagen de Daniel Devoto:

Entre manzanas duras va creciendo el verano,  
labrándose en gargantas que a los vientos provocan.

*(Canciones contra mudanza)*

Entonces hay que buscar los zapatos viejos, el pantalón donde las manos reconocen su doble noche tibia, y salir campo afuera o mar afuera, llevándose por delante los girasoles de Van Gogh y los atardeceres malva de Juan Ramón. Todo es juego, y en el centro del corro está la luna. El que no la ve pagará prenda, escribir cien veces la palabra *lobo*, o juntar espigas y tréboles de cuatro hojas hasta que salga el sol. El verano es un arquero y un espía de *lady Godiva*, en las casas crece una fuerza de olvido y renuevo, numerosas fortunas se definen bajo las primeras salvas cenitales. Camino —es 1943— por los trigales de la isla Tenglo, frente a Puerto Montt. Abajo el Pacífico está brillante y duro en el aire transparente donde cada sonido es desigual y distinto, es único y espacial, hilo sustancioso que cae en el oído como una abeja de retorno. ¡Colmena de la música! Boca arriba entre los trigos, mascando un tallo que me entrega poco a poco su acre sustancia, pierdo el mar de abajo para sumirme en el otro, en la concavidad azul donde tierras nevadas se alejan y retornan lentamente, inacabables ritmos de una soledad imperdonada. Ya una vez, a orillas del Llanquihue, vi correr la música de las nubes, y murmuré por última vez la fórmula del ensalmo, la invocación de lo que sabía perdido:

¿Quién te buscó en la noche  
con sosegadas armas de silencio?  
Tú estás en este azul, en este viento,  
en esta hierba amarga que me baña la cara,

en este movimiento hacia lo eterno  
que es el lago mirándose en el cielo  
donde las islas prometidas flotan.

No sé por qué este viaje al norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile. Tal vez porque ambos viajes fueron principalmente pedestres, con la presencia constante de las montañas y los lagos. Anduve solo por el sur, viendo Osorno y Valdivia, encontrando misteriosamente un alfil de ajedrez sobre mi cuaderno, al volver a la habitación del hotelito de Peulla, vi cambiar el color del agua entre el Todos los Santos y el Esmeralda, conocí a una acróbata quemada por la luna en Punta Arenas, y cuando no pude más me vine en el *Arica* desde Valparaíso, veintidós días de viaje de esos que le gustaría contar a Blaise Cendrars, mucho más trotamundos que yo...

(Tengo este recuerdo terrible: una noche creo ver que el cielo se hunde, se desbarata. ¿Qué pelea alocada gira las estrellas y las aventa contra las jarcias? ¡Una brújula, una carta! ¡Señor, que las constelaciones huyen! Pero la noche permanece en sus recintos graves, y es sólo un cambio de rumbo el que divorcia la estela de la nave y los espacios rígidos. El sillón de cubierta está lleno de espinas: ojos vibrantes me hieren y desgarran. ¡Oh Cruz del Sur, amada mía, vuelve! Con esfuerzo la distingo, perdida a popa entre carcajadas de chilotes borrachos y rápidas espirales de naipes y aceites hervidos. ¡Sirio, y tú, Osa Mayor presuntuosa, quedaos al menos suspendidos sobre mi inquietud! Pero sopla la ráfaga austral, se oye un campanilleo seco, y por el puente asoma el capitán, mirándome con ojos de reprobación.

—No me las malcrée —señala—. Así es como se hunden los barcos...)

De vuelta de ese viaje comprendí mejor la gira de John por la región de los lagos y Escocia, sin ninguna sentimentalización turística de la cosa, su estado de ánimo alerta y sobre aviso ante una realidad que sólo parcialmente le merece admiración. Del autor de *Endimión* e «Isabella» cabía esperar una correspondencia apasionadamente valorativa, una recreación del paisaje, un álbum de Kodachrome verbal. Pero ¿y Teignmouth? Si esta escapada de dos meses será el jadeo delicioso del zambullido que vuelve a la superficie, John guarda ya para siempre una perla negra en la mano cerrada. Y en su mochila, única lectura, lleva a Dante.

Cómo se unen los elementos que van a llamarse *Hiperión*. John acababa de pasar estremecidamente por Milton. La *Divina Comedia* es su lectura en los altos del camino, en las posadas norteñas<sup>[1]</sup>. Y el paisaje ríspido de Escocia lo enfrenta a escenarios que su imaginación de llanero sólo había concebido recamados de galas miniadas. Al revelar otra cosa, el viaje al norte será el prólogo vivo a *Hiperión*. Por eso, en su actitud de esas semanas, en el estado musical que precede a toda obra, Keats muestra ya el modo *Hiperión*, tan absolutamente distinto del de su obra precedente; no juega con los guijarros y las conchas, sino que escala ásperas montañas y entra con maravilla en la gruta de

Fingal. *Endimión* cumplía estéticamente el precepto de William Blake: «To see the World in a Grain of Sand», ver el mundo en un grano de arena. Pero ahora, desde lo alto del Ben Nevis, John ve el mundo como un grano de arena, apenas una instancia en el juego cósmico. Los titanes fueron vencidos por los olímpicos; todo el horizonte cabe en un ojo abierto. *Hiperión* no será —como leo por ahí— un poema de lo gigantesco; será un poema del y para ese hombre que mira el mundo desde una montaña. *Endimión* nació boca abajo en la arena, masticando hojas, haciendo barquitos de corteza. Después, Teignmouth. Ahora, el mediodía al nivel de las nubes. Ve, critiquillo, pregúntale a Saint-Exupéry cómo veía el mundo desde arriba. Para hombres así, lo gigantesco es sólo la medida real. Baudelaire quería una giganta porque era Baudelaire.

(Es increíble cómo me embalo. Por suerte la radio me distrae, informándome que un senador yanqui acaba de proponer el empleo inmediato de la bomba atómica en Corea. Me acuerdo de una maldición judía y se la dedico: Que tengas una hermosa casa con setenta habitaciones, y en cada habitación una cama, y que agonices en todas.)

La cosa fue así: Tom Keats estaba algo mejor y John podía dejarlo en casa de buenas gentes, cerca de los amigos. George se marchaba a América desde Liverpool, recién casado con Georgina Augusta Wylie, a quien John llamará cariñosamente «sister George» en sus cartas-diario de 1818-1819. Su camarada de excursión será Charles Armitage Brown, excelente individuo, buen amigo y mejor colector de los papeles que John va borroneando y tirando por ahí. Se había ganado la amistad de Keats al modo que un hombre inteligente emplea con los niños: ocupándose poco de ellos y dejándolos (hay una frasecita famosa, creo) que vengan a él. Buxton Forman cita este recuerdo de Brown: «Logré que viniera con frecuencia a casa porque jamás le pedía que menudeara sus visitas; lo dejé que se sintiera enteramente libre, sin dárselo a entender de una manera expresa...». Morral a la espalda, se largan estos dos a un complicado itinerario

(estoy oyendo *Los pinos de Roma* por Radio del Estado. Oh Pincio, oh Villa Borghese. No es justo recordar el todavía lejano final de ese itinerario, la casa de Santa Trinità dei Monti. Pero ahí está, con la música. Son las 23.15 del 24 de enero de 1951)

que ambos, en las horas de descanso, registran en cartas y apuntes. Valdrá la pena correrles un poco al lado.

(Ahí vienen las legiones. Bravissimo, Respighi. Aquéllos sí que caminaban. Se me entran en mi cuarto, me están pisoteando la cabeza. Eh, que esto no es la Via Appia.)

John había salido de Hampstead con las huellas visibles de la experiencia de Teignmouth. Sus pocas cartas anteriores al comienzo de la gira lo muestran perplejo, pero a la vez, sin contradicción, tranquilo y resuelto. Le cuenta a Bailey que George va a intentar hacerse colono en América, y que el plan le parece bueno; todo esto es tan difícil de explicar, porque otra vez ha caído en «un estado de letargia» que no le permite escribir. Se da cuenta de que es un estado pasajero, pero «mi ánimo es tal que si me hallara bajo el agua no movería un pie para volver a la superficie» (21, 25-5-1818). A esta carta sucede otra (para sus amigas Jeffrey en Teignmouth) donde el tono es claro y firme, y hay

evidente gusto en las habladurías y la broma. «Aquí dicen que en Hampstead estamos todos locos...» Una semana después, completados los simples preparativos del viaje, le escribe a Bailey una carta donde el tono confidencial, tan raro en John, surge incontinente. «Hasta hace poco tenía la esperanza de aliviar tu desánimo con mi buen humor, de mostrarte en este mundo cosas capaces de alegrarte... y ahora, cuando me quedo solo, no dejo nunca de felicitarme de que haya algo como la muerte... sin fijarme como meta última la gloria de morir por una gran causa humana... Tal vez si mis asuntos marcharan de otro modo no te habría escrito esto, pero tú juzgarás: tengo dos hermanos, uno abrumado por “la embestida de la sociedad” se marcha a América, y el otro, pese a su vivo amor a la vida, se halla sin fuerzas... Mi cariño por mis hermanos, desde la prematura desaparición de nuestros padres

(nunca habla John de sus padres;  
primera y rara mención es ésta)

se ha convertido en un afecto “superior al Amor de que son capaces las Mujeres”. He tenido malhumores, los he contrariado... pero el pensar en ellos ha ahogado siempre la impresión que, de otro modo, cualquier mujer me hubiera producido. También tengo una hermana, y no puedo seguirlos ni a América ni a la tumba. Hay que sobrellevar la vida, y me consuelo pensando en escribir uno o dos poemas más, antes de que se acabe...» (10-6-1818). Como de paso, líneas después, duda de si podrá iniciar su gira, «a causa de mi hermano Tom y de una ligera indisposición mía...». Su sentimiento de culpa —quizá patológicamente excitado por su malestar— lo lleva a maravillarse de su cuñada Georgina Augusta: «Ver a una muchacha tan desinteresada ser tan feliz, es la cosa más grata y extraordinaria del mundo... Las mujeres deben de carecer de imaginación, y es de agradecer a Dios (y también nosotros) que un ser delicado *pueda sentirse feliz sin ningún sentimiento de culpa...*».

Así, John ha vuelto a inclinarse sobre el abismo, prolongando la visión devoradora de la «Epístola a Reynolds». Qué lejos la serenidad de los poemas juveniles, la agitación sensual y gozosa de *Endimión*. Un sentimiento de culpa —son sus palabras— queda como peso de las semanas en Teignmouth, de la meditación a la cabecera de una muerte segura. El destino de Tom Keats revela y a la vez oculta a John su camino. Le hace ver el absurdo, pero ahoga por un momento la evidencia poética —la de que una flor es igualmente el absurdo—. Sólo en 1819, el año del encuentro final consigo mismo, podrá superar los contrarios sin dejar de verlos; y su poesía última —las *Odas*— contendrán como mensaje esa pervivencia nocturna en lo cenital, la muerte en el canto del ruiseñor, la *oneness* más alta, que no es aceptación sino *accesión*.

A la sombra de Bob Burns



El paseo duró desde el 25 de junio hasta el 18 de agosto, y no tuvo episodios salientes. Brown y Keats caminaban regularmente, charlando y discutiendo, se detenían a conversar con los campesinos, verificaban modalidades y acentos, dormían en posadas baratas y mal ventiladas. En su primer relato a Tom, John alude a la variedad de las formas de las cataratas sobre los lagos (están en pleno país de Wordsworth) y dice significativamente: «Lo que más sorprende es el tono, la coloración, la pizarra, la piedra, el musgo, las hierbas acuáticas, o, si puedo decirlo, la inteligencia, la expresión de esos sitios... *Aquí aprenderé la poesía...*» (27-6-1818). Descubre ahora la delicia de ver. «Vivo en los ojos; y mi imaginación, sobrepasada, descansa...» Las gentes están ahí, y le gustan o disgustan: pero mira y oye. También esto es ya *Hiperión*: «Había un grupo de muchachos y muchachas, tan bellos como jamás habrás visto; algunas caras hermosas, y una boca exquisita. Nunca sentí tan próxima la gloria del patriotismo, la gloria de hacer más feliz a un país por cualquier medio. Y esto me gusta más que el paisaje... Temo que nuestro incesante ir y venir de un lado a otro, nos impida enterarnos de las cuestiones rurales; somos meras criaturas de los ríos, lagos y montañas...» (29-6-1818).

Hacen la peregrinación a la tumba y al *cottage* de Robert Burns, quien temprano había descubierto la sensibilidad de John. Descubrir a un poeta... Recuerdo un día de Mendoza, la charla con un joven alumno de mi Facultad. Era en un café —donde a veces las clases se hacían más gratas que en las frías aulas— y el chico, moreno y de ojos violentos, murmuró de pronto el nombre de Burns. Para mí, que lo miraba, fue dicho con toda la cara, con la curva de la mano dibujando en el aire un vuelo de maravilla. «¡Robert Burns! ¡Qué poeta!»

No sabía gran cosa de él, apenas leía inglés. No importaba: el impacto primero, el más terrible y luminoso, le da la entrevisión en la ignorancia, la sospecha del milagro. Conocía unas pocas estrofas de Burns, me había oído contar su historia en una clase; era bastante. «¡Qué tipo formidable!», decía, felicísimo. «¡Y qué manera de mamarse!»

Por eso John, que descubre a Homero en plena ignorancia, que no llega a Grecia por la vía real de las universidades, tiene el arranque magnífico de hacer poesía con esa revelación:

*Standing aloof in giant ignorance,  
Of thee I hear and of the Cyclades...*

(Apartado, en gigante ignorancia, / de ti oigo hablar y de las Cícladas...)

(«To Homer», vv. 1-2)

En la tumba de Burns lo está esperando a John ese *mood* que le aflige sin afligirlo, que lo arrastra suave hacia la inacción de donde nace la poesía. «Escribí este soneto en un estado extraño, entredormido. No sé cómo es, las nubes, el cielo, las casas, todo parece antigriego y anticarolingio...» (29-6-1818). El soneto, con su calidad onírica, refleja y ahonda este estado:

*The Town, the churchyard, and the setting sun,*

*The clouds, the trees, the rounde hills all seem,  
Though beautiful, cold —strange— as in a dream,  
I dreamed long ago, now new begun.*

*The short-liv'd, paly Summer is but won  
From Winter's ague, for one hour's gleam;  
Though sapphire-warm, their stars do never beam:  
All is cold Beauty; pain is never done:*

*For who has mind to relish, Minos-wise,  
The Real of Beauty, free from that dead hue  
Sickly imagination and sick pride*

*Can wan upon it! Burns! with honour due*

*I oft have honour's thee. Great shadow, hide*

*Thy face; I sin against thy native skies.*

(El pueblo, el cementerio y el sol poniente, / las nubes, los árboles, las redondas colinas, todo parece / aunque bello, frío —extraño— como en un sueño / soñado hace ya mucho, y que otra vez empieza. / El breve, pálido verano, se libera / del temblor invernal para brillar apenas una hora; / pese a su tibieza de zafiro, sus estrellas no resplandecen nunca: / todo es fría belleza, y el dolor no se acaba: / pues ¿quién puede, sabio como Minos, gozar / de la verdadera belleza, libre de ese matiz mortal / que la febril imaginación y el orgullo enfermizo / pueden volcar en ella? ¡Burns, con el respeto que te es debido / muchas veces te he honrado! Vasta sombra, oculta / tu rostro; estoy pecando contra tu cielo natal.)

El poema roza a Burns hacia el final como un ala de pájaro. Diez días después, en el *cottage* del poeta, bebiendo en su honor «*an old Barley-bree*», John escribirá otro soneto que va al Burns de carne y hueso, al habitante de la tierra:

*This mortal body of a thousand days  
Now filis, O Burns, a space in thine own room,  
Where thou didst dream alone on budded bays,  
Happy and thoughtless of thy day of doom!  
My pulse is warm with thine old Bailey-bree,  
My head is light with pledging a great soul,  
My eyes are wandering, and I cannot see,  
Fancy is dead and drunken at is goal;  
Yet can I stamp my foot upon thy floor,*

*Yet can I ope thy window-sash to find*

*The meadow thou hast tramped o'er and o'er...*

*Yet can I think of thee till thought is blind...*

*Yet can I gulp a bumper to thy name...*

*O smile among the shades, for this is fame!*

(¡Este cuerpo mortal de un millar de días / llena ahora, oh Burns, un espacio en tu aposento / donde a solas soñaste con bayas tiernas, / feliz, despreocupado de tu día fatal! / Mi pulso se calienta con tu añeja bebida, / se aligera mi cabeza brindando por un alma grande, / se extravían mis ojos, nada veo, / la fantasía ha muerto, ebria, en su última meta. / Y sin embargo puedo caminar por tu suelo, / y abrir la ventana para ver / el prado por donde paseabas, / y puedo pensar en ti hasta cegarse mi entendimiento, / y puedo beber una copa en tu nombre... / ¡Oh, sonríe entre las sombras, porque la fama es eso!)

Piensa —porque también la fama eso es, y mueve una sonrisa entre las sombras— en el destino de Burns: «¡Pobre desdichado! Su temperamento era meridional... Qué triste cuando una imaginación exuberante se ve obligada, en defensa propia, a trocar su delicadeza por vulgaridad y por cosas asequibles, ya que no le está permitido apasionarse por las que no lo son. Nadie se contentará, en esos casos, con la experiencia ajena... ¿Quién no quisiera descubrir otra vez que Cleopatra era una gitana, Helena una mala pécora...?» (3,9-7-1818). Insiste, obsesionado, en referirse a la triste vida final de Burns, y se siente «un espía de Dios», como se dice en el *Rey Lear*, inclinándose sobre su destino que les es caro.

(Un día lo había hecho con Chatterton, como nosotros con él ahora.)

Inmóvil bajo sus cielos, entregado a esa presencia que incluye todo lo que Burns amó con su gran manotazo de gozador (*My love is like a red, red rose*), John está como poseído, dándose al momento, disolviéndose en la imagen que persiste en otras caras, otros recuerdos, otros testigos.

Me tomaron las nubes de la mano.

Espacio y tiempo quemó sobre el collado

Como un mensajero tuyo,

Como el sueño, divina muerte.

(UNGARETTI, trad. Puccinelli.)

—¡Eh! —gritaba Charles Brown, furioso—. ¡Tengo ampollas en los pies!

—¡Bah!, poca cosa —sonreía John—. Yo tengo soldada la mochila a las costillas. Mi equipaje es liviano pero complicado, y lo que pesa de verdad son las complicaciones.

Después, en un alto, se divertía escribiéndole a su hermanita nada menos que la balada

de «Meg Merrilies», la alegre vieja Meg que vivía en los páramos y dormía en los brezales. «Si te gustan las baladas de esta especie, te borraré una de cuando en cuando...» Y después le llenaba la página de disparates:

Había un chico travieso,  
muy travieso,  
que no quería quedarse  
en casa ni estarse quieto.

Puso  
en su mochila  
un libro  
lleno de vocales  
y una camisa  
más algunas toallas,  
un gorro liviano  
de dormir,  
un cepillo para el pelo  
y un peine ídem,  
calcetines nuevos  
pues los viejos  
se romperían, ¡oh!

Esta mochila  
ajustada a su espalda  
la cerró bien  
y siguió a su nariz  
rumbo al Norte,  
rumbo al Norte,  
y siguió a su nariz  
rumbo al Norte.

Lo que reiría Fanny, encerrada bajo la glacial tutela de los Abbey, con esas cartas del gran cachorro cariñoso. Y el pobre Tom, a quien John le manda un verdadero diario de viaje, porque «mi deseo es que saborees un poco de nuestro placer» (27-6-1818), cuidando de no entristecerlo con reflexiones que el bueno de Bailey recibirá luego en andanada. Por

ahí John llega a Inverary y oye sonar músicas locales... «Debo decirte que disfruté con dos o tres tonadas populares... pero nada podría ahogar los horrores de un solo de gaita...» Se va al teatro (daban una pieza del famoso Kotzebue, gran personaje romántico) y le encajan solos de gaita entre escena y escena, hasta exasperarlo. Pero está contento, y si en una carta a Bailey —que veremos en detalle más adelante— se psicoanaliza cruelmente, puede en cambio resumir así la intención y el resultado de su viaje: «No me habría permitido estos cuatro meses de vagabundeo en los *highlands* si no hubiera pensado que ampliarían mi experiencia, borrarían más prejuicios, fortaleciéndome, permitiéndome descubrir paisajes más bellos, contemplar montañas más grandiosas y dar a mi Poesía un alcance más vasto que si me hubiese quedado en casa entre mis libros...» (18-7-1818).

Y un extraño poema que cierra este mensaje, muestra al viajero que, al borde del delirio, en la afiebrada peregrinación a las tumbas ilustres —otra vez Burns—, salva su identidad que una locura pánica le arrebatava, y, frente a la naturaleza devoradora y las presencias insaciables, «lee el memorial de su alma»:

*That man may never lose his mind on mountains black and bare; That he may stray league after league some great birthplace to find And keep his vision clear from speck, his inward sight unblind.*

(Que el hombre no extravíe su mente en las montañas negras y desnudas; / que pueda errar legua tras legua buscando algún rincón natal ilustre, / y guarde su visión libre de mancha, lúcida su mirada interior.)

Después fue la gruta de Fingal. «Imagina que los gigantes sublevados contra Júpiter hubieran tomado una masa de columnas negras y las hubiesen atado como haces de fósforos para después, con enormes hachas, excavar una caverna en la masa de esas columnas; naturalmente, el techo y el suelo estarían formados por los extremos quebrados de las columnas... Así es la gruta de Fingal, salvo que el mar es quien ha hecho la excavación...» (23, 26-7-1818). Y de pronto, cuando está explicando: «Al acercarnos en la barca había una calma tan hermosa en el mar, que los pilones parecían surgir directamente del cristal... —exclama—: Pero es imposible describirlo». Y a vuelapluma crea para Tom su hermosísimo poema que comienza:

*Not Aladin magian*

*Ever such a work began...*

(Ningún mago aladino / empezó jamás obra tal...)

y se interrumpe para agregar: «Lamento ser tan indolente como para escribir semejante cosa...».

Cada vez que poesía, indolencia:

la *inspiración* de John no es «entusiasmo» al modo pindárico,

sino disolución, semisueño que dicta las imágenes.

Poética de mediodía: sí, la hora en que los ojos  
se entrecierran para ver.

La evocación de Staffa y la gruta de Fingal me devuelve, claro, a Mendelssohn, a mis primeros conciertos (¡gratis!) en las plazas, donde la banda municipal producía entusiasmada el poema de las Hébridas. Si muchas veces Keats es mozartiano por su liviana densidad, su ímpetu alborozado, su «arte por el arte» sin guante blanco,

la música de Mendelssohn me lo trae plenamente por el tobogán de la analogía. Estoy de acuerdo contigo en que las «correspondencias» ya no interesan gran cosa; pero mira, fíjate cómo la gruta de Fingal es precisamente

*un templo en que columnas vivas*

juegan con los ecos de *Endimión* en la música para el *Sueño de una noche de verano*. ¿Dónde mejor equivalencia? Mendelssohn concita una materia sonora con las mismas calidades del verso keatsiano: romanticismo sin blandura, desapegado del autorretrato,

oh Liszt oh Berlioz.

De entre los árboles, álamo; de entre los invisibles, elfo. Y si hay que tocar a rebato, los dos tienen campana con la voz plena del bronce —como en *Hiperión*, como en la *Escocesa*—. Por debajo de ese *touché* que merece bien el epíteto carrolliano de *serio*, pasa el pulso profundo de la música para el *Sueño de una noche de verano*,

quizá el epíteto perfecto del romanticismo en música, y el drama de «La víspera de Santa Inés»,

quizá el equilibrio máximo del romanticismo en poesía.

En la carta fingaliana, esta simple mención: «Tengo una ligera laringitis...». Nada, una molestia que persiste. Si algo tenía que dolerle era justo que fuera la garganta. ¿Para qué hablar del asunto? Por Brown sabemos la violencia de ese primer manotón de la muerte; John se ríe, a la madre de «sister George» le escribe una divertida carta para alentarla en ausencia de Georgina. Pero Brown le está escribiendo simultáneamente a Dilke: «Keats está muy mal a causa de la fatiga y las privaciones...». El 18 de agosto John llegaba a Hampstead, después de nueve días de barco (se imagina uno cómo). Su hermano acababa de sufrir una recaída, y Mrs. Dilke anota en su diario: «John Keats llegó anoche, tan atezado y desastrado como quepa imaginar; casi no le quedaban zapatos, la chaqueta rota en la espalda, una gorra de piel, una gran capa y la mochila. No puedo decir lo que parecía».

«Exit» Tom. «Enter» Fanny

La segunda mitad de 1818 será el perfecto retorno del viaje, es decir, la multiplicación horrorosa de las perversidades domésticas, los desafinamientos, los resfríos en víspera de fiestas, y todo lo que *sir* Henry Merrivale llama exactamente «la terrible malicia de las cosas». La poesía deberá reducir la llama al mínimo que ese *blackout* feroz permita durante cinco meses. Despacio, indeciso, reteniéndose, *Hiperión* irá naciendo en las noches más serenas de Keats. El resto,

tanto por decir, tanto ya vivido o viviéndose,

deberá esperar hasta el comienzo admirable de 1819 que este huracán de hechos y desechos pase por el corazón de su joven señor, asolándolo, barriéndolo,

purificándolo para que sea digno de inscribir un día la primera palabra de la «Oda a la melancolía». Si las cosas hostigan a John, éste gira de perfil y deja que la tromba le gane hasta lo más hondo. Su poesía, transida beneficiaria de ese tornado, podrá balbucear las palabras que hoy le hace decir a Paul Éluard:

¿Por qué soy tan bella?

Porque mi amo me lava.

De entrada lo esperaba el estúpido ataque del *Blackwood's* acerca de *Endimión*

(llamo estúpido al producto de la inteligencia aplicada a materias extraintelectuales, y al criterio consistente en creer que todo avance contemporáneo es un insulto al *common sense*; la crítica del *Blackwood's* a *Endimión* era estúpida como lo son las de *La Nación* a los libros de Ricardo Molinari)

cuyo innegable efecto en la sensibilidad de Keats (que lo calla en sus cartas —y eso es una contraprueba psicológica—) originó después la falsa noción de que el desánimo derivado de ese ataque fue la causa de su enfermedad. Todavía no estaba Pasteur para explicar que los bacilos de las redacciones difieren de los Koch. El artículo era otro ataque al grupo de Leigh Hunt y a Keats en especial (le había llegado el turno), y respondía a la socorrida mecánica de utilizar un libro para vilipendiar al autor.

Quien lo espera con el número del *Blackwood's* en las manos es su hermano Tom, muriéndose. Dos años después, cuando fue el tiempo de John, su terrible soledad en Roma se habrá poblado tantas veces con el recuerdo de la agonía de Tom que prefiguraba la suya; habrá reconocido en sí mismo el lento espejo de cada síntoma, cada recaída, hasta cada esperanza. De él puede decirse, como de Lázaro, que murió dos veces. Pero ahora sólo piensa en Tom, el más pequeño, «con su vivo amor a la vida». A Dilke le confiesa: «Su individualidad me abrumba tanto el día entero, que me veo obligado a marcharme...» (21-9-1818). Aquí vuelve ese término —*identity*, que «individualidad» o «personalidad» no traducen bien— tan cargado de sentido en la poética de John. Sensible a las menores influencias de las «identidades» que lo rodean, la cercanía de la muerte habitando ya en su hermano lo exaspera al punto de que

y de nuevo es la polarización, el juego de los contrarios,

súbitamente la ansiedad amorosa nace en él, réplica del ser amenazado por el mal, por la nada que vela junto a Tom. Como necesitando agruparse en torno de sí mismo, cede explícitamente a la afirmación de la persona erótica. No está enamorado. «Nunca he estado enamorado, y sin embargo la voz y la figura de una mujer me han acosado estos dos últimos días...» (28-8-1818). A la personalidad absorbente del moribundo en la habitación de al lado, responde la fijación en un deseo tangible; dialéctica instintiva, que él es el primero en adivinar: «El pobre Tom... esa mujer... y la Poesía... hacían vibrar mis sentidos...». Inútil tentativa, inútil polarización: primer acorde de la lucha entre el amor y la libertad, que llenará el último año de su vida. De pronto, *quizá sin saberlo*, se da cuenta. De ese choque y ese asedio y ese contraataque, surge entero y seguro: «Esta mañana la Poesía pudo más... He recaído en las abstracciones que constituyen mi sola vida... Me siento liberado de un nuevo, extraño, amenazante dolor...

(¿por qué *dolor*? Esto suena a capricho, a autocomplacencia... Pero un mes más tarde conocerá a Fanny Brawne, y los hechos le darán razón)

... y estoy agradecido. Siento un calor terrible en el corazón, como una carga de inmortalidad».

Palabras-llave de ese rápido, casi angustiado rechazo de la imagen femenina que lo ha rondado un momento. «La poesía pudo más...» Pero no era la poesía, era la libertad la que pudo más; el sentimiento irracional que la razón busca domesticar con una fórmula. En esa superposición de la imagen de *miss Jane Cox* a su libre visión poética, en ese súbito ingreso activo de un elemento que rápidamente trata de adueñarse de su atención, que se fija en el pulso, en el recuerdo, en la esperanza, John acaba de entrever al enemigo, al usurpador. Prevé, sin ideas ni esquemas, una situación de sometimiento, exactamente esa situación de sometimiento de la poesía a lo erótico que da la norma de todo un romanticismo continental: Heine, Musset (los cito como puntos de referencia y no taxativamente). Con la misma violencia del deseo surge el rechazo, el salto a «la poesía», es decir, a la forma especialísima en que se manifiesta y fundamenta la libertad de Keats: *una disponibilidad lírica*. El hombre que pedía «diez años para sumergirse en la poesía», para abarcar

todo lo que nuestros humanos sentidos alcancen

(«Sueño y poesía»)

se alza violento contra la sospecha de que la mujer sea ese símbolo engañoso de la pluralidad en la unidad, el compendio del mundo para comodidad de poetas. *Miss Jane Cox* es quizá la luna, el alba, las fiestas del mar, el ritual del estío. Acaso cierta poesía puede agotar su sed de aprehensión en la perfecta presencia femenina —como es el caso de Pedro Salinas—. No la poesía de John Keats, que exige, que es libertad total de invadir y ser invadida.

Entre tanto, su sólido sentido de la autocrítica le da fuerzas de sobra durante esas semanas en que la tormenta contra *Endimión* debía llenarle la casa de hojas secas. «Mi propia crítica personal me ha hecho sufrir incomparablemente más que las que pudieran



inflirme el *Blackwood's* o el *Quarterly...*» (8-10-1818). Conoce los defectos de *Endimión*, pero su sentido de disponibilidad, de caracola abierta al sonido, se reitera en este caso como pocos días antes a propósito de «esa mujer». Y a Hesse le dice de *Endimión*: «Es lo mejor de que fui capaz *por mí mismo*. Si me hubiera preocupado de que fuese una obra perfecta, y buscado consejo...

(piensa en Hunt y en Shelley, naturalmente)

... temblando a cada página... *no lo habría escrito*; porque no está en mi naturaleza andar a tuestas. He escrito con independencia, *sin juicio*. En el futuro podré hacerlo con independencia y *con juicio*. *El genio de la Poesía debe alcanzar su propia salvación en el hombre*: no puede madurar ni por ley ni por precepto, sino por obra de la sensación y la vigilancia. *Lo creador debe crearse a sí mismo...*».

Aquí está el romántico puro, es decir, el romántico *original*, libre de las adherencias y técnicas secundarias que caracterizan (o descaracterizan) a una escuela. El cree que la poesía es irrupción de dentro a fuera, y que la tarea del poeta es la del centinela: *sentir y vigilar*. Y esta fidelidad a sí mismo nos lo hace a John tan contemporáneo, pese a las mediatizaciones de su lenguaje.

(La lucha contra el «lenguaje poético» empieza en Europa con Lautréamont, mal que les pese a los del frac verde, y alcanza su victoria definitiva con Rimbaud; Byron y Baudelaire son estupendos pioneros, pero en ellos los lastres del lenguaje al uso malogran un porcentaje de poesía análogo al que se malogra en la obra de Keats.)

Contemporáneo, entendámonos, en el orden *cordial*, en la admisión directa de una poesía sustancial y primordial como los ritmos de *La consagración de la primavera* o una improvisación de Louis Armstrong. Lo creador debe *crearse a sí mismo*. Todo está dicho allí.

Esta carta había sido escrita el 9 de octubre. El 27 le mandaba John a Richard Woodhouse un asombroso mensaje que, conectado con el anterior y tanta otra frase que vamos extrayendo de su correspondencia, da la raíz y la razón de su poética. Rompo la cronología (es siempre un placer de prisionero) y dejo esta carta —«carta del camaleón»— para un capítulo próximo que, ay, será acentuadamente técnico<sup>[2]</sup>.

Volvámonos a John en Hampstead, agitado por sus problemas impersonales (los peores, los que otros te plantan como banderillas), escribiéndole a George y a Georgina en América, quejándose de la vida que está llevando, «vida abstracta, desaprensiva e inquieta que ustedes conocen bien». (Claro que la conocían, como también conocían al hombre que dos páginas más adelante dice: «Esto [los ataques a *Endimión*] es simple cosa del momento. *Pienso que estaré entre los poetas ingleses después de muerto*») (14 a 31-10-1818).

Este mensaje a América inicia un sistema de carta-diario que las espaciadas comunicaciones de la época explican. John agrega cada tantos días las noticias y las ideas

que pueden interesar a George y a su cuñada; les manda un verdadero diario, escrito desaliñadamente, a ratos perdidos, reflejando todos sus estados de ánimo, de pronto dado a la poesía

(«La Belle Dame sans Merci» fue compuesta verso por verso en una de estas cartas),

saltando luego al chisme doméstico, a la crónica política y teatral, al pequeño mundo de Hampstead. Nada conozco en la correspondencia romántica inglesa que acerque mejor a una intimidad, a un avance espiritual. En estas cartas-diario se puede asistir al imbricamiento incesante de una poesía y su circunstancia; los poemas de John, cuando los lee uno al correr de la carta donde aparecen, ceden su tonalidad *personal* que tan obstinadamente retenía el poeta en su obra. De pronto se comprende que ese lirismo desgajado del ego está en la relación de la flor con el tallo. John corta la flor y la alcanza al elogio; sólo sus cartas, que son la planta entera, pueden mostrar la corriente vital que enciende ese color y ese perfume.

(31 de enero. Aquí un amigo me dice que el maldito mimetismo operando en todo trabajo de explicación y comentario, obra ya penosamente sobre mí. «Esa imagen de la flor, che [...]», me dice compasivo. Tiene bastante razón, y yo quisiera ser menos literario. Lástima que con los deseos negativos no se pueda escribir buen romance.)

Así es como estos diarios de John nos lo mostrarán en los meses del asedio exterior, pasando de una prueba a otra. Ahora es de nuevo *miss Jane Cox*: «No una Cleopatra, pero al menos una Charmian... Cuando entra en una habitación produce un efecto semejante a la belleza de un leopardo». Y a John le ocurre que «me olvido a mí mismo por entero, pues vivo en ella». Frase que resuena en todo su sentido mágico cuando se ha ahondado en esta poética, y que a él mismo debió de asombrarle pues agrega rápido: «A esta altura ustedes pensarán que estoy enamorado de ella, de modo que antes de proseguir les diré que no lo estoy; me tuvo una noche despierto, como podría hacerlo una melodía de Mozart [...]».

(Y dice verdad, porque cuando se enamora de veras, tan pocos días después, habrá en su carta-diario una escaramuza juguetona en la que él es el primer engañado, y luego, frente a la revelación, un silencio absoluto. No se volverá a hablar de Fanny Brawne en las cartas a América.

Por aquellos días John metía la nariz en el cuadro político de Inglaterra, para información de George, y es asombroso descubrir en alguien tan desapegado de la historicidad, párrafos como éste (que debería hacer reflexionar a los redactores de la *Poetry Quarterly*):

«Se dice que el emperador Alejandro piensa dividir su imperio como lo hizo Diocleciano, entronizando a dos zares, mientras él seguiría siendo monarca supremo del conjunto. Si lo hace, y durante algunos años mantiene la paz interna, Rusia podría extender su conquista hasta China [...] Me parece sumamente probable que China caiga, y Turquía caerá seguramente. Entre tanto, la Rusia europea del norte apuntará sus cuernos contra el resto de Europa [...]».

A lo que sigue esto, que me parece memorable: «Dilke [...] se complace en la idea de que Norteamérica será el país que, en el ámbito del espíritu, releve a Inglaterra cuando ésta desista. Discrepo totalmente de él. Un país como los Estados Unidos, cuyos más grandes hombres son los Franklin y los Washington, jamás lo logrará [...] Sin duda son grandes hombres, ¿pero cómo compararlos con nuestros compatriotas Milton y los dos Sydney? [...] Los americanos son grandes pero no son sublimes; la humanidad de los Estados Unidos no llegará jamás a lo sublime [...]».

Esto, para 1818, es ver lejos. John no insiste, salta otra vez a su tierra segura, cuenta un episodio que concluye en un beso y una gentil amistad, y que él narra con fino detalle, para terminar elogiando su presente soledad como si lo sucedido hubiera estado al borde de arrancársela de las manos. «Me deslío en el aire con una voluptuosidad tan delicada, que me alegra estar solo». Y luego, como necesitado de explicárselo a sí mismo, dice: «Os he escrito esto para que veáis que participo de los placeres más elevados, y que aunque opte por pasar solo mis días, no seré un solitario. Ya veis que no hay nada de esplín en esto [...]». (Quizá George y Georgina podían comprender; pero vendrá el día en que John ha de decir cosas semejantes a la mujer que ama, y el plano personal chocará con el poético en una batalla a las puertas de la muerte.)

A su hermanita, siempre presa en la escuela de *miss* Coley, le da John repetidos avisos de la creciente gravedad de Tom. El primer día de diciembre le envía una líneas: «El pobre Tom ha estado tan mal que no quise que vinieras, hubiera sido demasiado penoso para vosotros dos. No puedo decir que se encuentre mejor esta mañana; su estado es gravísimo. No tengo esperanzas. Guarda tu coraje para mí, querida Fanny, y ten plena confianza en tu hermano que te quiere» (1-12-1818). Tom murió esa misma mañana, y Charles Brown, siempre buen camarada, se llevó ahí nomás a John de la casa mortuoria y le propuso compartir la suya en Wentworth Place. Keats acepta, con ese dejarse llevar en que el dolor delega la voluntad. Tom había sufrido demasiado para que su reposo no se comunicase ahora al que había velado a su cabecera. «Los últimos días del pobre Tom fueron espantosos», escribe a los de América. «No haré ningún comentario beato sobre la muerte... Pocas dudas tengo de que haya inmortalidad, sea cual fuere... y tampoco Tom las tenía» (16-12-1818). Esta afirmación reticente tiene más de consuelo para George que otra cosa.

Y entonces, en el nuevo deslumbramiento de vivir, de estar tan vivo y libre, tan pobre y sin lazos e igual a un árbol o a un gorrión,

en esa claridad de convalecencia en Wentworth Place, entre los amigos que lo rodean para confortarlo,

va a recortarse, como una silueta que las tijeras van desgajando del papel negro, la primera imagen de Fanny Brawne. No es más que una entrevisión: «La señora Brawne, que ocupó la casa de Brown durante el verano, reside todavía en Hampstead;

(eran vecinos, y las casas participaban de un jardín común, de modo que John tenía que encontrarla inevitablemente al mudarse allí)

es una mujer encantadora, y su hija mayor me parece hermosa y elegante, graciosa, tonta, a la moda y extraña; de vez en cuando chocamos...».

Quince días después la silueta está ya enteramente recortada, y John la pega en su carta: «¿Os retrataré a *miss Brawne*? Tiene aproximadamente mi estatura, una cara bonita de tipo alargado... sus rasgos son inexpresivos... Se arregla bien el cabello... su nariz es bella, aunque ligeramente dolorosa... su boca está bien y mal... de perfil es mejor que a cara llena, aunque en verdad su cara no es llena sino pálida y delgada, pero sin ningún hueso aparente. Su figura es muy graciosa y lo mismo sus movimientos; sus brazos están bien, sus manos regular; los pies tolerables... No tiene aún diecisiete años, pero es ignorante... y su comportamiento monstruoso; estalla en invectivas en todas direcciones, dice a la gente cosas tales que me vi obligado, hace poco, a emplear el término descarada... Pienso que esto no se debe a un defecto innato de carácter, sino al deseo de hacerse notar. De todos modos estoy cansado de semejante estilo, y no pienso aceptarlo...».

En el más grande secreto (por lo menos para sus correspondientes), John se comprometió con Fanny Brawne el día de Navidad, en casa de Mrs. Brawne. ¡El muérdago y *miss Brawne*! Lo peor es que se había enamorado de Fanny, pero su «estilo» seguiría siéndole ajeno, como se verá dentro de unas cien páginas.

Va a terminar 1818, y su espíritu se condensa en ese mes de diciembre que se abre con una muerte y acaba con una promesa. Entre las dos, tenso como un arco, John Keats. Todos sabemos de sobra, hipocresías aparte, el alivio y la paz que trae la muerte de un ser querido. Nada tiene que ver con esto el dolor, que se cumple en su plano. Ah, pero tirar las botellas de remedios, despachar al médico, recobrar los derechos del sueño, la música, la libertad, la persona. La «individualidad» de Tom había hostigado a su hermano desde el regreso del viaje. Ahora, de pronto, el silencio. Nadie tose en esa cama. Se puede abrir la ventana, a nadie le hará daño el fresco vespertino. Otra casa, de nuevo los amigos, las caminatas, *Hiperión*, la luna llena. Nadie puede ser más franco que un poeta en estas cosas. La ciudad no le impone un luto barato y una cara de entierro. Tom está muerto, como Burns, como Chatterton, como tanta cosa querida. El poeta se lo ha apropiado ahora, lo guarda en el plano entrañable. Por eso mismo la vida es más urgente, el vino más sabroso. Todo tipo bien plantado vuelve con una sed enorme de los entierros. Despertará, como el oyente del Viejo Marinero, «más triste y más sabio», y a su sed no le bastarán los líquidos sencillos, los consuelos al uso. «Siento que debo recomenzar con mi poesía», escribe John. Su tema será «la caída de *Hiperión*». «Lo adelanté un poco anoche... pero me llevará algún tiempo estar otra vez en vena». Claro que «me quedaré confinado en Hampstead por unos días, a causa de una laringitis...». Entre una y otra frase han corrido los días, y el diario para América se va llenando de otras noticias escritas a vuelapluma, sin sospechar cómo un día tus ojos y los míos atisbarán ahí su educación sentimental, el avance prodigioso de su gusto, de su valoración. No cabe duda de que hasta esos días, John había mostrado mal gusto en muchos aspectos de su poesía. «Isabella» es buena prueba, y mucho de *Endimión*. El taller de Benjamin Haydon, con su estúpido propósito

de crear una «pintura heroica» y pavadas por el estilo, el *cottage* de Leigh Hunt lleno de mala música y flojos versos, y sobre todo su condición de autodidacto, de chico que se cría sin el mínimo sistema de rumbos que dan un gran colegio o los céspedes oxonienses. La blandura frecuente en su poesía procede de no distinguir bien entre lo sustantivo y lo adjetivo (y esto es mal gusto), de creer que una descripción se llena de encanto si abunda en epítetos como *sweet* y *sublime*. Durante ese tiempo John debió preferir Guido Reni a Rafael (y en una escala más profunda, Rafael a Fra Angélico). Pero de pronto este hombre más triste y más sabio, que amanece entre golpes y dudas en diciembre de 1818, deja caer en su carta-diario: «No puedo sentirme jamás seguro de una verdad cualquiera, como no sea a través de una clara percepción de su belleza

(su único apoyo, otra vez; su porfiada adhesión a la verdad poética),

y creo que mi mente es demasiado inmadura, incluso en cuanto a ese poder de percepción que espero se acrecentará. Hace un año me era absolutamente imposible comprender los dibujos de Rafael; ahora comienzo a interpretarlos un poco. ¿Cómo aprendí? Mirando algo ejecutado con espíritu totalmente opuesto: quiero decir un cuadro de Guido (Reni) en el que todos los Santos, en lugar de la heroica simplicidad y la grandeza sin afectación que heredan de Rafael

(“que heredan de Rafael”... ¡qué manera de decir las cosas!),

expresan con sus gestos todo el sentimentalismo melodramático, solemne y mojigato del Padre Nicolás de Mackenzie<sup>[3]</sup>. La última vez que estuve en casa de Haydon miré un libro con ilustraciones tomadas de frescos de la iglesia en Milán (he olvidado el nombre); con muestras de las épocas primera y segunda del arte italiano. *Creo que jamás he recibido una impresión semejante, Shakespeare aparte...».*

Y esto lo dice el hombre para quien el universo (parafraseo una ocurrencia de Eduardo Blanco Amor, que lo decía de Mozart) empieza con Shakespeare para seguir con Jehová. Pero lo que afirma este tremendo ajuste axiológico y estético que ha estado haciendo John por su cuenta, y da su verdadero alcance futuro, es el párrafo que sigue: «Los cuadros llenos de fantasía y del más tierno sentimiento; magnificencia de los paños que superan todo lo que he visto (sin excluir los de Rafael). Pero grotescos hasta un extremo raro, aunque hermosos en conjunto, para mí aún más que muchas obras más logradas... *porque dejan tanto campo a la imaginación».*

Esto procede de una carta, no está desarrollado ni pensado dialécticamente por John. Hay que intuir *in nuce* el salto vertiginoso de su aprehensión estética. La justa actitud receptiva para sentir la plástica del *quattrocento* se prueba allí sin que Keats se lo proponga o lo piense dos veces. De golpe, en ese estadio en que su situación se verticaliza y se concentra

(el halcón vuela en círculos horizontales; de pronto elige y se precipita, calando el aire)

un encuentro casual con un álbum revela su nueva latitud. John sabe que esa belleza es verdad porque —como le gustaba decir— la ha probado en su pulso. Sólo Shakespeare podía golpearlo más. Y cuando se pregunta por qué le gustan los frescos milaneses, atina a señalar rasgos dominantes: «lo romancesco» y «los sentimientos delicados», dos adherencias a su pasado, para teñirlas con una nueva luz. En un Guido Reni falta «lo romancesco» en el sentido medieval, arturiano, chauceriano, isabelino de John. «Romancesco» será «La víspera de Santa Inés», mientras que «Isabella» era sólo Guido Reni. Los «sentimientos delicados» están ya en la grave línea de «La Belle Dame sans Merci» y la «Oda a la melancolía». Y luego John hace el descubrimiento mayor: los frescos son «grotescos», pero alcanzan la más hermosa plenitud: la que deja espacio a la imaginación. ¿No está ya entreviendo la vía real de la poesía y el arte modernos? Mallarmé la ceñirá crípticamente: «Pienso que sólo es necesaria una alusión...». El sentimiento simbólico de la realidad acaba con todo realismo; ahora John sabe que la belleza no está en el «hermoso exceso» que él atribuía a su primera poesía, sino en la parvedad formal que procede por signos catalizadores, por balbuceos esenciales apuntando a una totalidad que jamás se alcanzaría por acumulación. *Endimión* ha muerto, viva *Hiperión*. De pronto ve que la pintura no es una suma de elementos, sino un sistema de mostraciones donde los elementos juegan como claves plásticas. *Hiperión* se enriquecerá con esta revelación de la carga poética latente, porque Keats, que piensa sin especialismos, trasladará a su sentimiento de la poesía esta intuición que el *quattrocento* le confirma con tanta fuerza.

Su poesía va a mostrar inmediatamente huella de las experiencias de diciembre. La carta-diario a América recoge un poema admirable, donde la delicia enumerativa se carga de un nuevo sentido, al punto que podría llamárselo el «pequeño anti-Endimión», la contraparte necesaria para satisfacer este camino más esencial que él ha empezado a recorrer y que paralelamente se irá cumpliendo en *Hiperión*. Y el poema es «una especie de *rondeau*» acerca de la Fantasía, y se abre con estos versos que dan su clave:

*Ever let the Fancy roam,  
Pleasure never is at home.*

(Dejad siempre errar la Fantasía, / el placer no está nunca en casa.)

El poeta se pregunta por lo precedero, y lo siente desleírse entre los dedos. De alguna dolorosa manera, la adherencia directa y personal a la circunstancia debe ser superada, no porque carezca de belleza

(las *Odas* no hubieran sido escritas, de creerlo él así)

sino porque la morosidad estética y sensual, el quedarse interminablemente con la rosa en la mano, aleja en vez de acercar, confirma las barreras entre el poeta y las cosas, la infranqueable distancia que va de la mano a la flor, del olfato al perfume. La actitud de *Endimión* había sido la de asediar verbalmente las cosas

(«imaginarias», pero entendidas como presentes, tangibles, vistas siempre

plásticamente)

buscando acceder por saturación. En el gesto del hombre que tritura una hoja de menta y se huele los dedos

yace la desesperada ansiedad de posesión por destrucción asimiladora (Sartre estudia hoy eso, en *El ser y la nada*), la «imagen sensible» por decirlo así, que por un segundo hace que la mano sea la menta. Los poemas de 1817 y *Endimión* exploran de ese modo la esfera real. Pero John acaba de descubrir un arte «que deja amplio espacio a la imaginación», un arte de síntesis capaz de alcanzar lo concreto sin enumeración ni recorrido, dando de lleno en el centro del blanco con la imagen única que lo contiene en su esencialidad. «A la fantasía» es una primera, juguetona exploración de este acceso. Y John la intenta más con la *noción* del poema que con su forma. Preciso es —se pregunta— superar la fugacidad de la *cosa* bella («En una cosa bella hay júbilo por siempre», y a esto no renuncia Endimión-Keats),

instalando el centro de la esfera en un plano no precedero. ¿No tenemos a Fantasía?

*Fancy: Faculty of calling up things not  
present, of inventing imagery,*

(Facultad de imaginar cosas no presentes, de inventar imágenes)

Y paralelamente: ¿No es el poeta aquel que fija las imágenes, retiene su doble fugacidad de contenido y modo en el verso? La fantasía es el lujo, el juego real del hombre; sólo el poeta puede desprender de ese juego las sustancias absolutas. Lo que John, golpeado en la cara por la muerte y el amor, solo y dolido en ese fin de año, propone en su poema, es una sustitución platónica, un recurso en última instancia, un orden apolíneo contra el caos confuso e inseguro de la esfera viviente.

*Summer's joys are spoilt by use,*

*And the enjoying of the spring*

*Fades as doth its blossoming...*

(La costumbre malogra las delicias estivales, / y el goce de la primavera / se desvanece como su floración...)

(Vv. 10-12)

¿Qué hacer?

Está el *carpe diem*, su primer recurso adolescente: adherir, adherir a un puro presente. «Goza cuello, cabello...», con el consejo de Góngora: *Endimión*.

Ahora, de vuelta de esa instantaneidad en continua pérdida, que el grito de Fausto despide desgarradoramente,

*Heilt, du bist so schon!*

(¡Detente, eres tan bello...!)

John prefiere *la creación a la sumisión*, el vuelo de Fantasía al gesto que vanamente encierra la manzana. Sin decirlo.

(«Aquí están los poemas; se explicarán por sí mismos, como todo poema debe hacerlo, sin comentario...»)

los versos contienen la razón que hace rico este platonismo estético, este paso del plano sensible al inteligible: y es,

sencilla pero fundamentalmente,

que el poeta *se traslada*, opta por trasladarse, precisamente porque

*viene del plano sensible*, viene de *Endimión*, viene con la cara manchada de zumo, con los dedos fragantes de bayas, con la laxitud deliciosa y triste que sigue a la persecución y alcance de las ninfas.

No quiero caer en acatarrada erudición, me libren este hermoso día de febrero y la imagen de John que cuelga sobre mi mesa;

pero véase un minuto la diferencia de itinerario con, digamos, Shelley. En Shelley hay un instalarse poético *a priori* en el plano inteligible. Gran vividor, *notorious gentleman*, Percy Bysshe taja los dos mundos con el filo del papel. Vive aquí y escribe allá, y si aquello se nutre de esto (¡y cómo!), él tiene buen cuidado de no explorar poéticamente el campo sensible, que su cuerpo y su ritmo vital conocían como un pájaro el aire. Su platonismo maravilloso se sustenta en impulsos intelectuales y no implica una hipóstasis, una sublimación de la experiencia pánica. Por eso su más frecuente lirismo procede de la indignación ante el orden social, la barbarie política de su tiempo. Shelley parte de la historia para trepar a la metafísica. John arranca del erotismo sensible para alcanzar el plano permanente. ¿Pero qué quiere él en ese plano?

Lo que Fausto joven: quiere el erotismo sensible a salvo de pérdida. Y ésa será la esencia de su «Oda a una urna griega», donde las figuras se aman, se persiguen y cantan *eternamente*.

Fantasía puede, pues, traer imágenes a salvo de mudanza. ¿Qué le pide John en este poema?

¡Le pide *Endimión*! ¡Pero claro!

Le pide el mundo de la manzana, la ronda de las estaciones y las mareas, la amante perfecta, el placer sin melancolía. Sincero consigo mismo, John redacta su lista de deseos:

... *send her!*

*She has vassals to attend her:*

*She will bring, in spite of frost,*

*Beauties that the earth hath lost;*

*She will bring thee, all together,*



*All delights of summer weather;  
All the buds and bells of May,  
From dewy sward or thorny spray  
All the heaped Autumn's wealth,  
With a still, mysterious stealth:  
She will mix these pleasures up  
Like three fit wines in a cup,  
And thou shalt Quaffit...: thou shalt hear  
Distant harvest-carols clear;  
Rustle of the reaped corn;  
Sweet bird antheming the morn:  
And, in the same moment... hark!  
'Tis the early April lark...*

(... ¡Envíala! / Ella tiene vasallos que la asisten: / te traerá, a pesar de las heladas, / las bellezas que la tierra ha perdido; / te traerá, conjuntamente / las delicias del tiempo estival, / todos los capullos y corolas de mayo, / del césped con rocío o la rama espinosa, / todas las riquezas otoñales; / con callado misterioso sigilo / mezclará entre sí esos placeres / como tres vinos en una copa, / y podrás beberlo... Oirás / distintos cantos de siega, claramente, / el susurrar del agostado trigo, / los pájaros celebrando la mañana, / y en el mismo instante... ¡escucha! / Es la alondra de abril, la tempranera...)

(Vv. 27-44)

Y como Fanny Brawne es ya la presencia hostigante, John se la pide perfecta a Fantasía<sup>[4]</sup>:

*Mistress fair!  
Thou shalt have that tressed hair  
Adonis tangled all for spite,  
And the mouth he would not kiss,  
And the treasure he would miss;  
And the hand he would not press,  
And the warm he would distress.  
O the Ravishment —the Bliss!  
Fancy has her there she is...  
Never fulsome, ever new,*

*There she steps! and tell me who*

*Has a Mistress so divine?*

(¡Hermosa amante! / Tendrás ese trenzado cabello / que Adonis enredó por despecho, / la boca que no quiso besar, / el tesoro que dejó perder, / la mano que no quiso estrechar, / y el ardor que él atormentó. / ¡Oh la delicia, el éxtasis! / Fantasía la trae, aquí está... / Nunca el hastío, siempre nueva. / ¡Aquí viene! Dime, ¿quién / tiene amante tan divina?)

(Vv. 89-100)

Su poesía adolescente se había confiado a la imaginación, para sustituir los tristes panoramas inmediatos por los escenarios botticellianos donde la poesía podía buscar adhesión. Ahora la fantasía es invocada deliberadamente como dispensadora de imágenes a salvo de muerte. Vendrá todavía la etapa final, la de las *Odas*, donde imaginación y mundo tangible se fundirán en una sola realidad que la poesía alcanza, y donde la *elección* del poeta se cumple tan esencialmente, tan en lo único y necesario, que allí

todo lo imaginario es real y todo lo real imaginario.

(¿Dialéctica de una noche de verano? Es el 2 de febrero, unos amigos acaban de irse, bebo agua y miro las boyas del canal. En un dibujo de Seoane que cuelga en mi cuarto, un caracol sueña en la arena su laberinto. Ahora he vuelto a escuchar a Bix, su triste grandeza; en tanto silencio un muerto se levanta para decir, con casi desapegada pasión, *Jazz me Blues*.)

Es bueno releer, considerar. Temo el prestigio de las fórmulas como la que cierra el comentario anterior. Entonces, desde su orilla segura, Keats me arroja un cabo de certeza, unas líneas en la página siguiente de su carta-diario. William Hazlitt, a quien admiró como a ninguno de sus contemporáneos

(otra prueba de la rápida afirmación de su gusto: fuera con Leigh Hunt, llega ese adusto, salvaje, delicado y profundo Hazlitt, ese Domingo Faustino Sarmiento de la crítica inglesa)

ha dictado un curso sobre novelistas. John copia fragmentos para George y Georgina desterrados. Y elige uno que coincide plenamente con el avance decisivo de su poesía, con el acceso al mundo de las *Odas*. Quizá no sabe hasta qué punto esos pasajes corroboran su propio sentir. Dice Hazlitt: «[En las novelas de William Godwin]... hay poco conocimiento del mundo... El efecto [sobre el lector] se logra enteramente, no por hechos o fechas, por conocimiento de autoridades o acumulación, sino por intenso y paciente estudio del corazón humano y por una imaginación que se proyecta a sí misma en ciertas situaciones, y es capaz de elevar sus sentimientos imaginarios a la altura de la realidad...».

Así, exactamente así, entiende John la *Fancy*, la forma viajera y coleccionista de la imaginación. No trueca (pacto literario por excelencia) la sangre por la tinta. Simplemente ve de otro modo, elige una entrega lírica que sea a la vez una creación. Como Emilio Prados, puede decir:

Del fondo de mi sangre  
Voy subiendo despacio  
De su arcano inseguro  
Y empiezo a despertar de nuevo  
En mitad de mi vida,  
Como al nacer se brota de la muerte.

En los últimos días del año, Keats cierra su carta-diario a América (la terminó el 4 de enero de 1819) con una miscelánea que mal disimula la fatiga que le está ganando el corazón. De Fanny Brawne, ya su secreta prometida, nada.

Oh torre de mi amor en torno de mi amor,  
Blanco hilaban los muros en torno a mi silencio.

(PAUL ÉLUARD)

En cambio da noticias sobre el supuesto descubrimiento de un fantástico reino africano («tienen ventanas con marcos de oro, infantería de cien mil hombres, sacrificios humanos... todo esto suena un poco barbazulesco...») y las frecuentes visitas que le hace una vieja gata barcina de Mrs. Dilke. («La he interrogado, miré las líneas de su pata, le tomé el pulso... Inútil. ¿Por qué viene a verme?») Y se monta un programa futuro de informaciones para los ausentes, quiere saber qué noticias pueden interesarles más: «Teatros, el jardín de los osos, los boxeadores, los pintores, los conferencistas, la moda, el progreso del dandismo...». Detrás de todo está su malestar («esta maldita laringitis», le escribe a Haydon) y sus problemas de dinero (el mismo Haydon lo asedia en busca de ayuda, y John tiene que correr a Londres y morirse de hastío en los bancos o discutiendo con su tutor Abbey). Y por sobre todo Fanny, que viene a él con la promesa, que delicadamente lo instala en el mundo personal de la pasión, en la esfera pequeña del individuo civil,

después de esa vida sin individualidad que él prefería y necesitaba. En su maravillado corazón laten ya los versos que le nacerán más tarde:

*How shall I do*

*To get anew*

*These moulted feathers, and so mount once more*

*Above, above*

*The reach of fluttering love...?*

(¿Cómo haré / para recobrar / esas fundidas alas, y subir otra vez / muy, muy alto, / más allá del alcance del amor volandero...?)

(«Lines to Fanny»)

Termino este capítulo en la tarde del 3 de febrero. Hace un año, día por día, llegué a la tumba de John en Roma. Era una mañana fría y luminosa, con la dura claridad que el invierno presta al sol. Andar por Roma mordiendo manzanas, entrando en los portales y los zaguanes para espiar lo que no ve el turista,

*volviendo.*

Para ir al cementerio seguí la Via del Mare. Ah perspectivas, ciudad de fugas armoniosas. (Roma, saturación extrema de monumentos, ruinas y edificios, se resuelve en una incesante fuga de espacio, de libertad para ver hasta el fondo de las calles...) Y me acuerdo: el teatro de Marcelo, las columnas del templo de Apolo Sosiano, y la isla Tiberina,

toda luz y gente,

rebrillar de pez trattorias

y san Bartolomé

con su pescador que echaba la red al Tíber

el Tíber el Tíber el Tíber

sucio feliz repleto de cadáveres

gusano calavera Locusta-tíber,

gato amarillo.

El rápido templo de Mater Matuta (debió de ser más hondo)

y el honguito feliz del templo de Vesta.

Enfrente, el arco de Jano, grueso y áspero, ocultando la misteriosa maravilla de San Giorgio in Velabro.

Después Santa Maria in Cosmedin, su horrible vieja cancerbera, frío y moho —Subida por la Via della Greca, la Via del Circo Máximo, el claro *piazzale* de Rómulo y Remo, Santa Sabina y su puerta del siglo v, donde en uno de los paneles se alza el carro del profeta con un ritmo perfecto...

(Déjame contarlo, andar de nuevo. Venía de tu casa en la Piazza di Spagna, iba a tu tumba.)

Entonces bajé lentamente por la Via de San Anselmo. A mediodía, llena de sol, viraba como una música lenta, conduciéndome sin esfuerzo; me dejaba ir, mirando las villas, los muros rosa

(en Italia el color del reposo es el rosa)

hasta bajar al tráfico y el ruido, y de golpe la horrenda pirámide de Cayo Cestio, el cementerio, el término del viaje para los dos. Y arriba el sol, absurdo.

# ESTAR EN EL MUNDO

## A campo traviesa

El año empezó con la primera, desdeñosa réplica de Keats a su desdicha personal. A fines de enero estaba terminado «La víspera de Santa Inés», escrito durante una breve estadía en Chichester. John lo llama «un poemita» (*a little poem*).

Ahora que acabo de cerrar un capítulo con el recuerdo de una caminata por Roma, me asombra bastante ver que las imágenes evocadas no son más nítidas ni más prolijas que el Hampstead que imagino sin la menor referencia histórica. Nunca estuve allí, me manejo con nombres y descripciones. Todo habrá cambiado tanto, pero qué importa; lo veo tan bien, veo un Hamsptead algo silvestre, con partes arboladas, caminos de pastos miserables y pájaros desteñidos; gentes con botas, sombreros de aguafuerte, silbidos alzándose en el aire, muchachas desvaídas y flacas, mujeres de pelo mal recogido en un rodete matinal. (Anteayer, por puro azar, hojeando en Mitchell's un libro sobre pintores ingleses, di con una lámina: *Hampstead Heath*. Es muy bonito, muy 1820, muy Fanny Brawne.)

Lo que veo es distinto, pero qué importa. A cada momento descubro a John yendo y viniendo, el pequeño poeta (así le llamaron una vez) andando a pasos rápidos de su casa al sitio lejano donde tenían encerrada a su hermana Fanny. Parándose para mirar un abejorro que busca desesperado la combinación de un girasol-caja fuerte. Cortando una rama para hacerle agujeros y dibujos al aire. Silbando *La Biondina*, porque Charlotte Reynolds tocaba Mozart para él en el piano, durante horas tocaba Mozart para él en el piano. Ahora salta un valladar, corta camino metiéndose hasta la cintura en un campo sembrado. Eso no se hace, John.

Ya dije que no escribo una biografía, pero en las últimas semanas la presencia física de John me ha hostigado más y más desde sus cartas. Lo veo andar por un mundo de pequeñas, simples cosas, de enormes tragedias de saltamontes y ratón campesino, de pisoteadas bayas donde un rato antes se sostenía el sol, de atardeceres desesperadamente iguales, con vidrios empañados y mesas rengueantes, cartas que no llegan y deudas que no se pagan. Materia miserable y despreciable con que se traman las redes que fueron Shakespeare, Donne, Bob Burns y este pequeño poeta a campo traviesa.

De pronto está tan a mi lado que me aterra la conversión literaria que esto asume, la recurrencia del truco biográfico. Es viejo como el mundo decir: «Me parece que lo veo». Peor todavía es decir: lo veo, está aquí, el tiempo cede a este tocarse tangencial que me deposita en 1819, en ese trozo suburbano del tiempo... los brezales de Hamsptead. Tiempo de Roma (hoy hace un año), tiempo de Hamsptead (hoy hace un siglo y medio).

El tiempo es un árbol, con ramas que se ignoran, pero si de súbito, iluminándolo,  
la tempestad de la poesía crece,

el árbol se encuentra consigo mismo, las zonas más lejanas se tocan y se palpan, la rama de John roza mi rama, huelo sus hojas, me empapo en su lluvia, entreveo, antes que la bonanza se la lleve, el color de un fruto suspendido en el extremo.

Cruzaba el brezal de Hampstead, se iba a visitar a su hermanita de quince años que lo vería llegar llena de adoración y maravilla. Sus cartas a Fanny Keats son siempre deliciosas, pero las de este tiempo, después de la muerte de Tom, se cargan de un sentimiento que muestra su verdadero estado de ánimo. Mima a Fanny, complace sus pueriles pedidos, es el hermano mayor. «Dime si quieres algún libro en especial, o lápices, o papel para dibujar... cualquier cosa menos animales vivos. Aunque no seré muy severo en esto, recordando cuánto me gustaban los peces de colores, los paros, mojarritas, ratones... y la entera tribu de los bosques y arroyos; pero en verdad están mejor en los árboles y el agua... aunque debo confesar aún ahora mi debilidad por una linda pecera con peces de colores... La pondría delante de una bonita ventana pintada, y la rodearía de arrayán y camelias...» (13-3-1819). Días después es la botánica: «Iré mañana a Londres, y en el camino pasaré por el vivero a buscar esos bulbos y semillas que quieres...» (31-3-1819). Toda esta carta, donde John trata de aclararle a Fanny los problemas teológicos que debe encarar en sus estudios, prueba su celoso interés por la niña. Y en ese mismo tiempo, inclinándose ante quien ya sabía más que él de modales al uso, le escribe: «Me gustaría ocupar uno de esos prados durante un mes o algo así... porque quiero que me enseñes unos pocos y sencillos pasos de baile... Compraría un metrónomo para practicar por mi cuenta...» (27-2-1819). Pero detrás de este deseo asoma la otra Fanny, a quien le gustan las fiestas; la novia que quiere bailar con él y no se lo oculta. Qué avergonzado deseo de agradar hay en ese pedido a su hermana; hay que aprender a danzar, a exigir un compás y una medida a sus piernas que lo habían llevado de un lado a otro sin más ritmo que el del humor y la hora.

## «La víspera de Santa Inés»

Al igual que *Endimión*, «La víspera de Santa Inés» tiene un *happy end*. Ambos poemas memoran las dos únicas instancias de la dicha que Keats conoció en la tierra. *Endimión* es el memorial de la felicidad de su cuerpo, de la alegría de estar vivo entre las plantas y los ríos. «La víspera de Santa Inés» contiene la transposición poética de la felicidad de su corazón alcanzada por el amor. Escrito inmediatamente después de conocer a Fanny Brawne, antes de que estallaran sus dudas y su conflicto interior, pone en el escenario de un cuento medieval la totalidad perfecta de una felicidad ya preludiada.

Aunque sólo fuera por eso, el poema aparecería como el más romántico en su obra. Middleton Murry asegura que basta la imaginación para ver a Fanny en la imagen de Madeline, y a John en la de Porfirio —los héroes enamorados—. ¡Por fin, por fin un poco de subjetividad autobiográfica! Pero no, no hay tal. Nada de autobiografía. Aún en el ímpetu que lo lleva a escribir el poema, John rehúsa personificarse en él; preciso es apelar a su misma fantasía para descubrir, en Ma-deline y Porfirio, una simbología del poeta y su amada. Su confesión es en tercera persona, fuera de su tiempo y su escenario. Sólo la correspondencia de los hechos y la evolución interior de Keats permiten adivinar que «La víspera de Santa Inés» es *un sueño en plena vigilia*, una máquina onírica

(todo su contenido lo probará al lector familiarizado con esta simbólica),

que John concita para liberarse, para vivir vicariamente como Porfirio lo que aún no le ha sido dado alcanzar por sí mismo.

Y es éste el segundo y más marcado rasgo romántico del poema, ya que el *tono* general del romanticismo es onírico, roza la zona del ensueño en la medida en que escoge (o sufre) el lado nocturno, «gótico», fuertemente subjetivo y confesional. Antes de que viniera Gérard de Nerval a mostrarlo deslumbrantemente con *Aurélia*, el romanticismo al modo de Novalis y Hölderlin, de Achim von Arnim, de Young, Byron (el joven), Coleridge (el que opio), Hugo, Musset y Lamartine

(¡y Nodier, grandes dioses, y Aloysius Bertrand!)

implica sumisión onírica, una técnica de vigilia que repite —las más de las veces inconscientemente— las estructuras liberadoras del sueño. Del mismo modo cede Keats a lo nocturno en «La víspera de Santa Inés», y su seguimiento de una idea temática (parece que de la *Anatomía de la melancolía* de Burton, de donde también saldrá «Lamia<sup>[1]</sup>»), o un ritmo poético («El sátiro» de Ben Jonson —según Leigh Hunt—, o Spenser), no son sino *elecciones conscientes* para facultar de la manera más adecuada esa irrupción de contenidos oníricos. Keats narra un sueño, un producto imaginativo lleno de materia nocturna. Todo el poema está penetrado de esa nocturnidad peculiar del romanticismo, donde los límites se borran y el lector, sometido a una poesía de traspaso directo, cede a su vez por simpatía a la misma entrega.

Buen conocedor de baladas medievales, de Dante, de Chaucer, de lo «gótico», Keats urde su relato —éste también es un relato— partiendo de la raíz común de los odios entre familias, transmutándose en la pasión de los jóvenes castellanos. Sobre una base que tiene las ventajas de todo lo mitológico —Pre-conocimiento y valor simbólico—, John instala el tema de la víspera de Santa Inés, la creencia de que toda doncella que ayune esa noche conocerá el nombre de su futuro marido. Keats enriquece la creencia introduciendo (todo el poema es un juego de espejos) un sueño en otro. A Madeline

*They told her how, upon St Agnes' Eve,  
Young virgins might have visions of delight,  
And soft adorings from their loves receive*

*Upon the honey's middle of the night,  
If ceremonies due they did aright;  
As, supperless to bed they must retire,  
And couch supine their beauties, lily white;  
Nor look behind, nor sideways, but require  
Of Heaven with upward eyes for all that they desire.*

(Le dijeron cómo, en la víspera de Santa Inés, / las jóvenes doncellas podían tener deleitosas visiones / y recibir la suave adoración de sus enamorados / cuando llegara la miel de medianoche / si las debidas ceremonias celebraban; / en ayunas debían retirarse / y reclinar sus liliales bellezas, / no mirar hacia atrás ni de lado; sólo / pedir al cielo, con los ojos en alto, todo lo que deseaban.)

(Estr. VI)

La virgen cede entonces a un sueño en el que su enamorado acudirá a ella, y todos los deseos habrán de cumplirse en esa inofensiva noche nupcial. Keats escribió una estrofa —siguiente a la citada— para resumir ese cumplimiento, pero debió de reparar en que, dejándola, ponía en manos del lector la clave de todo el misterio, y la suprimió. Hizo bien, ya que el poema va a narrarnos cómo el enamorado Porfirio viene a ocultarse en la habitación de Madeline, coincide sin saberlo con su sueño, y *sustituye el sueño por una realidad que lo copia exactamente...* De no quedar suprimida la estrofa, los actos de Porfirio hubieran tenido para el lector el tedio de una repetición minuciosa del sueño de Madeline. Eliminada la estrofa, Keats logra admirablemente un doble plano de realidad, donde el lector puede intuir (por estar situado en un tercer plano) *que Madeline sueña lo que Porfirio cumple* (aparición a la vera del lecho, preparación de manjares para una fiesta de amantes), y que cuando despierte al llamado de Porfirio, *no comprenderá que ha dejado de soñar*, y se asombrará de ver tan pálido de emoción un rostro que en su sueño era distinto. Entonces el abrazo de los amantes confundirá los planos paralelos en una sola realidad. Cuando Keats, con una imagen magnífica, nos da a Porfirio inclinándose sobre Madeline y *mezclándose en su sueño*, la fusión carnal se desgaja del verso en una pura implicación poética.

En la estrofa eliminada, la cosa se decía con detalle: después de los proemios, la fiesta íntima y la música, el sueño virginal admitía que

*More pleasures followed in a dizzy stream  
Palpable almost: and to wake again  
Warm in the virgin mom, no weeping Magdalen.*

(Más placeres seguían, en vertiginoso torrente / palpable casi; y despertar de nuevo, tibia, / en la virginal mañana, sin llantos de Magdalena.)

El último verso sonaba con cierto cinismo dentro del tono del poema; John lo notó. Si



cabe sostener que la estrofa fue eliminada por las serias objeciones que Taylor y Woodhouse, su editor y amigo respectivamente, hicieron a Keats en nombre de la «moral», me inclino a aceptar como más probable la antedicha razón estética. No hay más que comparar el pasaje suprimido con la escena real que sigue al despertar de Madeline y a sus palabras de asombro: «¡Qué cambiado estás, qué pálido, frío y terrible...! ¡Oh, no me dejes en esta eterna angustia...!»:

*Beyond a mortal man impassion'd far  
At these voluptuous accents, he aróse,  
Ethereal, flush'd, and like a throbbing star  
Seen mid the sapphire heaven's deep repose;  
Into her dream he melted, as the rose  
Blendeth its odour with the violet,—  
Solution sweet: meantime the frost-wind blows  
Like Love's alarum pattering the sharp sleet  
Against the window-panes; St Agnes' moon hath set.*

(Más allá de la pasión mortal llevado / por el voluptuoso acento, alzose / etéreo, ardiente, y tal una estrella palpitante, / en el hondo reposo de un cielo de zafiro, / en su sueño penetró, como la rosa / su olor confunde con el de la violeta, / dulce fusión: en tanto el viento glacial sopla / como aviso al amor, la cortante cellisca / bate contra los cristales, / la luna de Santa Inés se ha ocultado.)

(Estr. XXXVI)

Y por si alguna duda quedara, tiempo después Keats le dijo redondamente a Woodhouse que «dulce fusión» sólo tenía un sentido. ¡Pero cuánto mejor logrado que en la estrofa suprimida!

Los amantes huirán juntos del castillo, entre los grises del alba, y el relato los abandonará cuando se pierdan, «hace siglos, en la tormenta». El poema termina donde casi siempre empiezan las baladas medievales sobre el tema; John no quiere una tragedia, deja juntos a los amantes felices, su fuga no es preludio de persecución y desastre como en la hermosa *Tragedia de los Douglas*:

*O they rode on, and on they rode,  
And a'by the lighth o'the moon,  
Until they carne to a wan water,  
And there they lighted down.  
They lighted down to take a drink  
O'the spring that ran so clear,*

*But down the stream ran his red heart's blood;*

*And she began to fear.*

[...]

*And all true lovers that go together*

*May they have more luck than they.*

(¡Oh, galopan y galopan / alumbrados por la luz de la luna! / hasta encontrar un agua mortecina / y allí desmontan. / Desmontan para beber un sorbo / de la fuente que mana tan clara, / mas él ve caer la roja sangre de su corazón en el agua / y ella se echa a temblar.

[...]

¡Ah, puedan otros amantes / tener más fortuna que estos dos!)

*(The Douglas Tragedy, vv. 41-48; 67-68)*

John no quería sangre ni muerte. Su sueño, réplica del de Madeline, era un sueño de consumación junto a Fanny Brawne. Trabado por las circunstancias, por su propio ser, John inventa, adelanta su «triunfo» como una realidad anticipada. A George y a Georgina les escribió una vez: «Siento el deseo de hacer una profecía; dicen que las profecías se cumplen a sí mismas...». «La víspera de Santa Inés» no le dio la razón.

Formalmente, el poema es lo más perfecto escrito por Keats hasta ese día. Breve, nervioso, deja brillantemente atrás a «Isabella», tanto en la técnica de exposición como en la parte del ángel, el ajuste perfecto de cada estructura. A Robert Bridges le parece que el poema incurre en digresiones, y cita dos: las primeras cuatro estrofas, donde se muestra al sacristán (*beadsman*, rezador por cuenta ajena) rezando y recorriendo la capilla del castillo, y la fiesta que Porfirio prepara en la estancia de Madeline. Por mi parte, me resulta muy feliz el *travelling* que hace John en las primeras estrofas, y que responde a una técnica en verdad cinematográfica. Un grave defecto de «Isabella» era su arranque en tercera:

¡Bella Isabel! ¡Pobre, simple Isabel!

¡Lorenzo, un joven peregrino a los ojos del Amor!

Curiosamente, este ir al grano no pasa de ahí, y el resto es crecientemente vago. En cambio, «La víspera» empieza con una gélida imagen del sacristán:

*St Agnes' Eve... Ah, bitter chili it was!*

*The owl, for all his feathers, was a-cold;*

*The hare limp'd trembling through the frozen grass,*

*And silent was the flock in woolly fold:*

*Numb were the Beadsman's fingers, while he told*

*His rosary, and while his frosted breath,  
Like pious incense from a censer old,  
Seem'd taking flight for heaven, without a death,  
Past the sweet Virgin's picture, while his prayer he saith.*

(Víspera de Santa Inés... ¡Ah, qué frío penetrante! / Tiritaba el buho pese a todas sus plumas; / la liebre cojeaba temblorosa en la hierba helada, / y callaba el rebaño en su abrigo de lana; / rígidos los dedos, el sacristán rezaba / su rosario, mientras el aliento escarchado, / como piadoso incienso de un viejo pebetero / parecía volar al cielo sin él estar muerto / subiendo por la imagen de la dulce Virgen, mientras decía su plegaria.)

(Estr. I)

Luego el anciano recorre la capilla, lámpara en mano (sigue el enfoque cinematográfico) y véase:

*The sculptur'd dead, on each side, seem to freeze,  
Emprison'd in black, purgatorial rails;  
Knights, ladies, praying in dumb orat'ries,  
He passeth by; and his weak spirit fails  
To think how they may ache in icy hoods and mails.*

(Las estatuas de los muertos, a cada lado, parecen congelarse, / prisioneras en negras rejas de purgatorio; / caballeros, damas rezando en mudos oratorios / deja atrás, y su débil espíritu desfallece / pensando cuánto han de sufrir bajo sus heladas caperuzas y sus cotas de malla.)

(Estr. II)

Sale entonces, y apenas asciende unos peldaños oye la música de la fiesta; pero el placer no es para él, que toma otro rumbo,

y nos deja (siempre en el mismo *travelling* de cámara) frente a la algarabía del festín señorial, tan magnífico que

*The carved angels, over eager-eyed  
Star'd, where upon their heads the cornice rests,  
With hair blown back, and wings put cross-wise on their breasts.*

(Los ángeles tallados, de intensos ojos siempre exaltados / lo contemplaban desde la cornisa que sus cabezas sostienen, / los cabellos al viento y las alas cruzadas sobre el pecho.)

(Estr. IV)

Un paso más nos pone frente a Madeline, cediendo ya al deseo de subir a su estancia y entregarse a la visión legendaria. Y por los páramos, entre tanto, Porfirio viene hacia el

castillo desafiando la muerte. ¿Puede llamarse digresión esa admirable revista casi simultánea de la escena —noche, fiesta, peligro, esperanza, música, pasión— y de sus héroes, que John remata en diez estrofas? El poeta laureado me perdonará, pero tampoco es digresivo el banquete que —*dulce fusión*— bien podemos llamar nupcial. Bridges hubiera debido recordar que en la estrofa suprimida, el sueño de las vírgenes en la víspera de Santa Inés comprendía la aparición del amado, los exquisitos manjares, la música, y luego los «placeres casi palpables»; este esquema estaba previamente ordenado en la mente de Keats, y el desarrollo del poema se conforma a él. La preparación del banquete toma sólo doce versos (estrofas XXX-XXXI), lo que no constituye una digresión molesta; el mismo Bridges reconoce que ambos episodios «están entre los más coloridos y logrados». Todo el poema es directo, agitadamente plástico, con algo de tapicería que se va explorando visualmente al andar.

Este torear ceñido de John, su apretarse deliberado contra la sustancia del poema, es lo que mejor nos lo acerca a partir de «La víspera». Si algún rasgo común tiene la poesía moderna desde el simbolismo, es el avance continuo hacia lo concreto

(*Concreto*: dicese de cualquier objeto determinado, con exclusión de cuanto pueda serle extraño o accesorio. [Julio Casares, de la Academia española.] )

y no estaría mal definir esta poesía como la lucha contra la sinonimia y la simbólica intercambiable. Poesía sin piezas de repuesto, *Gestalt* antes que *puzzle*.

Después de los meandros de *Endimión*, he aquí cómo se narra hasta con el lujo de una imagen isabelina

la entrada secreta de Porfirio en el castillo, donde encontrará a la dueña complaciente que lo lleve hasta el aposento de Madeline:

*He ventures in: let no buzz'd whisper tell:*

*All eyes be muffled, or a hundred swords*

*Will storm his heart, Love's fev'rous citadel:*

*For him, whose chambers held barbarian hords,*

*Hyena foemen, and hot-blooded lords,*

*Whose very dogs would execration howl*

*Against his lineage: not one breast affords*

*Him any mercy, in that mansion foul*

*Save one old beldame, weak in body and in soul.*

(Estr. X)

Esto, traducido literalmente, da: «Se arriesga a entrar sin que lo delate el menor susurro: que todos los ojos estén vendados o cien espadas asaltarán su corazón, febril ciudadela del amor; había en esos recintos hordas bárbaras, enemigos como hienas y

señores de sangre ardiente cuyos mismos perros hubieran aullado de odio a su linaje: ni un solo pecho que de él se apiadara en esa mansión nefasta, salvo una vieja dueña, débil de cuerpo y alma». Y este texto sin rodeos está formulado como todo el poema en perfecta *stanza* al modo spenseriano.

(Una vez más el seudoproblema del fondo y la forma pega un coletazo. Toda poesía mediocre lo implica, pues es el problema de la comunicación forzada, del don sin la asunción, de lo informe que se plasma mal. En la poesía dramática, en toda narrativa, el problema se agudiza por la necesidad de conciliar el impulso poético con una estructura exterior

—lo que Keats llamaba, en tiempos de *Endimión*, «hacer cuatro mil versos sobre una mera circunstancia, y llenarlos de poesía»—

y esta tarea de mosaísta resiente toda poesía calzada en el coturno dramático. Es cierto que, desde Baudelaire, más y más concebimos la poesía como formulación lírica,

no porque necesariamente deba ser oda o elegía o endecha, sino porque en lo lírico entendemos la máxima libertad del poeta, vemos a la poesía dándose su propia forma, *siendo su forma*

—por eso hablaba de «seudoproblema»; hoy en rigor no existe, y ése es el riesgo y la gloria de nuestra poesía—.)

la «prueba» de «La víspera» es que resiste en todo su desarrollo a la aplicación de cualquier reparo basado en ese seudoproblema. Keats alcanza ya en lo narrativo el *plano profundo* donde fondo y forma son abstracciones sin sentido. Las múltiples correcciones hechas al poema (véase la edición de Garrod) se limitan a perfeccionar lo formulado, de resultas de esa iteración intuitiva que todo poema conoce a la hora de las revisiones. Cambia nombres (Porfirio se llamó también Lionel) y valora ritmos, aliteraciones, cadencias. No es fácil ajustar una estrofa al esquema de a-b-a-b-b-c-b-c-c—. Pero en todo el poema lo que se ve de John es la imagen del artesano que saca la pieza de fundición ardiente, le lima las rebabas, le redondea las aristas, da el «acabado» exterior a un objeto en sí definitivo.

Tú harás bien yéndote a leer «La víspera». A mí no me queda más que señalar,

por mi gusto, porque es un martes matinal chorreando sol, porque mi ventana de Villa del Parque está llena de gritos de bichofeo,

las imágenes que anoche, relejendo a John, surgían del poema como en los ojos de Porfirio surge la imagen de Madeline, «dormida en el regazo de las viejas leyendas». Y cuando la joven sube a su cámara llevando la palmatoria, y

*Out went the taper as she hurried in;*

*Its little smoke, in pallid moonshine, died...*

(Cuando ella entró, se apagó la bujía, / su leve humo se disipó en la pálida luz de la luna...)

(Estr. XXIII)

antes de que Madeline se arrodille a rezar sus vísperas, frente a un ventanal que llena así una estrofa:

*A casement high and triple-arch'd there was,  
All garlanded with carven imag'ries  
Of fruits, and flowers, and bunches of knot-grass  
And diamonded with panes of quaint device.  
Innumerable of stains and splendid dyes,  
As are the tiger-moth's deep-damask's wings  
And in the midst, 'mong thousand heraldries,  
And twilight saints, and dim emblazonings,  
A shielded scutcheon blush'd with blood of queens and kings.*

(Había un alto ventanal de triple ojiva / con talladas guirnaldas / de frutos y de flores y manojos de grama, / vidrieras de raros diseños y losanges / de innúmeros colores y matices espléndidos, / como adamascadas alas de falena atigrada; / y en el centro, entre mil figuras heráldicas / y santos crepusculares y pálidos blasones, / encendía un escudo la sangre de reinas y de reyes.)

(Estr. XXIV)

Y cuando Madeline se duerme, envuelta ya en su visión deliciosa, queda separada del mundo por su sueño,

*Blinded alike from sunshine and from rain,  
As though a rose should shut, and be a bud again.*

(Ciega igualmente a la lluvia y al sol, / como si una rosa pudiera cerrarse, y ser otra vez capullo.)

(Estr. XXVII)

¡Cuánto ángel tiene ese poema! Hasta esa magia involuntaria que la intemporalidad y la alogicidad de la poesía vierten sobre la reticulada estrechez de nuestras vidas. En abril de 1819, John va a escribir uno de sus más obsesionantes poemas; y he aquí que la melodía ya está viva en enero, y que Porfirio la tañe para despertar a Madeline:

*... and, in chords that tenderest be,  
He play'd an ancient ditty, long since mute,  
In Provence call'd, «La belle dame sans mercy»...*

(... y, con los acordes más tiernos, / entonó una antigua balada, largo tiempo callada, / que en Provenza se llama «La belle dame sans merci»...)

(Estr. XXXIII)

Y para los amantes de las baladas con gusto arcaico, qué mejor que el conjuro de Porfirio para llevarse a su amada:

*Hark! 'tis an elfin-storm from faery land,  
Of haggard seeming, but a boon indeed:  
Arise-arise! the morning is at hand; —  
The bloated wassaillers will never heed: —  
Let us away, my love, with happy speed;  
There are no ears to hear, or eyes to see, —  
Drown'd all in Rhenish and the sleepy mead:  
Awake! arise! my love, and fearless be,  
For o'er the southern moors I have a home for thee.'*

(¡Escucha! Esta mágica tempestad viene de la tierra de las hadas, / y si parece terrible, en verdad es una dádiva. / ¡Levántate, levántate!, la mañana está aquí; / los convidados, hartos, no se cuidan de nada, / huyamos, amor mío, felices, presurosos; / no hay oídos que escuchen ni ojos que vean, / ahogados todos en vino del Rin y en hidromiel. / ¡Despierta, levántate, mi amor, y nada temas, / pues en los páramos del sur tengo una morada para ti!)

(Estr. XXXIX)

El último verso debió de ser penoso para John, el más *home-less* de los hombres. Pero el «pequeño poema» estaba terminado, para siempre recinto de su transpuesto sueño. Oscuramente, con ese goce que se planta en el centro mismo del dolor, se daba cuenta de que el sueño así rescatado contaba más —fuera de él, en lo universal que era su verdadera patria— que el cumplimiento inalcanzable de la víspera de Santa Inés. El precio de Madeline es Fanny Brawne. Pero yo te quiero demasiado para no lamentarlo, John.

## Informe sobre un girasol

La noticia sobre el «pequeño poema» inicia una nueva carta-diario a América, que abarca los meses capitales de la obra lírica de Keats: febrero a mayo de 1819. La noticia va mezclada con tantas otras, como el siete de velos en el naipes; también un as de espadas hay, confundido entre bastos y copas: «Miss Brawne y yo tenemos de vez en cuando una charla y una riña...» (14-2-1819). Nada más sabrán George y Georgina de lo que circula

por debajo de esa mención; en cambio van a enterarse con detalle de que un tal Mr. Lewis «dijo de mí algo que no me gusta nada. Dijo: “Oh, conque éste es el pequeño poeta”. Bueno, esto es abominable; sería lo mismo que decir que Bonaparte es el pequeño soldado... Ya ven ustedes lo que pasa por tener menos de seis pies de estatura y no ser un lord...». Todo muy en broma, muy en juego: como las bromas y los juegos de los sueños, tras de los cuales acechan los resentimientos y las inferioridades. Desde un punto de vista psicológico (¿y por qué no existencial, como el de Sartre en su *Baudelaire?*), factores como la pequeña estatura de Keats y su irritante dependencia del tutor Abbey —tan análoga en apariencia a la de Baudelaire y Ancelle— reclamarían una indagación prolija. Lástima que yo, etcétera.

Como si «La víspera» no significara gran cosa para él, Keats la menciona de paso, prometiendo enviarla a América junto con «Isabella» y, «si la termino, una cosita llamada “La víspera de San Marcos”»

que no terminó y es lástima, porque en sus pocos versos tiene la misma penetrante atmósfera de «Santa Inés», a la que se suma una nueva, ominosa presencia de lo sobrenatural. Bastaría citar el pasaje en que Berta, la presumible heroína, lee a la luz de la lámpara el viejo grimorio que contiene la leyenda de san Marcos:

*Untir'd she read, her shadow still  
Glower'd about, as it would fill  
The room with wildest forms and shades,  
As though some ghostly queen of spades  
Had come to mock behind her back,  
And dance, and ruffle her garments black.*

(Incansable leyó, mientras su sombra / bullía en torno, como si quisiera / llenar el aposento con las formas y los matices más extraños, / como si una fantasmal reina de espadas / se estuviera burlando a sus espaldas / y danzara, agitando sus negras vestiduras.)

(Vv. 83-88)

Y otra vez, como no queriendo admitir (¡adherencias del siglo clásico!) que la inacción y el abandono lo estuvieran acercando a su poesía más alta, Keats se queja a renglón seguido: «No he continuado *Hiperión*, pues a decir verdad últimamente no me he sentido con buena disposición para escribir... Debo esperar a que la primavera me estimule un poco...».

Todo su cuerpo giraba y latía con un ritmo solar. Así se comprende su queja invernal, y que su poesía de *living-room*, de chimenea encendida, sean las dos «Vísperas», donde no hay efusión ni entrega; es la hora de estarse quieto, de narrar los cuentos junto a la lumbre; John lo hace soberanamente pero sus ojos van a la ventana, ansiando que otro color de cielo venga a estimularlo... Estaba a dos meses de su última primavera creadora; a dos



meses de las *Odas* y del final de *Hiperión*.

En fin, que las Nueve me perdonen, pero voy a mostrar algo que sólo se les ocurre a los críticos alemanes y a sus proliferantes discípulos. Con un modesto diagrama en papel cuadriculado he descubierto lo siguiente: que la poesía de John es un girasol, dulcemente sometido al decurso del sol, al ritmo de los solsticios. El invierno le cede a Keats las dos «Vísperas» (cuyo clima narrativo nos guarda, como la nieve en las bolas de cristal, el frío de John al escribirlas); le da además el rondel «A la fantasía» (cf. pp. 942 y ss.) que bien mirado es una ansiedad de verano en el plano poético. Hay una excepción: «[De puntillas estuve...]», el «pequeño *Endimión*» de 1816, único brote meridiano en pleno diciembre. Véase ahora la cosecha de primavera: *Endimión* (continuado durante todo el verano y concluido en otoño), «Isabella», la «Epístola a Reynolds», el fragmento de la «Oda a Maya», «La Belle Dame sans Merci...» ¡y las *Odas*! Atención al verano: las «Epístolas» a George Keats y a Charles Cowden Clarke; el hermoso ciclo de poemas de viaje, y «Lamia». *Hiperión*, empezado a fines del verano, se continúa fragmentariamente hasta quedar inconcluso en el verano siguiente; «La caída de Hiperión» («The Fall of Hyperion») principia y termina con el otoño, ruina succulenta del tiempo y los frutos. Y también otoño trae la oda epónima y el soneto sobre el Homero de Chapman.

En suma, la obra que más importa crece con el ascenso del sol a Cáncer. John lo siente en su pulso, en su piel. Por eso está en lo suyo al esperar la primavera para que lo estimule. Y sabe, con un saber anterior a la palabra, que ha nacido para gritarle a Apolo:

*God of the Meridian,  
And of the East and West,  
To thee my soul is flown  
And my body is earthward pressed.*

Se recordará que estos versos, en una carta a Reynolds (cf. p. 891) iban precedidos de una admisión: «No puedo escribir en prosa; es un día de sol y no puedo, de modo que ahí va...».

Obedecía. Entornaba los ojos, se dejaba ir.

En ese mismo poema, la invocación a Apolo empezaba desechando los vinos terrestres, en nombre de «una bebida más clara y brillante»:

*My wine overbrims a whole summer  
My bowl is the sky...  
[...]  
We will drink our fill  
Of golden sunshine...*

(Mi vino rebosa un entero verano, / mi copa es el cielo...

[...]

Beberemos entera / la luz áurea del sol...)

(Vv. 6-7; 13-14)

Y he aquí que, continuando la carta-diario, en la página siguiente surge un encendido elogio del vino, una jubilosa *amende honorable* a los vinos de la tierra, que por debajo de las noticias y misceláneas de la carta muestra a John ansioso, expectante, conmovido ante la primavera que vuelve. Este elogio del vino contiene además la verdad sensual que moverá la poesía de la «Oda a un ruiseñor». Vale la pena reproducirlo por eso y por lo que enseña sobre la intensidad de las experiencias del poeta:

Me gusta el clarete<sup>[2]</sup> y lo bebo siempre que puedo; de los placeres del paladar, éste es el único que despierta toda mi sensualidad [...] ¡Si pudierais fabricar un poco de clarete para beberlo en las noches de verano, en una glorieta! Porque es en verdad tan bueno, llena la boca de copiosa frescura y después baja frío, sin fiebre... Además no se pelea con el hígado: al contrario, es un pacificador y se queda tan quieto como lo estaba en el racimo. Es fragante como la abeja reina y su parte más etérea sube a la cabeza sin entrar en los recintos cerebrales al asalto, como un matón en un burdel buscando a su hembra y golpeando de puerta en puerta, sino que anda como Aladino en su palacio encantado, tan suave que no se sienten sus pasos. Otros vinos de naturaleza densa y espirituosa transforman al hombre en un Sileno; éste lo vuelve un Hermes y da a la mujer el alma y la inmortalidad de Ariana, para quien Baco tenía siempre una buena bodega de clarete...

Cuando llegue el día, esto volverá con un temblor definitivo:

*O for a draught of vintage! that hath been  
Cool'd a long age in the deep-delved earth,  
Tasting of Flora and the country green,  
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!  
O for a beaker full of the warm South.  
Full of the true, the blushful Hippocrene,  
With beaded bubbles winking at the brim,  
And purple-stained mouth;  
That I might drink, and leave the world unseen,  
And with thee fade away into the forest dim...*

(¡Oh beber un trago de vino, refrescado / largo tiempo en lo hondo de la tierra, / con el sabor de Flora y de los verdes campos, / de la danza, la canción provenzal y el asoleado júbilo! / ¡Oh una copa colmada de cálido Sur, / llena de la verdadera, ruborosa Hi-pocrene, / y burbujas que en el borde titilan, / y boca de púrpura teñida! / Poder beber, y abandonar el mundo sin ser visto, / y contigo perderme en la oscura

floresta...)

(«Oda a un ruiseñor», 2)

Bien se ve, bien se oye que el deseo de Keats iba más allá de la concreta delicia que el vino le daba. En su paladar el clarete cantaba «la canción de la tierra»,

no con la música más bien abstemia de Mahler, sino *La consagración de la primavera* que tuviera a la vez el lirismo desesperado de *Tristán*,

le traía en un sabor y una fragancia ese contacto original que tanto había celebrado en *Endimión* y que iba a alcanzar verdaderamente en las cercanas *Odas*. Piensa, piénsalo un momento: hace frío, pobreza, amor, Shakespeare. La comida es inglesa, la bebida inglesa,

sin el burbujeo, el gusto sureño de las cosas. Ya una vez (y la anécdota escandalizó a muchos) John se había excitado el paladar con pimienta para ceder mejor a la caricia del vino. Rodeado de niebla amarga buscaba puerilmente una sensación que fuera sol y orilla de mar, «una copa colmada de cálido Sur». Nadie que no tenga alma de abstemio

(y eso no es un alma, es sencillamente un agujero)

habrá dejado de reconocer en el vino al «hijo sagrado del Sol» (Baudelaire). Estaba en la naturaleza de Keats responder sensitivamente al sabor elemental del vino, esa sangre diurna. Y si recordé a Baudelaire, no está de más decir que el ciclo del vino, en *Las flores del mal*, hace de él un instrumento, una vía de escape, en suma una droga más:

¡Partamos a caballo del vino

Hacia un cielo mágico y divino!

(«El vino de los amantes»)

Por el contrario, una naturaleza como la de Keats ve en el vino un fin en sí, contacto elemental y último: el modo líquido del sol. Por eso no bebía *para...* Simplemente bebía. Y buscaba el clarete, que hace de un hombre un Hermes y no un Sileno.

Cartelito para los suspicaces: No, no era un bebedor. Todo esto no es caritativa explicación al uso. Solamente hablo de un girasol acordado a su estrella, hablo de una fidelidad. Sol, vino, agua de mar, amor, brezales; nombres de un mundo limpio.

¡Día, redondo día,

luminosa naranja de veinticuatro gajos

todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!

(OCTAVIO PAZ, «Himno entre ruinas».)

Estar-en-el-mundo

Suelo. Nada más.

Suelo. Nada menos.

Y que te baste con eso.

PEDRO SALINAS,

«Presagios».

Marzo se va llevando el invierno pero no la melancolía. Una ansiedad del futuro, hasta entonces desechada por Keats, toma cuerpo frente a Fanny Brawne. Su noviazgo precario, la incertidumbre sobre lo venidero, lo agitan y lo arrancan de lo momentáneo. «He estado dando vueltas en mi cabeza a la cuestión de si debería irme a Edimburgo y estudiar medicina; temo que no me gustaría, y estoy seguro de que no podría cobrar honorarios... Sin embargo *debería* agradarme; no es peor que escribir poemas y colgarlos para que los manchen las moscas en los mataderos de las revistas literarias...» Su tutor ha tenido una idea genial: «Quiere hacerme sombrerero». Agita ante el candidato las buenas perspectivas de la profesión. La respuesta es que diez líneas más adelante John está leyendo a Beaumont y Fletcher, perdido a gusto en el mundo isabelino. Poco a poco vuelve la lenta marea, el abandono. Una mañana ha jugado al *cricket*, y

«me pusieron un ojo negro... Este es el segundo ojo negro desde que salí de la escuela...». Y al día siguiente, sin transición: «Esta mañana ando con un humor indolente y una despreocupación suprema; siento la nostalgia de una o dos estrofas del “Castillo de la indolencia” de Thomson. Mis pasiones están totalmente dormidas por haber remoloneado hasta cerca de las once y debilitado en mí la fibra animal, con una deliciosa sensación que está a unos tres grados de este lado del desfallecimiento... [...] En este estado de afeminamiento las fibras del cerebro se relajan junto con el resto del cuerpo, y en modo tan excelente que el placer no muestra atractivo ni el dolor un ceño insoportable. Ni la Poesía, ni la Ambición, ni el Amor tienen un rostro alerta cuando pasan a mi lado; parecen más bien tres figuras en un vaso griego, un hombre y dos mujeres a quienes sólo yo podría distinguir bajo su disfraz. Ésta es la única felicidad, y un raro ejemplo de la ventaja de que el cuerpo sobrepuje a la mente...».

(Tal como el pasaje sobre el clarete, la carta americana recoge un adelanto, un pregusto de una de las *Odas*: pero aquí no sólo hay un acercamiento de estado, de abandono, sino que la visión central (las figuras en el vaso griego) valdrá como imagen en la «Oda a la indolencia», y alcanzará toda su hondura en la «Oda a una urna griega».)

La carta-diario va a interrumpirse el 19 de marzo, para continuar el 15 de abril. En ese intervalo pudo John escribir las dos odas nombradas que ciertamente se sitúan en esas semanas. El tono de los párrafos que preceden a la interrupción es nervioso y hasta angustiado; otra vez el demonio de la razón lucha con su ingenuidad para probarle que vive mal y que, en el fondo, debería hacerse médico o sombrerero. De nuevo asoma como un espejismo la filosofía —ese pájaro inasible, esa «vía metafísica» que se le antoja la

seguridad y la calma—; pero la duda coincide con una nueva inmersión en lo elemental, lo patético, que le dará las primeras *Odas*; y el pasaje previo de su carta preludia, junto con la batalla, la esperanza secreta de que el «camino instintivo» que está siguiendo lo llevará hacia la luz. Una simultánea preocupación ética se agrega a este momento de su carta, y el texto se hace oscuro y difícilmente interpretable. Ya se habrá advertido que en la prosa de estas cartas abunda una mecánica extradiscursiva, un dinamismo específicamente poético que hace saltar a John de una idea a una imagen puramente analógica (y que a veces reemplaza al gesto, el rápido pantalleo de la mano, el encogerse de hombros y el sonreír). Las cartas están ya en esa línea de espontaneidad expresiva que hace hoy la fuerza y el encanto de los libros de Cendrars, de Miller, de Aragón, fuerza y encanto al margen de sus contenidos intencionales. (En realidad hoy empezamos a escribir, para todo el mundo, como ayer se escribía en la intimidad para los hermanos y los amigos.) El hierático cede a un demótico; el estilo surge de dentro a fuera; sentir es la condición del entender.

El pasaje a que aludo es el siguiente: a Haslam se le ha agravado repentinamente el padre, y John recibe la noticia justamente cuando escribía a George y a Georgina las frases sobre «el humor indolente» y la «despreocupación suprema» de aquella mañana. De pronto siente remordimiento ante esta mordedura de una desdicha ajena. ¿Cómo puede él «razonar» sobre esa desdicha? Si fuera suya, lo heriría «demasiado de cerca para expresarlo con palabras». Y con un salto mental declara: «Pocos hombres han llegado a tener un espíritu completamente desinteresado; muy pocos se han sentido impulsados por el puro deseo del bien ajeno... *A juzgar por la forma en que siento la desdicha de Haslam, percibo lo lejos que estoy de ser desinteresado, por poco que sea...*». Pero bruscamente (volviendo, cosa curiosa, a las imágenes de la «Epístola a Reynolds») advierte que el desinterés, llevado a su extremo, acabaría con la vida. «Porque en la naturaleza silvestre, el halcón perdería su desayuno de petirrojos, y el petirrojo el suyo de gusanos...» Hombre y halcón son semejantes en su conducta: buscan, atacan, gozan igualmente. Mucho de esto es éticamente reprensible, pero

otro brinco

y ya está John plantado en lo suyo, en su «prueba por la belleza»

ocurre que esa conducta tiene algo de hermoso, algo que encanta a quien la contempla:

«Ando por los campos y atisbo una comadreja o un ratón campesino espiando entre el pasto seco... El animalito persigue un propósito, que le hace brillar los ojos...». Lo mismo es el hombre visto en una ciudad. Entonces, ¿cabe reprocharse esta obstinación egoísta, individual, esa falta de desinterés? John se mira a sí mismo (el pasaje es muy confuso) y su introspección conmovedora, su defensa del corazón contra los reproches que a toda hora lo asaltan, lo absuelve en nombre de la belleza y la gracia: «Aún aquí, aunque instintivamente persigo el mismo derrotero, como un verdadero animal humano... escribiendo al azar, buscando las partículas de luz en medio de una gran oscuridad... no siento el peso de una afirmación, de una opinión. Y al fin de cuentas, ¿no puedo en esto estar libre de pecado?».

Y lo ilumina de pronto esta conjetura: «¿No habrá seres *superiores a quienes divierta cualquier actitud airosa, aunque instintiva, de mi espíritu*, así como yo me divierto con la vivacidad de la comadreja o la ansiedad del ciervo?». Es decir: mi actitud de aprehensión estética y poética, que es mi canon, ¿no estará justificada por una aprobación trascendente («seres superiores») igualmente estética, poética?

Y con un vigoroso golpe de remo, John va a derivar dos conclusiones en una rápida síntesis: «Aunque una pelea en la calle sea odiosa, las energías desplegadas en ella son bellas... Lo mismo pueden parecerle nuestros razonamientos a un ser superior: aunque erróneos, pueden ser bellos. La poesía consiste precisamente en eso, y en este caso, no es cosa tan bella como la filosofía».

Honestamente lo siente, «por la misma razón que un águila no es tan bella como una verdad...». De nuevo la obsesión de la verdad filosófica, de la verdad especulativa.

Pero él tiene el águila. Con sorda angustia prorrumpe: «Con-cededme esto: ¿No creéis que lucho para conocerme a mí mismo?». Y alarga el puño para que su águila se pose ahí, y con un último, convulsivo salto, repite su antigua, definitiva convicción: «Nada llega jamás a ser real mientras no sea experimentado».

A esto siguió un silencio epistolar hasta mediados de abril silencio donde se insertan las dos primeras *Odas*,

«La Belle Dame sans Merci»

y varios poemas breves

pero súbitamente John reanuda su carta, como continuando la afiebrada corriente meditativa que se alternaba con la composición. A pesar del tiempo transcurrido y el intercalamiento de otros temas y noticias, reanuda su debate en el punto donde lo había dejado. Ha estado leyendo *América* de Robertson, y *El siglo de Luis XIV* de Voltaire. «Todo se resuelve en esto: que el hombre es originariamente “un pobre bípedo” [cita al *Rey Lear*] sujeto a los mismos sinsabores que las bestias de la selva...» Sobre este punto había transcurrido en parte su meditación anterior: el hombre y el animal trabajan y se obstinan sin «desinterés», caídos en su terrible individualidad y soledad que, sin embargo,

tienen una belleza propia que quizá los redime.

John se pregunta ahora si, por intercesión de un Sócrates o un Jesús, es decir, de un ser *desinteresado*, puede la humanidad llegar a ser feliz. «La verdad es que no creo en absoluto en esta especie de perfectibilidad...» Las condiciones del mundo se oponen a la felicidad terrena. Y además, piensa John, ¿por qué la perfección y la felicidad deberían serles dadas al hombre por intercesión de un Sócrates o un Jesús, de un *tercero*? Frente a su circunstancia

(y aquí la meditación alcanza toda su hondura)

el hombre no debe ni tiene por qué esperar una perfección de fuera a dentro. Con un brusco salto, su pensamiento se sitúa en otro extremo: el consuelo trascendente. «La

denominación común que los extraviados y los supersticiosos dan a este mundo es la de “valle de lágrimas”, del cual seremos redimidos por cierta arbitraria interposición de Dios, y llevados al cielo... *¡Qué noción tan pequeña y limitada!*» Ahora su idea está clara: tan poco digno del hombre le parece aceptar una felicidad ofrecida aquí abajo por otros —un Sócrates, un Jesús— como un consolador rescate postumo. El «progreso social» le resulta tan desdeñable como las trompetas del Juicio. Avanza hacia una noción que entrañe en su sentido personal y poético al hombre en el mundo. Hay un mundo dado, y un hombre dado. La conciliación de uno y otro debe ser tarea personal y presente de cada individuo. En rigor, nada que cuente esencialmente puede *enseñarse*. La verdad debe sentirse «en el pulso». Sólo lo experimentado cuenta como real para mí; el resto es convención y creencia. Sobre este «exis-tencialismo» turbio y confuso, mal expresado y lleno de titubeos, John busca alzar

«un sistema de salvación que no ofenda nuestra razón y nuestra humanidad».

Lo esboza en pocas líneas, que dan aproximadamente esto: El mundo merece denominarse un «valle hacedor del alma» (*soulmaking*), escenario mediante el cual y en el cual un hombre pasa del mero existir al ser. «Distingo el alma de la inteligencia; puede haber millones de inteligencias o chispas de la divinidad, *pero no son almas mientras no adquieran individualidad*, mientras cada una no sea personalmente ella misma...» Las «inteligencias» son el animal humano conteniendo su partícula del espíritu divino. Pero no tienen *identity*, individualidad. Existencialmente hablando, existen pero no han hecho todavía las *elecciones* que las distinguirán de las demás, que les darán «alma» —ser—. ¿Y cómo pueden esas «inteligencias» alcanzar su individualidad, si no es por intermedio «de un mundo como éste»? Seriamente dice Keats: «Sinceramente desearía considerar este punto, porque creo que es un sistema de salvación más noble que la religión cristiana... Es más bien un sistema de creación de espíritu (*spirit-creation*)». Y muestra elementalmente su mecánica: «[Hay] tres grandes elementos que actúan unos sobre otros a lo largo de los años. Estos tres elementos son la *Inteligencia*, el *corazón humano* (que se distingue de la inteligencia o Mente) y el *Mundo o espacio elemental* adaptado a la acción recíproca de la Mente y el Corazón con el propósito de formar el *Alma o Inteligencia, destinada a poseer el sentido de la Individualidad...*».

¡Qué confuso, qué tosco, qué simple! «Apenas alcanzo a expresar lo que sólo percibo nebulosamente, y sin embargo creo percibirlo...»

La consecuencia, con todo, es absoluta: «¿No veis cuán necesario es un mundo de penas y preocupaciones para educar a una Inteligencia y hacer de ella un alma?».

Y paralelamente: ¿No se ve cómo el hombre *sólo depende de sí mismo*, en cuanto la «educación» que elija en el mundo le dará su alma verdadera, su ser hombre? Aquí agrega Keats: «*Tan diversas como son las vidas de los hombres, así de diversas resultan sus almas*, y así hace Dios seres individuales... a partir de las chispas de su propia esencia». La noción de Dios, introducida más *pour la galerie* que otra cosa

(toda esta dialéctica se abre con la siguiente admisión: «Hablo ahora en los términos

más altos de la naturaleza humana, *admitiendo* que sea inmortal, cosa que tomaré aquí como segura a efectos de mostrar una idea que me ha impresionado al respecto...». En rigor Keats no tiene convicciones trascendentes)

no impide advertir la fuerza con que el acento de esta concepción se centra en el hombre, en cada hombre. Tan diversas como son las *vidas*... así resultan las *almas*, es decir, las individualidades. Vivir es siempre *a priori* del ser, y esa tragedia atroz del hombre, que es su grandeza y su humanidad, como harto bien lo enseña el existencialismo, John la advierte sin rodeos. Convencido, insiste: el hombre está formado por las circunstancias (lo que suena a determinismo). «Pero ¿qué son las circunstancias *sino las piedras de toque* de su corazón? ¿Y qué son las piedras de toque *sino las pruebas de su corazón*? Y las pruebas de su corazón, ¿qué son sino lo que fortifica o transforma su naturaleza? ¿Y *qué es su naturaleza transformada sino su Alma*?» Al demonio los plañideros del «valle de lágrimas». El mundo está bien como está, *y vale la pena*. En él, nada más que en él, y dentro de él, ser. *El hombre es la suma de sus actos*, es responsabilidad. El hombre es Orestes, no Edipo. Con clara desesperación de poeta, John Keats sabe que un hombre como él está solo, que Sócrates y Jesús son imágenes y fuerzas que él debe sufrir eligiéndolas o rechazándolas, al igual que todo lo que gravita en su mundo. Y que Dios es acaso el nombre que los hombres dan a su debilidad y a su desamparo.

## «Belle Dame sans Merci»

Criatura de presente, John no se demora en un terreno especulativo de donde vuelve con vértigo. Siente, sin duda, la serenidad de haber alcanzado estructuralmente una concepción de sí mismo y del mundo que le está forjando un alma, una individualidad. Pero

¿no decía él, no va a decirnos pronto que el poeta es precisamente ese hombre *que carece de individualidad*? De improviso se sabe la excepción, el ser aparte, *el otro*. De improviso comprende por qué todo poeta está del lado del Minotauro. Y con un gesto final se arranca a la meditación y cae de pie en su ámbito, en ese abril de 1819 lleno de jugos.

Poesía, poesía, sólo eso cuenta. «Sigo detenido en mi trabajo... Todavía no me da ningún placer continuarlo... Pienso examinar mis medios y recursos... y ver qué puedo hacer sin la poesía...» ¡Pobre John, planeando una y otra vez mandar todo al diablo! Un médico, un sombrerero, un rincón donde meterse y urdir el futuro. Nada, «el pequeño poeta» se ha callado la boca. ¡En buena hora, Mr. Smith, realmente ese joven era la extravagancia misma! Enviaba cartas raras a su hermana menor, vea usted qué ejemplo. ¡Y su novia, su pobre novia!

—Sí —dice John, haciendo dibujos en la tierra con un palito—. Realmente soy un



caso. Debería decidirme por algo. Yo mismo no me aguanto de a ratos.

Entra en su sala, vuelve a tomar la pluma. «El quinto canto de Dante me gusta cada vez más; es aquel donde encuentra a Paolo y Francesca... Pasé varios días bastante deprimido, y en ésas soñé que estaba en aquella región del infierno...»

(¡Eh, John, los sueños ya no se cuentan!)

«Fue uno de los goces más deliciosos que haya tenido en mi vida... Flotaba yo en la atorbellinada atmósfera, tal como se la describe, junto con una hermosa criatura en la que mis labios se posaban durante lo que me pareció un siglo... Y en medio del frío y la oscuridad yo tenía calor; incluso había copas de árboles florecidos, y en ellos descansábamos a veces con la liviandad de una pluma, hasta que el viento volvía a impulsarnos... Intenté un soneto sobre ese sueño: hay catorce versos pero nada de lo que sentí...»

Ahora Fanny se llamaba Francesca. Señora del vario nombre, trae al recuerdo el diálogo más lleno de magia de *Dorian Gray*:

—Será Imogena esta noche, y mañana será Julieta.

—¿Y cuándo Sibila Vane?

—Nunca.

Hasta la hora en que perderá el último nombre y será solamente «la belle dame sans merci», el avatar de Circe, el tema «provenzal» que Porfirio había tañido dulcemente para despertar a Madeline.

Juego un poco con la situación, al prolongar la presencia obsesionante de Fanny Brawne hasta este poema de John. Y sin embargo, ¿por qué no? De su sueño infernal a su iluminación de vigilia *que lo hace componer el poema en la misma carta-diario* (lo que prueba el arranque, la imposibilidad de no hacerlo, de buscar otro papel, de pausar esta fiebre), sólo los seres-calendario y las almas-botiquín verán una diferencia de plano.

Lo primero que acerca el poema a la presencia invisible de Fanny es su coincidencia con la vida de Keats en ese tiempo. La cercanía de los novios nos priva de toda correspondencia escrita entre ellos (que comenzará en julio, al irse John a la Isla de Wight), pero los sentimientos del poeta debían manifestarse ya en un plano que quizá él mismo no entendía aún claramente. «La víspera de Santa Inés» es un memorial de esperanza, que el sueño dantesco (Paolo y Francesca) reitera. Pero semanas antes había escrito un soneto marcadamente confesional, del que dice que fue compuesto «con una parte de su corazón», y en el que se lee:

*Why did I laugh to-night? No voice will tell...*

[...]

*Heart! thou and I are here sad and alone;*

*I say, why did I laugh? O mortal pain!*

*O Darkness, Darkness!*

(¿Por qué reí esta noche? Nadie me lo dirá.

[...]

Corazón, tú y yo tristes y solos aquí estamos; / dime: ¿por qué reí? ¡Oh mortal sufrimiento! / ¡Oh tiniebla, tiniebla!)

Esto podría ser Musset, podría ser Lamartine. Lo que ocurre es que esto es también Fanny Brawne. El combate entre la pasión y la libertad se ha entablado en el terreno de la poesía, por debajo del hombre que continúa su felicidad personal y sólo lentamente despierta a sí mismo. La posibilidad de dar a sus dolores la libertad de expresarse en su verso repugna a Keats; nunca creyó que él, como *individuo*, tuviera más derechos sobre su poesía que el entero ámbito que lo rodeaba. No quería quitarle su lugar al ruiseñor, al vaso griego, al otoño. En parte porque se niega a sí mismo individualidad, y en parte porque se considera un *mediador*, intérprete de pasiones y fuerzas y sentidos que excedían con mucho a «míster John Keats, de cinco pies de estatura» (18 a 22-7-1818). Por eso sólo sus sueños escapan a su rígida, su decorosa censura anticonfesional; ignorante del sentido que un día tendrían para nosotros vía Viena, los cuenta y los inserta en su poesía —cuyos elementos oníricos deberían tentar a algún investigador digno del tema—. Curiosamente —pero sólo curiosamente— «La Belle Dame sans Merci» encierra también un sueño: la horrible revelación de que la dulce y llorosa doncella que el caballero encontró a la vera del camino y se llevó consigo, es Circe la eterna, es la dominación y la degradación del amante bajo los filtros de la maga.

Aparte de la filiación homérica del tema, el título del poema le viene a John por uno de los poemas atribuidos en un tiempo a Chaucer, y que es en realidad traducción de una obra de Alain Chartier. Los eruditos han de saber si la edición de Chaucer estudiada por Keats contenía este poema. Supongo que sí, y que lo leyó en ella; ya en 1817 había escrito un bonito soneto, con su manera de entonces, luego de la lectura del cuento «La flor y la hoja», también mal atribuido a Chaucer; cabe pues suponer que «La Belle Dame» estaba incluida en ese o esos volúmenes. El tema circeano no es nuevo en su obra: recuérdese el largo relato de Glauco en el tercer libro de *Endimión*, narrando su caída en los lazos de la maga. Muy pronto resonará otro armónico en «Lamia», historia de una frustrada posesión por una mujer serpiente. De improviso, reiniciando la carta-diario, se lee: «Miércoles, noche... “La Belle Dame sans Merci”». Con un sentimiento vecino al miedo ve uno sucederse en el manuscrito los versos rápidamente corregidos, alterados, y de pronto cuatro estrofas sin una vacilación, limpiamente nacidas; y el *tono* asombroso del breve poema, su atmósfera de hechizo surgida sin que se pueda explicar de qué, como no sea de la inexplicable poesía: toda esa atmósfera que sabiamente concitarán luego los mejores poemas prerrafaelistas, y que la Circe de Burne-Jones busca alcanzar con el color y la línea.

Imposible traducir nada de esta canción. Ni la ternura recogida con que el caballero

habla de su encuentro

(como si John supiera que el filtro de Circe consiste simplemente en que sus víctimas la siguen amando):

*I made a garland for her head,  
And bracelets too, and fragrant zone;  
She looked at me as she did love,  
And made sweet moan.*

(Tejí una guirnalda para su cabeza, / y brazaletes, y fragante ceñidor; / me miraba como si me amara, / y dulcemente gemía.)

(Estr. V)

Ni tampoco la precisión engeguedora de la pesadilla («el último sueño que jamás soñé») en que el caballero ve y oye a las víctimas que lo precedieron:

*I saw their starved lips in the gloam  
With horrid warning gaped wide,  
And I awoke and found me here  
On the cold hill's side.*

(Vi sus labios famélicos en la penumbra, / abiertos en horrible advertencia, / y desperté, y me vi aquí, / en la falda de la fría colina.)

(Estr. XI)

Toda la canción

insisto en llamarla así, porque aún no nacida, ya Porfirio tocaba su melodía, y porque está hecha para ser recitada sonambúlicamente, entre canto y palabra,

alcanza esa napa donde se agitan las Madres, de donde brota lo más ahincado del folklore, los versos con magia, con valor hipnótico, lo que me gusta llamar verso imán; hay que pensar en Heine para hallar otra poesía del romanticismo donde lo legendario se dé con tan perfecta eliminación de puentes entre el misterio y su figura momentánea.

## El poeta y Mr. Smith

La extensa carta-diario va a cerrarse dejando a su espalda las primeras *Odas* y los poemas que con algún detalle hemos visto. «Hoy es 3 de mayo, y todo está deliciosamente

adelantado; las violetas no se marchitaron aún y ya apunta la primera rosa». Pero a fin de ese mes John escribe a *miss Jeffrey*, su amiga de Teignmouth, preguntándole si hay allí alojamientos baratos, y confiándole el problema personal que se agudiza. «Tengo que elegir como quien dice entre dos venenos (aunque no debería llamar veneno a esto): uno es hacer viajes de ida y vuelta a la India durante algunos años<sup>[3]</sup>; el otro, vivir una afiebrada vida solo con la poesía...» Y tras pocas líneas, la rebeldía: «Sí, más quisiera dominar mi indolencia y fortalecer mis nervios en un gran poema, que estar en un estúpido barco mercante...». Siente que del futuro, ese desdeñado vacío, rezuma una amenaza enturbiándole el presente; siente el horror que se formulará en el canto a la alondra de Shelley:

*We look before and after*

*And pine for what is not...*

(El antes y el después miramos / y penamos por lo que no es...)

Hazte sombrerero, John. Un trabajito rendidor, que te permita pensar en el porvenir, en una familia. Cómo duele decir: «Hasta ahora he estado siempre tan despreocupado del mundo como una mosca. Todos mis problemas procedían de mi imaginación» (31-5-1819). Claro que esto no significa nada para Mr. Smith, y probablemente para mamá Brawne. Sí, hay que pensar en el mañana, ese sitio ubicuo y esquivo donde gallinas caprichosas empollan las guineas.

Pero alegre ver a John sacudiéndose como un potro. Cuando *miss Jeffrey* le contesta (¡buena muchacha!) poniendo el cielo en el grito

es decir, desaconsejándole vivamente el plan índico, John le advierte: «Su consejo sobre el barco mercante... me conviene exactamente; pero se equivoca usted en eso de que destruye las Energías del Espíritu; por el contrario, sería lo mejor del mundo para fortalecerlas... Un barco mercante es un pequeño mundo». Y agrega: «Una de las grandes razones por las cuales los ingleses han producido los mejores escritores de la tierra, *es que el mundo inglés los ha maltratado en vida y los ha mimado después de muertos...*» (9-6-1819).

(¡Mundo, *vale of soul-making*, mundo, hacedor de almas!)

Tan seguro está de esto que, admirablemente, agrega: «No han sido tratados como los Rafaeles de Italia. ¿Dónde está el poeta inglés que, como Boiardo, haya ofrecido una magnífica fiesta en ocasión del bautismo del caballo de uno de sus héroes? Poseía un castillo en los Apeninos. Era un noble poeta narrador de historias; no un desdichado y enorme poeta del corazón humano...».

Se ha decidido, pero no está en paz. Ninguna elección deja en paz cuando es decisiva, porque elegir es tajar en una materia que pasa del blanco al negro por una serie de tonos; el corte separa los extremos, hiriendo horriblemente la masa entrañable, la zona del gris que es la del corazón. Ese mismo día escribe John a su hermana: «No pude cumplir mi promesa de visitarte otra vez durante la semana, porque estoy muy indeciso sobre lo que

voy a hacer. He abandonado la idea del barco a la India; no puedo resolverme a dejar mis estudios favoritos; de modo que tengo intención de irme al campo y concentrarme una vez más en el trabajo...» (9-6-1819). Uno de sus amigos

(pienso en ti, «Jem» Rice, figura evasiva y delicada de la que tan poco sabemos, amigo invariable de John, y como él sentenciado a pronta muerte)

se va a la Isla de Wight en busca de salud a poco precio, y le ha propuesto que lo acompañe. Un gran deseo de soledad parece pesar de pronto sobre Keats. «Le he tomado mucha aversión a la ciudad, y no voy nunca...» ¿Y Fanny Brawne? ¿Lo deja irse así? Nadie puede saber qué palabras se cruzan en las tardes estivales de Hampsstead; pero John está nuevamente enfermo, con esa laringitis que no lo deja visitar a su hermanita, y acosado por problemas de dinero. A Haydon, que sigue presionándolo por un préstamo, le cuenta la verdad: «Fui a ver a Abbey para obtener algún numerario, y me mostró una carta del abogado de mi tía

(esas tías indecibles que surgen de pronto como una mancha en el espejo)

con la grata información de que se dispone a presentar una demanda contra nosotros [George y él]...» (17-6-1819). Ahora las cosas aprietan, y no basta optar por la poesía. Me acuerdo que de chico me hacían aprender un verso horrible: «El trabajo es ley forzosa. / Todos los hombres, obreros...». Ya entonces odiaba este refregarte por la cara el destino adánico. La frente no se hizo para sudar,

y John lo sabe de sobra, él que un día adolescente se ciñó jugando una corona de laureles... Y ahora habrá que dedicarla a la transpiración.

«Me disponía a averiguar si había algún empleo en una farmacia, pero Mr. Brown me convenció de que intente una vez más publicar en los periódicos, y lo haré, poniendo todo mi empeño y mi capacidad...» (18-7-1819). Y agrega esto, revelador: «Todavía no me doy por vencido, tengo esperanzas, esta mañana escribí a varias personas a quienes les presté dinero, pidiéndoles que me lo devolvieran». Arriba, John, a la isla, a estar solo, a organizar el futuro, como dicen los bien pensantes.

Con este equipaje de tristezas,

*A Bundle of Blues*, ¿eh, Duke?

se irá Keats a la Isla de Wight. A su espalda queda medio año, el amor, las *Odas*, pero él no lo ve, él está aprendiendo el triste oficio de mirar lo que no es, lo que *debe ser*,

el mañana, ese nombre terrestre de la nada.

# LAS ODAS

La aurora echa a volar el día,  
Aleluya!  
te llama la voz, esa necesidad  
unánime del coro,  
y el mundo existe, y te convoca su  
cuerno de fuego.  
EDUARDO A. JONQUIÉRES,  
«Aleluya de Handel»

## Puentes y caminos

Creo que de toda la poesía de Keats las *Odas* no admiten duda alguna. Otras obras suyas serán imperfectas, serán decadentes, pero las *Odas* por lo menos pueden calificarse de inmortales, las *Odas* por lo menos están exentas de retórica.

H. W. GARROD, *Keats*.

Ayer, a mitad de febrero, bajo un sol que tira un diluvio de chinas relucientes al río y obliga a entornar las celosías, a quedarse semidesnudo y lagarto en un agua verde de piscina, oyendo música de Delius que es para lo estival,

ayer en que no sentía inmerecido estar contento y verano,

vi con demasiada claridad que de las odas de John Keats no puede comunicarse otra cosa que la periferia circunstancial, pero que a la vez

su condición de lírica absoluta

poema de poemas *encanto*

consiente una cercanía paralela, una danza en torno del arca, un juego de

similitudes amigas

brillando entre las palabras

(VALÉRY, «Aurora».)

y que acaso así, al modo mágico de no mirar de frente, de oponer un espejo para alcanzar en su copia la imagen más buida,

así las odas de mi poeta cederían al español, a este hermoso lenguaje diferente, su designio, su diseño, su contacto.

¿Traducir? Sí, hay traducciones que usaremos. Pero los traductores sabemos qué desaliento de ceniza y manos sucias espera al amanecer, cómo traducir se parece a amar, cómo los pequeños triunfos parciales no consuelan de la vasta derrota. Etcétera, etcétera. Me gustaría otra cosa, adelantarle al lector de cuando en cuando *un sistema de sustituciones*, una materia semejante, un eco de esa música original que lo alcance alto y ceñido. *Can you read English?* Nada nuevo aprenderás entonces aquí. Armo para los hispanoparlantes esta trama de encuentros, la copia de resonancias que nace con cada lectura de las *Odas*, la entera caracola de mi tiempo keatsiano.

¡Salud, Vicente, salud, gran poeta! Aquí viene este bicho Aleixandre y como si nada le posa en la nariz una papirola y dentro de la papirola, claro, el poema que sin saberlo él contiene grano y textura de la lírica de Keats. De modo que he aquí la primera explicación

(ya sabemos con Saint-John Perse que *explicar* es *desplegar*):

Esa mano caída del occidente,  
de la última floración del verano,  
arriba lentamente a los corazones  
sencillamente como la misma primavera.

Las mismas bocas más frutales,  
la tierna carne del melocotón,  
el color blanco o rosa,  
el murmullo de las flores tranquilas,  
todo presente la evaporación de la nube,  
el cielo raso como un diente duro,  
la firmeza sin talla brilladora y amante.

El aroma, el no esfuerzo para perdurar,  
para ascender,  
para perderse en el deseo alto pero lograble,

todo está dichosamente presidido por el mediodía,  
por lo radioso sin fin que abarca al mundo como un amor.

[...]

No pido despacio o deprisa,  
no pido más que libertad.

(«Libertad»)

Así, por ser la lírica la forma *elemental* de la poesía, surge análoga en las tierras y los tiempos varios, y es casi obvio señalar que el lector español, asomándose a lo mejor de su lírica nacional, se aproximará más al espíritu de las *Odas* de Keats que si se confía a cinerarias traducciones. Ya se habrá advertido que el resto de la obra de John tiene marcadas tipificaciones locales, *suenan inglesa* como las lavandas o el sabor del *Ye Monks*; así, todo trasvasamiento lo altera no sólo en su estructura verbal sino en lo que yo llamaría su *forma local*, eso de que haya cosas, referencias, sistemas de sensación o sentimientos que sólo son verdaderamente si coexisten con su lenguaje. Vano sería buscarle otras «correspondencias» fuera de la isla, como no sean retóricas o parciales. En vez, esa coincidencia universal de la actitud y los productos líricos, me dan aquí a un John rodeado de poetas que hablan español; próximos, semejantes. Alégrate, alégrate. ¡Ramas verdes! Del viejo tronco virgiliano, de las flautas de Teócrito, de lo que te dé la gana,

pero copa al viento, los españoles tan cerca de John, ¡hurra!

Este brotar continuo viene de la remota  
Cima donde cayeron dioses, de los siglos  
Pasados, con un dejo de paz, hasta la vida  
Que dora vagamente mi azul ímpetu helado.

Esto lo dice Luis Cernuda de una fuente, y es absolutamente Keats; los dos lo están diciendo del milagro lírico, donde el encuentro es posible.

Muestra de lo que John era capaz en la obra de invocación, nos lo dio ya el breve fragmento de su «Oda a Maya», sin hablar de tanto pasaje de *Endimión*. Plenamente dueño de su verbo, situado en ese clima de absoluto que logra en 1819, como si algo en él supiera que su canto era ya simultáneo alcance y despedida, posesión y despojo, las grandes *Odas* nacen consecutivamente desde marzo a septiembre, creciendo en primavera y verano para cerrarse con la oda «Al otoño», *el último gran poema de John*<sup>[1]</sup>.

El profesor Garrod, que las ha estudiado en detalle y cuyo análisis formal es por sí solo inapreciable, señala con razón que las *Odas* no son propiamente «líricas» en el sentido primero, de *canto*; su tono, aunque cargado de valores musicales, es menos canto que *invocación*, menos melodía que *armonía* (es decir, resonancia polifónica, vertical). No existe en rigor un pindarismo keatsiano, aunque los arranques entusiastas lo recuerden a veces. Su poco clara concepción de lo que preceptivamente es una oda, surge de la



evidencia interna de estos poemas; para Keats, la oda es el acto poético puro donde queda anulado *el poeta como persona*, como «hacedor» del poema. La relación estímulo-poeta-poema se simplifica al ser el poeta sólo *instrumento* donde se opera el acto poético. Es decir, que un ruiseñor canta y la oda es la poesía de ese canto, la eternización en el modo de la poesía del contenido de ese canto. De otra manera: el ruiseñor canta, y ese canto mueve en el poeta una poesía que es aprehensión humana del canto, y *respuesta* humana al canto. Allí no hay nada que *hacer*, la operación poética no es *activa*, no es un avance del poeta al ruiseñor, del existir al ser, del estímulo al misterio esencial. Hay ahí algo más simple y más *original*: un contacto, un retorno, un enajenamiento. En grado diferente, las *odas* de Keats acceden a la esencia de *esa poesía librada a sí misma*, de eso confuso y primeval que ocurre en un poeta frente a las cosas que lo enajenan.

En un poema como *Endimión*, se ve claramente cómo el poeta explora una realidad, escogiendo y recreando; mientras que el plano en que se cumple lo mejor de las *Odas* es el *elemental*, allí donde ya no cabe exploración, donde se ha llegado al borde, al centro. En ello los símbolos (ruiseñor, urna griega, otoño) *son ya poesía*, en cuanto síntesis de todas las músicas, de toda la belleza terrena, de todos los ritmos vitales. Surgen pues entrañados el canto con lo cantado; de una manera indecible,

porque sólo el poema está diciéndolo,

se asiste allí a la *oneness*, al encuentro en lo hondo, a la instancia última donde ya no hay poeta, no hay *hacedor*, él es la boca donde la poesía se hace beso, la carne donde la herida da ser a la espada.

(—Mirá —me dice una amiga que me niega derecho a nombrarla por escrito—. Sos de un romanticismo digno del abate Brémond. ¿Por qué te irrita Julien Benda? ¡Las lecciones de recato que podría darte! —*Cara* —murmuro apenadísimo—. A John le hubiera gustado que se hablara así de él. Así hablan en general sus escoliastas, así se debe hablar cuando se cumple un acto de amor. —En las primeras treinta páginas estabas mucho más suelto, cínico e inteligente— dice mi Hipatia—. Se ve que tu poeta no te había atrapado. Al final caés en ser un pobre biógrafo. Y ahora, toda esta poética...)

Me consuelo murmurándome unos versos de Daniel Devoto que me son muy queridos:

Lo que importa es gritar, no el ser oído,

sino crecer bajo del propio canto

como una rama entre las piedras.

(*Libro de las fábulas*)

Pero también atiendo a Hipatia, y leo una literatura de riguroso *anticlímax* paralelamente a mi trabajo keatsiano. Devoro novelas policiales, y en lo que va de febrero he consumido tres Dickson Carr, un Agatha Christie y un Anthony Gilbert, sin contar el hermoso *Puente de San Luis Rey* y la última novela de Juan Carlos Onetti, el número

conmemorativo de los veinticinco años de *Sur* y un álbum de dibujos de Steinberg. Voy al cine a ver películas yanquis, como *Key Largo* que es de una imbecilidad capaz de dejar transida a una tortuga, y reviso la colección de *El Hijo Pródigo* y *Hora de España*.

Te dedico estos párrafos, Hipatia. Sé que hago mal en precipitar a mi lector de la seriedad más comprometida a la tontería del desperezamiento. El ideal sería un tono medio, justo, con el humor corriendo por la trama como el hilito rojo en los buenos casimires. Qué querés, Hipatia, todo término medio me suena a compromiso y a *esprit de sérieux*. Y luego, ¿no tengo las cartas de John como prueba de que hago bien? También este libro es una larga carta.

## Indolencia

Te acordarás de que a las *Odas* las mencionamos una que otra vez, señalando su sombra liviana entrevista en la correspondencia de la primera mitad de 1819. El poeta consintió en la publicación posterior de todas ellas, con excepción de la «Oda a la indolencia», en el volumen aparecido en 1820, pero resulta curioso que sea precisamente esta última la única que merece un comentario especial en sus cartas. A *miss Jeffrey* le dice: «Juzgará usted mi estado de ánimo en 1819, si le digo que lo que más he disfrutado este año ha sido el escribir una oda a la indolencia...» (9-6-1819). Más tarde debió de parecerle inferior a las otras (como efectivamente lo es) y le negó lugar en el volumen; no sé si se poseen noticias sobre este asunto, pero cabe suponer que Taylor, editor y amigo de Keats, pudo manejar *ad libitum* el material por publicar, ya que el poeta acababa de tener la primera crisis de su enfermedad; en ese caso estaría por saberse si realmente a John le pareció la oda tan por debajo de sus hermanas. Para nosotros el poema tiene hondas resonancias, y vale tanto por su poesía como por su valor documental. Empezaré por ocuparme de ella, entendiendo que el «estado de ánimo 1819» que refleja vale como segura base de comprensión para las demás.

La «Oda a la indolencia» es la crónica de una batalla,

batalla final entre el mundo y John Keats, entre los reclamos del mundo y el enajenamiento de su habitante, entre la ciudad y la soledad. El título del poema es: «Ode on indolence» («sobre», o «acerca de»), como si John no quisiera admitir de lleno el carácter invocativo. Pero basta releer el párrafo de la carta a *miss Jeffrey*: «... de lo que más he disfrutado este año ha sido el escribir una oda a la indolencia...». La razón central es invocatoria, es el *reconocimiento* poético de la indolencia. En lugar de dirigirse a ella el poema es ella, nace porque es ella. La «Oda a la melancolía» mostrará igual actitud; con aparente objetividad va a definir la melancolía: «Con la belleza habita... la belleza que muere...», etcétera; mas la oda no logra su poesía a través o con las imágenes

caracterizantes, sino porque la melancolía misma está mirándose ahí la palma de la mano, está hablando de su reino triste, está de pie frente a su espejo negro.

El combate de Keats con la indolencia venía (lo hemos visto en sus cartas) de lejos. Al muchacho inicialmente activo y ambicioso sucede, desde el tiempo de *Endimión*, el hombre en quien «los sentidos están a veces muertos durante semanas enteras» (julio de 1818). La indolencia lo visita como Cynthia a *Endimión*, adormeciéndolo cada vez, y asombra que no se haya dado cuenta de que así como en su poema Cynthia simboliza la esfera de lo poético, él mismo ingresaba a ella cada vez que cedía al semisueño, al *dolce far niente* (¡cómo le hubiera gustado esta expresión!). Por un mecanismo ajeno en todo a su conciencia vigilante, se prefigura a sí mismo con toda justeza en la imagen de *Endimión*; pero apenas despierto, lamenta ese semisueño, esa receptividad de la duermevela. Su especial romanticismo, nada nocturno, rechazaba en el plano consciente,

y aquí yo diría: ético,

esa entrega al azar del fantaseo, esa cesión a una poesía que se filtra por entre las pestañas. Quizá como Valéry, prefería un mediocre poema de vigilia a un verso milagroso dictado por el descuido. Pero ya en los meses de las *Odas* John parece deslindar terrenos. Lucha contra la indolencia personal, comprende que el «futuro», la gran palabra de Mr. Smith, no se gana tirado en el césped; que su juvenil resolución de «Sueño y poesía» (cf. p. 812) debe ser llevada, ay, a la práctica. Esta es la parte del *ethos*, y por ahí aparece el barco a la India, el empleo en la farmacia, la profesión de sombrerero; aparece —y ahí lo hemos dejado en el mes de junio— la decisión de trabajar en lo suyo y ganarse la vida en el periodismo. Al mismo tiempo,

y la «Oda» es prueba redonda en seis estrofas,

John cede a la indolencia como *condición* poética, y el entero ciclo de las odas, por ella dictadas, traduce un estatismo vegetal frente a lo que le está ocurriendo, un quedarse en trance (aunque su verso se construyera bajo la vigilancia formal que la forma estrófica exigía); así esta primera oda, que alude específicamente al estado de *elegida entrega*, vale como necesario prólogo a las demás.

Sí, John había elegido la indolencia en la seguridad de que su *persona* estaba ya a salvo de ella. Adánicamente cedía al pulso vernal, al reclamo de las savias que tornaban; ya se recobraría en el invierno, la estación del trabajo deliberado, de las tentativas dramáticas, de Mr. Smith. Si esto último pesa más en sus cartas, en su autocrítica sin contemplaciones, las *Odas* muestran que a la hora de la entrega John no se quedaba a mitad de camino. En el fondo ni siquiera le importaba; escribe una de las odas en varios trozos de papel, al aire libre, y de vuelta los tira entre unos libros sin volver a mirarlos; Charles Brown los recogió y puso en orden. Debía de pa-recerle poco valiosa una poesía nacida con tanta inmediatez. Sólo el ajuste posterior, la tarea del artista en su mesa de trabajo le devolvería conciencia de que acababa de asomarse a su más buscada realidad. Y además sería error ver en la «indolencia» keatsiana un reblandecimiento de la percepción, un filo que se embota. Recuérdese el pasaje: «Mis pasiones están enteramente dormidas...

*las fibras del cerebro se relajan junto con el resto del cuerpo... el placer no es una tentación y la pena no tiene un ceño insoportable... Ni la Poesía, ni la Ambición, ni el Amor muestran un semblante alerta al pasar a mi lado; más bien parecen tres siluetas en un vaso griego...». Es decir, que lo que se esfuma, pierde imperio sobre él, es el mundo personal: el placer, la ambición, el amor... la poesía. Y que esta última es sólo la poesía en tanto conquista de la ambición —y no lo poético en sí— lo prueba el hecho de que John compone la «Oda» repitiendo el tema de las tres figuras que se le aparecen, es decir, hace poesía de un renunciamiento a la que le había sido cara en sus ambiciones abolidas, la poesía que da fama.*

Por el contrario, su «indolencia» es altamente perceptiva, pura receptividad precediendo inmediatamente a la pura creación. Pronto va a escribirle John a Reynolds: «Si tuviera algún motivo para lamentar mi estado de excitación... te diré que es el único propicio a la mejor especie de poesía; es lo único que me interesa, *lo único por lo que vivo*» (24-8-1819). Cuando cae en ese humor, se entrega a su tarea de no tener tarea alguna, de tumbarse en la hierba y escribir lo que siente nacer en él como la savia que lo rodea; en su dirección vegetal está atento y agudo, virado al mundo de las presencias absolutas, de los contactos en profundidad. También era así nuestra indolencia de niños, cuando perdíamos la noción del tiempo en lo alto de un sauce, o sumidos en la frescura de las habitaciones abandonadas.

Hablo de una alta condición, entonces, entre vestidos,  
en el reino de giratorias claridades...

(SAINT-JOHN PERSE, «Para festejar una infancia».)

También es Perse quien dice:

Ahora dejadme, voy solo.

Saldré, tengo que hacer: el trato con un insecto me aguarda.

Me huelgo

del gran ojo facetado: anguloso, imprevisto como el fruto del ciprés.

O bien tengo una alianza con las piedras veteadas de azul: y dejadme también  
sentado, en la amistad de mis rodillas.

(Elogios)

Para la indolencia de John son los dos versos de Rimbaud niño:

No hablaré, no pensaré nada,

Pero el amor infinito me subirá en el alma...

(«Sensación»)

Y éstos, asombrosos:

Sobre todo, vencido, estúpido, se empecinaba

En encerrarse en el frescor de las letrinas:

Pensaba allí, tranquilo, abriendo las narices.

(«Los poetas de siete años»)

A los niños nos despertaban de estas *ausencias* («¡Este chico *está ido!*») con un coscorrón o un chillido. Creo que de grandes nos queda esa sensación de falta, de culpa, después de un fantaseo. *El trabajo es ley forzosa / todos los hombres obreros...* Pobres occidentales que tomamos el partido de la hormiga y que hacemos leer a los chicos «La cabra del Sr. Seguin»... Claro que Mr. Smith... Pero deberíamos conservar un poco más, como John y como Perse, la amistad de nuestras rodillas donde una vez pusimos el mentón y nos fuimos de viaje.

Boca arriba, perdido de briznas y nubes, Keats ordena el soliloquio de la hora. Bien pudo el triste Hamlet decirlo antes que él, porque es el debate de las potencias, los cambios de guardia en la ciudadela interior. Tres imágenes asoman,

*like figures on a marble urn*

*When shifted round to see the other side...*

(Como figuras de una urna de mármol / que mostrara al girar para ver el otro lado...)

(Estr. I)

¿Cómo pudo dejar de reconocerlas? ¿Por qué ocultaban su rostro?

*Was it a silent deep-disguised plot*

*To steal away, and leave without a task*

*My idle days?*

(¿Era una callada, disimulada treta / para marcharse y dejar sin tarea / mis ociosos días?)

(Estr. II)

Porque ésta es la indolencia a que se abandonaba:

*... Ripe was the drowsy hour,*

*The blissful cloud of summer-indolence*

*Benumb'd my eyes; my pulse grew less and less;*

*Pain had no sting, and pleasure's wreath no flower...*

(... Madura estaba la hora soñolienta, / la dichosa nube de la indolencia estival / apagaba mi vista, mi pulso se debilitaba, / el dolor no tenía aguijón, ni flores la guirnalda del placer.)

(Estr. II)

Por eso hubiera querido que las imágenes se esfumaran

*... and leave my sense*

*Unhaunted quite of all but —nothingness.*

(... y dejaran mis sentidos / libres de todo fantasma, salvo el de la nada.)

(Estr. II)

Pero las figuras vuelven, y las reconoce. Son el amor, la ambición «de pálidas mejillas», y la última

*I knew to be my demon Poesy.*

(Supe que era mi demonio la Poesía.)

(Estr. IV)

Por un momento quiso alas para perseguirlas; le basta descubrir los rostros para retroceder hamletianamente:

*What is Love! And where is it?*

(¿Qué es el amor? ¿Y dónde está?)

(Estr. V)

¡Oh Fanny, tan cerca de este verso! ¿Y la Ambición? Se acabó en 1818, nada que hacer. Pero la poesía...

*... No, — she has not a joy,—*

*At least for me, —so sweet as drowsy noons,*

*And evenings steep'd in honied indolence;*

*O, for an age so shelter'd from annoy*

*That I may never know how change the moons,*

*Or hear the voice of busy common-sense!*

(... No, no tiene ella alegría, / al menos para mí, tan dulce como los adormilados mediodías, / y las noches bañadas en la miel de la indolencia; / ¡oh, alcanzar una edad tan libre de cuidado / que no sepa yo nunca cómo cambian las lunas / ni escuche la voz del afanoso sentido común!)

El último verso es uno de los que, por recurrencia sobre una circunstancia prosaica, privan a la oda de la libre pureza de las otras; pero qué pórtico abre sobre éstas, cómo muestra en ocho palabras la tragedia que las cartas van traduciendo paralelamente. La «defensa de la indolencia» es la defensa del mundo libre donde el sentido común vendrá a exigir cierta poesía, cierto gusto, ciertas conquistas. Las tres imágenes invaden su desasimiento para atraerlo de este lado, para devolverlo a la ciudad; una vez más irrumpen en su calma, y ahora serán rechazadas —sin violencia, porque no han calado hondo en él,

porque

*Upon your skirts had fallen no tears of mine.*

(Sobre vuestras vestiduras no habían caído mis lágrimas.)

(Estr. V)

Y cediendo a la necesidad de decirlo todo, el poeta las despide con una explicación:

*So, ye three Ghost, adieu! Ye cannot raise*

*My head cool-bedded in the flowery grass;*

*For I would not be dieted with praise,*

*A pet-lamb in a sentimental farce!*

(¡Adiós, mis tres Espectros! No podréis levantar / mi cabeza del fresco cojín de la hierba florida; / porque no quisiera alimentarme de alabanzas, / como un corderito mimado en una farsa sentimental!)

(Estr. VI)

Este último verso, claro está, pone de punta los pelos de casi todos los exégetas, porque hiere de lleno el buen gusto y el código del *understatement*. Elegantemente hubiera podido decir John que no quería ser un vencido Pegaso o un guerrero doblando la cerviz en las horcas caudinas, o cualquier bla-bla al uso. Por mi parte comprendo cómo la defensa de su libertad en la indolencia lo lleva a la imagen del cordero teñido de rosa en un Sèvres cortesano. Ya se dijo que esta oda es sólo una situación de las otras; como tal, el perfecto ritmo poético se quiebra una y otra vez para mostrar al hombre que tras de él se debate y desata. Ahora ha echado a las tres figuras mundanas y se queda con lo suyo:

*I yet have visions for the night*

*And for the day faint visions there is store.*

(Aún me quedan visiones para la noche, / y tantas inciertas visiones para el día.)

(Estr. VI)

Solo en su mundo, puede darse al ocio de ojos abiertos, que es el que cuenta. Con Juan Gil-Albert puede murmurar:

Id fluyendo

deleites de los ojos, primaveras

de errante paso antiguo, latitudes

de lejanas nostalgias y columnas

dulcemente quebradas por el viento...

(«Himno al ocio»)

## Urna griega

Como la mirada del ansioso, abril giró su liviana danza en torno de un vaso antiguo.

No sé si está probado el orden de composición de ambas odas, pero de los poemas mismos nace la certeza de que «A una urna griega» debió suceder a la «Oda a la indolencia», no sólo por su más acabada perfección, sino porque la imagen de las figuras simbólicas rondando al poeta «como figuras en una urna de mármol» es ocasional en esta última, y sólo se cumple cuando Keats, cediendo a su resonancia, la agota en profundidad.

La génesis del poema no parece proceder de una circunstancia concreta. La imagen plástica de las figuras movientes en la «Oda a la indolencia» pudo surgir asociada con el recuerdo de urnas y vasos griegos, con el movimiento de danza que tienen sus actitudes y el que les agrega el desplazamiento del recipiente o del contemplador. Nada prueba la existencia de una urna que contenga las varias escenas de esta nueva oda. Es más simple (y más dentro de la modalidad lírica e inventiva de este ciclo) imaginar una urna ideal<sup>[2]</sup>, constituida por la unión de escenas y situaciones, conocidas acaso en grabados de vasos o comentarios poéticos; fruto de esos vagabundeos por las galerías del British Museum de donde Keats emergía deslumbrado y ansioso. Recuerdo de la contemplación de los frisos áticos, lecturas de Homero, descripciones helénicas de escudos y vasos. Sidney Colvin dice atendiblemente: «Parece claro que ninguna obra antigua hoy existente puede haber sugerido a Keats este poema. Existe en Holland House una urna donde figura la escena de un sacrificio pastoril como el descrito en la cuarta estrofa; y, además, ningún tema es más común en los relieves griegos que una procesión báquica. Pero ambos temas no aparecen juntos, que yo sepa, en ninguna obra de arte antiguo. Probablemente Keats imaginó su urna combinando esculturas efectivamente vistas en el British Museum, con otras sólo conocidas por grabados, particularmente los aguafuertes de Piranesi». La urna de lord Holland está muy bien reproducida en los *Vasi e candelabri* de este admirable artista» (Keats, Londres, 1906, p. 174).

En marzo, es decir, poco antes de escribir la oda, John informa a George y a Georgina que «por la mañana, Severn y yo dimos una vuelta por el museo; hay una esfinge... que no había visto antes». Esto prueba no sólo la visita, sino otras anteriores. Lo imagino a John acercándose a los mármoles, a los torsos rotos por el tiempo, a los perfiles lípidos, a las obsesionantes sonrisas de los rostros arcaicos. Su boca temblaría de contenido deseo, con la misma expresión ansiosa que sorprendió Severn en el dibujo que lo representa con el cabello largo. Ahí, al alcance de su mano, estaban los restos del naufragio de los dioses. Crecido en el amor a lo griego, adherido desde temprano a su sistema solar y a su profunda noche délfica, a los juegos azarosos y brillantes de *Endimión* y al estruendo de la titanomaquia encarnándose en *Hiperión*, cada obra de arte debía quemarle por dentro, y se quedaría mirándola

*as one by beauty slain...*



(como alguien asesinado por la belleza...)

(*Endimión*, IV, 98)

Se piensa en Rilke llegando a París, asomándose al Louvre y a las piedras de Rodin, comprendiendo de pronto la necesidad de una *Dinggedichte*. Me acuerdo, ahora ya hace un año: entré al museo de Nápoles una mañana en que caía una llovizna como talco. Era mi primer reencuentro con Grecia. Abolido, acosado, no pensaba, no entendía, no comparaba. Más tarde tuve como una entrevisión de que en esas horas no había sido nadie, sustituido por —cómo decirlo— las estatuas mismas que se miraban, se conocían. Como si me ahuyentaran, me desalojaran, pero no «de mí mismo», porque el desalojado era precisamente ese mí mismo, al punto de no quedar nada fuera de los mármoles conociéndose, mirándose, sabiéndose, gozándose.

Cómo no acordarme, Doríforo, luz tranquila petrificada en pleno ritmo de vuelo,

Dianas estelas y los cortejos en vasos y relieves, el fasto de las procesiones. Cómo mirar con estima lo romano cuando, ahí al lado, Atenas crece y salta,

y la más menguada copia dice su nombre con una larga, pura entonación.

(Pugilistas, efebos, y displicentes dioses

habitando su mármol desde un gesto elegido.

El tiempo ha roto en ellos las espadas

y las virilidades. Desasidos de las últimas ataduras

van por el día como nubes.)

La obra anterior de Keats muestra aquí y allá algunas imágenes que preludian la «Oda». No las he buscado en detalle, cito las que recuerdo. En *Endimión*, luego del himno a Pan, se inicia una danza de jóvenes parejas:

*Fair creatures!—... Not yet dead,*

*But in old marbles ever beautiful.*

(¡Hermosas criaturas!... No muertas todavía, / mas bellas para siempre en viejos mármoles.)

(I, 318-319)

Y la idea del silencio se agrega a la de la eternidad en este otro verso:

*A thousand Powers keep religious state*

[...]

*And, silent as a consecrated urn...*

(Mil Potencias mantienen su religioso estado / [...] / Y, silenciosas como una urna consagrada...)

Versos heraldos, frente a los que cabe preguntarse si todo poema no está ya inscrito desde un principio en el sistema poético de un hombre. He aquí otros anuncios en la «Epístola a Reynolds», escrita un año antes:

*The sacrifice goes on; the pontiff knife  
Gleams in the sun, the milk-white heifer lows,  
The pipes go shrilly, the libation flows...*

(El sacrificio prosigue; el cuchillo del oficiante / brilla al sol, muge la blanca ternera, / estridentes suenan las flautas, fluye la libación...)

(Vv. 20-23)

Más adelante, en un pasaje oscuro y trascendente, se dice que

*... Things cannot to the will  
Be settled, but they tease us out of thought.*

(... Las cosas no pueden ajustarse / a la voluntad, sino que *nos arrancan del pensar*...)

(Vv. 76-77)

La misma noción surgirá en la última estrofa de la oda, aplicada a la urna que, al igual que la eternidad, nos arranca del pensar y nos pone en un trance extramental, en una *comunicación*.

Creo que un rastreo paciente —para el que no sirvo— daría muchos versos heraldos. Pero basta de trompetería a la *Lohengrin* y veamos la oda. Humildemente pido excusas por su traducción; quise tratar de mantener un ritmo y —con rimas asonantes— las combinaciones que se dan en los dos tercetos de cada estrofa. Aparte de la mía, conozco una horrible versión que figura en la antología de Sánchez Pesquera, y otra de la señora Clemencia Miró (John Keats, *Poesías*, Adonais, Madrid, 1950, pp. 86 y ss.) en la cual evidentemente la buena voluntad no basta para evitar errores elementales de sentido (no ya de interpretación, que en esto nada se sabe, como bien nos lo picoteaba el viejo zorro Valéry); vaya a modo de ejemplo este disparate: *Thou shalt remain, in midst of other woe / Than ours*—, aparece traducido: «Tú permanecerás, en medio de otra angustia / semejante a la nuestra...». Hay otro reparo más grave; es una versión cómodamente libre de metro y rima, ¿cómo se puede incurrir en un pedestre e incesante prosaísmo? Palas me libre de creer que mi versión conserva algo de la poesía original; pero véase lo que ocurre en la versión Miró. El cantado, melodioso comienzo de la tercera estrofa:

*Ah, happy, happy boughs! that cannot shed  
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu...*

se convierte en esta masa informe:

¡Ah, felicísimas frondas que no podéis derramar

vuestras hojas

Siendo esa Primavera interminable...!

(Si procedo un tanto rudamente con la señora Miró, lo hago porque todo su librito, desde el estúpido prólogo a las versiones —que muestran además una crasa ignorancia selectiva—, es una mala faena que le han hecho a Keats en España, y que llevará a tanto lector desprevenido a figurarse al poeta como una especie de réplica masculina de la señora Miró.) Está escrito que John tiene mala suerte en la Península. Ya don Marcelino lo despachaba con cuatro líneas después de prolijos discursos sobre Byron y Shelley. ¡Menos mal que los poetas españoles suelen saber inglés, aunque sean andaluces<sup>[3]</sup>! Ahí está Luis Cernuda, que dentro de pocas páginas nos va a mostrar cómo se traduce a John cuando se lo vive como la mano al guante. En cuanto a mí, probé mi suerte, ahí va.

## On a Grecian Urn

*Thou still unravish'd bride of quietness,  
Thou foster-child of silence and slow time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme:  
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape  
Of deities or mortals, or of both,  
In Tempe, or the dales of Arcady?  
What men or gods are these? What maidens loth?  
What mad pursuit? What struggle to escape?  
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?  
Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone:  
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold Lover, never, never canst thou kiss,*

*Though winning near the goal —yet, do not grieve;*

*She cannot fade, though thou has not thy bliss,*

*For ever wilt thou love, and she be fair.*

*Ah, happy, happy boughs! that cannot shed*

*Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;*

*And, happy melodist, unwearied,*

*For ever piping songs for ever new;*

*More happy love, more happy, happy love!*

*For ever warm and still to be enjoy'd,*

*For ever panting, and for ever young;*

*All breathing human passion far above,*

*That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,*

*A burning forehead, and a parching tongue.*

*Who are these coming to the sacrifice?*

*To what green altar, O mysterious priest,*

*Lead'st thou that heifer lowing at the skies,*

*And all her silken flanks with garlands drest?*

*What little town by river or sea shore,*

*Or mountain-built with peaceful citadel,*

*Is emptied of this folk, this pious morn?*

*And, little town, thy streets for evermore*

*Will silent be; and not a soul to tell*

*Why thou art desolate, can e'er return.*

*O Attic shape! Fair attitude! with brede*

*Of marble men and maidens overwrought,*

*With forest branches and the trodden weed;*

*Thou, silent form, dost tease us out of thought*

*As doth eternity: Cold Pastoral!*

*When old age shall this generation waste,*

*Thou shalt remain, in midst of other woe*

*Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,*

*Beauty is truth, truth beauty, —that is all*

*Ye know on earth, and all ye need to know.*

## *A una urna griega*

(Tú, todavía virgen esposa de la calma, / criatura nutrida de silencio y de tiempo, / narradora del bosque que nos cuentas / una florida historia más suave que estos versos. / En el foliado friso, ¿qué leyenda te ronda / de dioses o mortales, o de ambos quizá, / que en el Tempe se ven o en los valles de Arcadia? / ¿Qué deidades son ésas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes? / ¿Qué raptos delirantes? ¿Y esa loca carrera? / ¿Quién lucha por huir? / ¿Qué son esas zampoñas, qué esos tamboriles, ese salvaje frenesí?

Si oídas melodías son dulces, más lo son las no oídas; / sonad por eso, tiernas zampoñas, / no para los sentidos, sino más exquisitas, / tocad para el espíritu canciones silenciosas. /

Bello doncel, debajo de los árboles tu canto / ya no puedes cesar, como no pueden ellos deshojarse. / Osado amante, nunca, nunca podrás besarla / aunque casi la alcances, mas no te desespere: / marchitarse no puede aunque no calmes tu ansia, / ¡serás su amante siempre, y ella por siempre bella!

¡Dichosas, ah, dichosas ramas de hojas perennes / que no despedirán jamás la primavera! / Y tú, dichoso músico, que infatigable / modulas incesantes tus cantos siempre nuevos. / ¡Dichoso amor! ¡Dichoso amor, aún más dichoso! / Por siempre ardiente y jamás saciado, / anhelante por siempre y para siempre joven; / cuán superior a la pasión del hombre / que en pena deja el corazón hastiado, / la garganta y la frente abrasadas de ardores.

Estos, ¿quiénes serán que al sacrificio acuden? / ¿Hasta qué verde altar, misterioso oficiante, / llevas esa ternera que hacia los cielos muge, / los suaves flancos cubiertos de guirnaldas? / ¿Qué pequeña ciudad a la vera del río o de la mar, /alzada en la montaña su calma ciudadela / vacía está de gentes esta sacra mañana? / Oh diminuto pueblo, por siempre silenciosas / tus calles quedarán, y ni un alma que sepa / por qué estás desolado, podrá nunca volver.

¡Ática imagen! ¡Bella actitud, marmórea estirpe / de hombres y de doncellas cincelada, / con ramas de floresta y pisoteadas hierbas! / ¡Tú, silenciosa forma, tu enigma nuestro pensar excede / como la Eternidad! ¡Oh fría Pastoral! / Cuando a nuestra generación destruya el tiempo / tú permanecerás, entre penas distintas / de las nuestras, amiga de los hombres, diciendo: «La belleza es verdad y la verdad belleza»... Nada más / se sabe en esta tierra, y no más hace falta.)

Preciso es estudiar con algún detalle el helenismo que se desgaja de gran parte de la poesía de Keats, y que el tema de la urna compendia en su hermoso símbolo. «Todos

somos griegos», afirmará Shelley en el prefacio de *Hellas*. «... La expresión efectiva del nuevo helenismo (entre los románticos) principia con la denuncia de Byron ante el expolio del Partenón practicado por lord Elgin. Aunque muy lejos de ser un “griego”, Byron hizo más que ningún otro para crear la pasión por Grecia. Y con todo, esos mármoles —traídos por Elgin y adquiridos por la nación en 1816 gracias a las ansiosas instancias de Haydon — se convirtieron desde entonces en “grandes aliados” de la causa helénica. [Se alude a la causa de la liberación de Grecia, dominada por los turcos.] La leyenda griega fue el refugio escogido de Keats, pero para Shelley y Byron fue Grecia asimismo la primera tierra histórica de libertad, “la madre de los libres”, la patria de los exilados<sup>[4]</sup>».

El tema de Grecia adquiere un contenido vital para los románticos cuando advierten que *coincide* con su moderna valoración de la dignidad humana y su expresión política. Por la coincidencia de ideales sociológicos se llegará —no siempre con conciencia del tránsito— a una más honda vivencia de los ideales estéticos. (Incluso la noción de que el arte griego sólo pudo darse y florecer bajo tales condiciones políticas, hará que los románticos, rebeldes y republicanos, hallen en él por íntima simpatía una fuente inagotable de inspiración creadora. La rebelión prometeica, la caída de Hiperión, ¿dónde hubieran hallado Shelley y Keats mejores símbolos para traducir su libertad moral y su rechazo de todo dogmatismo?)

Cabe por tanto afirmar que este movimiento «clásico» en el seno de la segunda generación romántica inglesa se sustenta en órdenes capitalmente distintos de los del período racionalista. Al helenismo aristocráticamente entendido —proveedor de un orden legal exterior e imperioso— sucede un helenismo en el que se admira la plenitud de un arte logrado desde la plena libertad humana articulada por la democracia ateniense. Al símbolo preceptivo sucede el símbolo vital. Tras la Grecia de Solón, la Grecia de Milcíades y Epaminondas; vaivén inevitable y necesario, que permitirá al fin la concepción total de la civilización helénica.

Eso explica que ni Shelley ni Keats admitieran nunca que un arte poética viniera a trabar la libertad de su lírica, ni creyeran en la imitación de estructuras como garantía de creación duradera. Acuden al tema griego con un movimiento espontáneo de la sensibilidad, movida por el prestigio revelado en el siglo XVIII, y de la inteligencia estimulada por las analogías políticas contemporáneas.

En John no cuesta mucho imaginar que la cosa entró por los ojos y los oídos: imágenes,

los mármoles del Partenón, las panateneas,

ritmos de ánforas, juego de la luz en el mármol, que lo llevan

a un asombro capaz de versos como:

*So do these wonders a most dizzy pain,*

*That mingles Grecian grandeur with the rude*

*Wasting of old Time —with a billowy main,*

*A sun, a shadow of a magnitude.*

(Y así estas maravillas me causan un dolor vertiginoso, / que mezcla el esplendor griego con el rudo / decaer de los antiguos Tiempos... con un mar agitado, / con un sol, con la sombra de una grandeza.)

(«Al ver los Mármoles de Elgin», vv. 11-14.)

y palabras,

Homero, que lee en la versión de Chapman y que le arranca en 1816 el primer soneto donde reconocemos su voz, y otro («A Homero») donde se traduce así esta irrupción deslumbradora de lo griego:

*Standing aloof in giant ignorance*

*Of thee I hear and of the Cyclades,*

*As one who sits ashore and longs perchance*

*To visit dolphin-coral in deep seas.*

(Apartado, en gigante ignorancia, / oigo hablar de ti y de las Cicladas / como aquel que en la costa siente tal vez nostalgia / de visitar en hondos mares los corales de delfines.)

(Vv. 1-4)

Desde niño lo atrae la mitología griega, y el lujo de *Endimión* tiene algo de cornucopia que vuelca sin análisis la acumulación de largos catálogos hesiódicos y homéricos, el siciliano agridulce de Teócrito, los bronce pindáricos de la invocación. La esencial plasticidad del panteón griego, la fuerte línea sensual que tan jubilosamente celebrará la pintura italiana del Renacimiento, el rápido desalojo de deidades abstractas o amorfas (Caos, Gea, Erebo, Nix, Urano) por aquellas que la alabanza poética acerca a los hombres mediante una estilización antropomórfica, debían de provocar en Keats el sentimiento de todo poeta ante lo mitológico —inagotable catálogo de elementos aptos para el vuelo lírico—; sentimiento acentuado en su caso por una más honda captación de valencias vitales, de la carne y la sangre de los dioses que el clasicismo dieciochesco redujera a secas y sentenciosas alegorías de Virtudes, Fuerzas y Castigos. Si para Shelley —o en nuestros días Valéry— la mitología era ese *cómodo sistema de referencias mentales* cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparente símbolo, Keats asume esa mitología —maravillosamente aprehendida en la inopia de diccionarios y epítomes— sin otro fin que el de celebrarla líricamente, como por derecho propio. La asume desde dentro, entera y viviente, a veces como tema, a veces como concitación de poesía en torno a un tema. No *usa* la mitología; no la ha elegido como instrumento, como mediadora. Ni siquiera la posee «técnicamente» como cualquier escritorzuelo del siglo clásico; sin duda que si le preguntas ahora quién era la bisabuela de Poseidón, le das un susto padre. Pero hasta un Sidney Colvin, empeñado en negar todo helenismo fundamental a la poesía de Keats,

admite que «aunque Keats ve desde lejos el mundo griego, lo ve en su verdad. La característica griega no es la suya, pero en su estilo inglés, rico y ornado, él escribe con una segura visión interior del *significado vital* de las ideas griegas...» (op. cit., p. 155).

¿Ideas? Formas, mejor. No era Keats poeta metafísico, y sus anhelos de llegar a serlo sólo asoman fragmentariamente en poemas y cartas. La muerte lo alcanzó antes de haber cumplido la primera etapa, esa «obra de visión» a la que se dio con una entrega sensual incomparable. Su poesía es la exploración del mundo a través de sus formas, la complacencia en el espectáculo. Que tal actitud se fundara en razones metafísicas, que de tal contemplación surgieran luego los valores en sí —como al final de la «Urna griega»—, tales abstracciones ocupan siempre un sitio algo marginal en su obra; allí la evidente, deliberada primacía de las formas sostiene el poema y en nada empaña su alta calidad lírica. Poesía de lo sensual... Sí, pero el hecho de traducir poéticamente esa sensualidad, ¿no supone ya reducción a valores espirituales? Preferir la imagen de un poema al objeto que la suscita —pero conservando en aquélla la identificación vital con su sustentáculo sensible— constituye una clave de la poesía de Keats. Otros poetas practican el tránsito como una vía catártica, y sus poemas aspiran a Ideas de las que el tema en sí es ya olvidado y lejano evocador; así la alondra en Shelley y el tema de Kubla Khan en Coleridge. John parece decirnos que todo logro poético es *en sí* catarsis suficiente donde el lujo sensual y el hiloísmo romántico pueden alcanzar la suma belleza sin despojarse de sus más acendrados atributos.

Esa analogía con la visión plástica de los griegos hará que Keats vea en su estatuaria y su mitología el envés de toda didáctica y toda simbología alegórica. A la tarea del filósofo, desentrañador de mitos, opondrá el goce del mito en sí —acción, drama— y las formas del vaso griego no lo incitarán a desprender penosamente de su arcilla abstracciones siempre más condicionadas al particular entendimiento del espectador que el goce *inocente* y total del objeto bello.

Quizá sorprenda al lector que cree en la «serenidad» helénica —es dulce creer cosas así— el tono de violencia con que, luego de la invocación y alabanza iniciales, avanza Keats por una teoría de preguntas cuya agitación formal coincide con las escenas de esa parte de la franja:

¿Qué deidades

Son ésas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes?

¿Qué rapto delirante? ¿Y esa loca carrera?

¿Quién lucha por huir? ¿Qué son esas zampoñas, qué esos tamboriles, ese éxtasis salvaje?

(Pienso ese ataque, ese *swing* feroz de *La pitia*, otra versión de lo griego dionisiaco:

¿Quién me habla, en mi propio lugar?

Qué eco me responde: ¡Mientes!



¿Quién me ilumina?... ¿Quién blasfema?)

Con pausas —la espléndida serenidad de la segunda estrofa, y el final de la cuarta y la quinta— todo el poema está recorrido por un temblor verbal que contiene el temblor del friso, su pequeño periplo apasionado. Temblor vivo y a la vez eterno, pura contradicción como la rosa del epitafio de Rilke: porque lo que John ha querido aprehender aquí es un instante eternizado, una serie de instantes-cumbre, de instantes perfectos, de total cumplimiento sin decadencia. Ciñendo admirablemente la forma de su verso, dejándolo hacerse con un ritmo alternado de respiración, crea una urna que responde al momento en que, superados los arcaicos moldes rígidos, y lejos todavía del desenfreno helenístico, la estatuaria griega había alcanzado, entre el hieratismo de los torsos apolíneos y la blandura de los efebos de Pérgamo, su ápice de equilibrio interno.

(Una pizca de cátedra: hoy sabemos que la «unilateralidad» del arte ático posee una contrafigura que permite precisamente sostener una más justa noción de equilibrio. Al «nada en demasía» del arte del siglo V contesta un arte menor como el de los vasos, que frente al sereno idealismo escultórico —tema olímpico o heroico— desarrolla el realismo de sus figuras llenas de movimiento, locura báquica, y a veces deformes y obscenas. (Cf. Rodolfo Mondolfo, *El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales*, Tucumán, 1943, p. 86.) Es aquí pues donde se inserta legítimamente y sin apartamiento de los valores griegos, el desarrollo delirante de la primera estrofa del poema: «¿Qué doncellas rebeldes, qué frenesí salvaje?». Las preguntas, de donde se alza el prestigio de una descripción apenas sugerida a la que la ansiedad interrogante del poeta infunde palpitación y movimiento, evocan para todo conocedor de urnas y vasos la imagen de las ménades danzantes. No por exacta coincidencia con la alusión de Keats, pero sí por analogía que del verso apunta a esas figuras arrebatadas, de peplos agitados por un ritmo orgiástico. Keats pudo ver vasos (o su reproducción) con el tema muy repetido de las ménades. El lector encontrará algunos en el libro de Gisèle M. A. Richter (*The Sculpture and the Sculptors of the Greek*, Yale, Oxford University Press, 1930, p. 516) que le mostrarán su correspondencia con la primera estrofa del poema.)

Acerca así Keats —mediante un itinerario estético semejante al del siglo V y ático— el sentido dinámico, temporal del romanticismo, el anhelo clásico de intemporalidad, conciliando en el poema (tierra de nadie donde las categorías ceden y son reemplazadas por otras dimensiones) una *fijación* que no es *detención*, forma mágica en que la vida y el movimiento concebidos en su instante más hermoso, se reiteran eternamente sin decadencia ni hartura.

Dichosas, ¡ah, dichosas ramas de hojas perennes  
que no despedirán jamás la primavera!

Anhelo de eternidad habita en todo artista y vale como su signo identificante; porque si en verdad es el hombre ese animal *que quiere durar*, el artista intenta duración transfiriéndose a su obra, haciéndose su propia obra, y la logra en la medida en que

deviene obra. Lo que cabría llamar la *esperanza estética del hombre* —perpetuación de un gesto bello, un paso, un ritmo— es siempre simbólicamente *esperanza de ser*, evasión catártica y eternizante. A posibles fórmulas de permanencia —¿cómo no pensar aquí en Miguel de Unamuno?— el artista incorpora la suya: *por la Belleza se va a lo eterno*. Esa belleza que será depositaria de su esperanza de creador, lo resume y sostiene y preserva. Por eso el *tema del hombre* es tema inagotable del artista griego sediento de duración humana, de permanencia en la Tierra.

Así encarada su motivación, la «Oda» se ilumina con un casi inefable esplendor porque no solamente es tentativa poética de eternidad —que eso lo son todos los poemas — sino que se enfrenta a sí misma, se considera y se medita buscándose eterna. Tal angustia de duración halla aquí su más pura voz desde el grito de Fausto al instante que huye; mientras poetas y artistas románticos confían su esperanza a la sola belleza de sus obras, Keats trasciende esa esperanza y sobre un tema *que ya es eterno en sí*, sobre la base intemporal de la urna, alza el verso que en su torno danza y refirma en intemporalidad verbal esas imperecederas imágenes esculpidas.

Frente a la urna, qué sentido final cobra el primer verso de *Endimión*:

*A thing of beauty is a joy for ever*

(Una cosa bella es alegría para siempre)

*For ever* preludia el tema de la eternidad estética, pero aún en función del hombre y no por sí misma. Ese júbilo —*joy*— lo pone aquel que, percedero, se inclina sobre el objeto bello para alejarse luego y ceder su sitio a otra generación contemplativa. En cuanto a la cosa bella,

Su encanto *se acrecienta*; nunca ingresará en la nada...

¿Cómo debe entenderse ese *increases*? ¿La pátina del tiempo, la afinación axiológica del hombre? Esa «cosa bella» de Keats está aún inmersa en temporalidad, deviene, sigue siendo obra del hombre hasta por sus caracteres mudables. La urna griega, rotos todos los lazos, es bella por sí, trasciende todo acaecer y se repite a sí misma infinitamente —como un gorgoteo de fuente— la franja donde ya nada puede ocurrir y donde todo está ocurriendo.

(Lo que torna más dolorosa la «Oda a la melancolía» es la comprobación de que

Con la Belleza habita —

la Belleza que muere

y la Alegría que alza la mano hasta sus labios

diciendo adiós...

Belleza frágil y efímera, podrá salvarse sólo alguna vez en las doloridas manos del poeta.)

*Hiperión*, del que cabe decir que parece un friso ciclópeo, es sin embargo acción en el

tiempo. ¿No intentó mostrar Keats el drama de la *sustitución*, no cae un orden divino avasallado por la juventud y la gracia de la generación olímpica? El friso de la urna universal se altera y se renueva... Sólo en la «Oda» proclamará Keats la abolición de lo temporal *desde* lo temporal mismo, por el milagro estético. Pues importa advertir que las escenas que describe el friso (persecuciones, fugas, músicas, amor, el follaje, el sacrificio, la procesión) *estaban aconteciendo*, tenían lugar en el tiempo hasta un determinado instante en que el grito de Fausto (la más absoluta *Ars Poética* jamás formulada) las detuvo sin detenerlas, las fijó en su cenit de hermosura sin petrificarlas, realizó al fin ese ideal que horrorosamente balbuceaba Gorgona desde el mito antiguo.

No podía escapar a la sensibilidad de Keats que lo eterno, por opuesto al orden humano, no se muestra poéticamente sin una obligada pérdida de valores estéticos caros al hombre. Las figuras de la urna no alcanzarían eternidad sin ser *inhumanas*, no podrían mostrar perfección sin acusar a la vez su absoluto aislamiento intemporal. Infundirles belleza sin alzarlas demasiado de nuestras dimensiones, sólo podía obtenerse por *interfusión de planos*, por un acercamiento que permitiera distinguir mejor la lejanía. Keats inicia el poema con un deliberado fluir de preguntas, como cediendo —y haciéndonos ceder— al río temporal. Todo allí acaece, y el poeta se asombra de ese vértigo sucesivo que su mirada presencia al recorrer el friso. Dioses, hombres, instrumentos de bacanal, ráfaga pánica en la que nada alude al mármol... Y entonces, como operando por sí mismo el milagro de detener ese devenir, los dos versos centrales de la segunda estrofa:

Bello doncel, debajo de los árboles, tu canto ya no puedes cesar  
como no pueden las ramas deshojarse...

El canto —ahora ideal y por eso más bello— queda a salvo del silencio, devorador de toda música sensible. Las hojas no caerán y en ellas se sustentará livianamente una primavera sin despedidas.

Del tiempo a lo intemporal, de lo humano a lo divino. Pero no a lo divino inhumano, sino al valor divinidad entendido por una imaginación griega. Estos pastores y estos oficiantes están harto más próximos a nosotros de lo que su marmórea eternidad parecería sugerir. No sólo en la proyección sentimental del contemplador de la urna persiste esa amante en su ímpetu apasionado, ni un solitario pueblecito aguarda en amarga soledad la imposible vuelta de sus moradores. Aquí es donde el genio de Keats logra su más alta poesía: al desprender de las imágenes de la urna una fina, dulce, casi deseable melancolía —suya, no puesta por nosotros— que matiza con un valor sutil su goce que de lo contrario, acaso fuera monótono. Las penas de los dioses son intervalo incitante entre dos placeres, el preludio a un nuevo júbilo. El genio griego no hubiese concebido una dicha monótona; Keats sabe que ese amor

por siempre vivo al borde del goce demorado nos hará ingresar en las dimensiones de la urna por un camino de sentimiento, de participación, a cuyo término espera la pura y desasida perpetuidad de la Belleza.

Esa participación alcanza su mayor hondura —producto del deliberado *pathos* infundido por Keats al pasaje— en el panorama que ofrece el pueblo abandonado. Me asombra encontrar que uno de los buenos exégetas de John —Sidney Colvin— cree ver en esa trágica desolación un error del poeta que destruye la impresión estética de eternidad. A su juicio, esa «detención de vida» por la cual el pueblecito y sus moradores quedarán separados para siempre, es como un castigo infligido a una esfera de realidad, de vida, y no condición necesaria en las dimensiones del arte.

Muy por el contrario, la cuarta estrofa constituye el momento más alto de esa atribución vital a las figuras de la urna que preludian las palabras al amante (versos 17-20), y la penetrante melancolía de la referencia al pueblo desolado es *la más honda vía de acceso*, para quienes alcancen su *pathos*, a los órdenes eternos y sin embargo aún nuestros del friso. La voz casi confidencial y cariñosa del poeta, su invocación en modo menor al «little town» (pueblecito), prueban cómo quiso hacer de este pasaje el puente accesible a la sensibilidad capaz de compartir y convivir:

Oh diminuto pueblo, por siempre silenciosas  
tus calles quedarán, y ni un alma que sepa  
por qué estás desolado, podrá nunca volver.

La belleza de la imagen como visión poética surge de esa petrificada duración en la que la capacidad de sentir no ha sido abolida, en donde el pueblecito *padece su eternidad*; sólo por esa palpitación melancólica alcanzamos a medir, desde nuestra condición efímera, la latitud de la dicha que envuelve a los amantes y a los árboles del friso:

Dichosas, ¡ah, dichosas ramas de hojas perennes  
que no despedirán jamás la primavera!

Versos como éstos señalan uno de los sentires de Keats y son resumen de la nostalgia griega —que comparte todo artista— de la juventud que pasa. Como impulso sentimental —acaso la auténtica puesta en marcha del poema— esa nostalgia subyace en la serenidad de la «Oda» y la tiñe con un matiz típicamente romántico. Contra el decaer, contra el pasar, instaura Keats no sin escondida melancolía, las figuras imperecederas de la urna. La urna misma es *still unravish'd* —todavía virgen—, preserva su doncelléz y la infunde a la leyenda que ronda el foliado friso. El consuelo que el poeta da al amante está teñido de la tristeza de quien no puede seguirlo por sí mismo (como lo admiten los versos 28-30). Y esa misma reflexión, dulcemente dolorosa por contraste con nuestra efimeridad, la repite Keats en un verso de la «Oda a Psique»:

*Their lips touch'd not, but had not bade adieu...*

(Sus labios no se tocaban, pero no se despedían...)

Es la misma sensibilidad crecida en angustia, el obstinado adherir al presente para resistir la declinación, que torna casi terribles por contraste las odas anacreónticas<sup>[5]</sup>. Allí está la raíz misma de donde brotarán como una alegre, urgida defensa, las livianas flores

de la poesía del *carpe diem*, cara a Keats por su doble cariño a lo clásico y a lo isabelino. Las figuras de la urna están a salvo de esa angustia y su goce es de eternidad e infinitud. ¿Pero esos ojos que la miran, esas manos que la hacen girar pausadamente? Aquiles diciendo amargamente a Odiseo que hubiera preferido ser esclavo de un pastor en la tierra a rey en el Hades, es postumo portavoz de esa sed vital que en último término mueve el nacimiento de las artes y que el sensualismo panteísta de Keats mantiene incluso en su tentativa poética más desasida, más próxima al dominio de las esencias. Allí donde no se espera Cielo alguno, la tierra y el paraíso se confunden edénicamente, y el hombre siente vibrar en él y su ámbito una única, presente, irreiterable realidad.

En la preservada gracia de la urna, todo resto sensible queda reducido al matiz de melancolía a que ya aludimos; un tránsito de *tema a obra* desplaza la vida a una condición ideal. Es lo que resumen —acaso con la imagen más pura y hermosa de la poesía inglesa— los versos iniciales de la segunda estrofa:

Si oídas melodías son dulces, más lo son las no oídas

Nunca alcanzó la poesía griega a expresar de este modo casi inefable la catarsis artística; los órdenes poéticos logrados por negación, abstractamente, son conquista contemporánea y producto del enrarecimiento en la temática y la actitud del poeta<sup>[6]</sup>. Con todo —y esto nos acerca a la analogía más extraordinaria entre la «Oda» y el espíritu griego que la informa— ¿no es atinado sospechar que la frecuente complacencia de los poetas helénicos en la descripción de escudos y de vasos nace de una oscura intuición de dicho tránsito catártico? El tema principia con Homero en su plástico relato del escudo del Pelida; descripción que debió de parecer capital pues se la interpela quebrando la acción en su momento más dramático, desplazando el escenario épico para demorarse en las escenas que Hefesto martilla sobre el caliente bronce. ¿Y sólo por influencia suspende Hesíodo la inminencia del combate entre Heracles y Cicno y nos conduce sinuosamente por los panoramas abigarrados que pueblan el escudo del héroe? ¿Y hay sólo reflejo lejano en el cariñoso pormenor con que Teócrito describe el vaso que ha de premiar al bucolista de su primer idilio?

Convendría más bien preguntarse: ¿qué especial prestigio tiene el describir algo *que ya es una descripción*? Las razones que mueven a Keats a concebir una urna y asomar líricamente a su friso, ¿no coincidirán estéticamente con las razones homéricas y hesiódicas? ¿No hallarán tales poetas un especial deleite en esas razones, no atisbarán acaso una más pura posibilidad estética?

Ante todo, la descripción de escudos y vasos (reales o imaginados) implica posibilidad de ser poéticamente fiel sin incurrir en eliminaciones simplificadoras, trasladar al verbo un elemento visual, plástico, sin aditamentos extrapoéticos y adventicios; porque el forjador del escudo y el ceramista del vaso han practicado ya *una primera eliminación* y transferido sólo valores dominantes de paisaje y acción a sus puros esquemas. Se está ante una *obra de arte* con todo lo que ello supone de parcelación, síntesis, elección y ajuste<sup>[7]</sup>. Si el escudo de Aquiles abunda en agitación y vida cotidiana, y el de Heracles es como la

petrificación todavía palpitante de un grito de guerra, el vaso de Teócrito muestra ya claramente ese simplificar en vista de la armonía serena, reducción de una escena a las solas líneas que le confieren hermosura. La urna de Keats se va despojando de movimiento desde la notación inicial hasta la soledad vacía del pueblo abandonado. Una línea de purificación temática opera a partir del escudo hasta su moderna, casi inesperada resonancia en la «Oda». Más y más acrece la delicia del poeta frente a un tema que ya es ideal, y por eso la común actitud de admiración que viene desde Homero a Keats, el asomar casi temeroso al escudo o el friso intentando cantar esas presencias inteligibles y eternas en un mundo sensible y fluyente.

Pero además hay otra complacencia, y ésta del más puro «more poetico»: la que emana siempre de la transposición estética, de la correspondencia analógica entre artes disímiles en su forma expresiva. El paso de lo pictórico a lo verbal, la inserción de valores musicales y plásticos en el poema, la sorda y mantenida sospecha de que sólo exteriormente se aíslan y categorizan las artes del hombre, halla en estas descripciones de arcaica génesis su más punzante testimonio. ¿Cómo podían Homero, Hesíodo y Teócrito —poetas de un pueblo donde la diferencia entre fondo y forma es menos sensible en las artes porque en conjunto existe una mayor unidad espiritual— rehusar admiración a temas donde la síntesis misma de las artes parecía estar morando? Si el poeta es siempre «algún otro», su poesía tiende a ser igualmente «desde otra cosa», a encerrar multiformes visiones de realidad en la recreación especialísima del verbo. Pues que la poesía —Keats lo supo hartamente— está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de la concreción será el poético y sólo él. Mientras vemos a la pintura degenerar rápidamente cuando se tiñe de compromisos poéticos (preraphaelismo, surrealismo) y la música tornarse «de programa» apenas rehúye su propia esfera sonora, el valor poesía opera siempre como reductor a sus propias valencias<sup>[8]</sup> y es en definitiva quien desorganiza un cierto orden con el solo fin de recrearlo poéticamente. (Señalamos al pasar que tal es la diferencia esencial entre «poesía de imitación» y «poesía de correspondencia».) Si «los perfumes, los colores y los sonidos se responden», ¿cómo rehusarse a hallar en otras obras de arte —línea, color, sonido, alzados ya a Belleza— una fuente de deleite poético<sup>[9]</sup>?

Y finalmente, el cantor de escudos y urnas va hacia ellos con la confianza que le da saberlos en un orden ideal, ucróni-co, de inmutabilidad estética. Es lo que tan jubilosamente celebra Keats en el final de la «Oda», ese

*Thou shalt remain (—tú permanecerás—)*

un poco como si la perpetuidad del tema se agregara a la del poema en sí para aumentar su garantía contra todo devenir. La poesía es fecunda en esa afirmación de la sobrevivencia del arte. Desde los justamente orgullosos «Non omnis moriar» clásicos hasta la fina seguridad de un Gautier:

Todo pasa. Sólo tiene eternidad

El arte robusto

## El busto

Sobrevive a la ciudad.

(*El arte*)

Y también —citémoslo como un último eco griego en la línea que continúa desde Keats— la dolorida *Ilíada* de Humbert Wolfe, donde está dicho:

*Not Helen's wonder*

*Nor Paris stirs,*

*But the bright, untender*

*Hexameters.*

*And thus, all passion*

*Is nothing made*

*But a star to flash in*

*An Iliad.*

*Mad heart, you were wrong!*

*No love of yours,*

*But only what's sung*

*When love's over, endures.*

(Ni el milagro de Helena / ni de Paris los raptos, / sino el brillante, inflexible / hexámetro. / Así, de la pasión / sólo queda / la estrella que brilla en una / *Ilíada*. / ¡Oh loco corazón, te equivocabas! / Cuando el amor se esfuma, / no el tuyo, sino sólo el que es cantado / perdura.)

Por estas razones —sospechadas poéticamente más que pre-ceptizadas como aquí se las muestra— los escudos griegos, el vaso alejandrino y la urna inglesa son celebrados como tema poético y entendidos de un modo cada vez más ideal. Será Keats quien cierre esta línea de idealización con la imagen de las «no oídas melodías» que oponiéndose al realismo de los cantos de himeneo, cítaras, clamores y voces de Homero y Hesíodo, muestra el enrarecimiento metafórico a que había de llegar esta recreación de un tema plástico. Tal vez no se haya señalado suficientemente el progresivo ingreso en la poesía moderna de los «órdenes negativos» que alcanzarán su más alto sentido en la poesía de Stéphane Mallarmé. Por medio siglo precede la imagen de Keats a la del poeta de *Sainte*:

*... Du doigt que, sans le vieux santal,*

*Ni le vieux livre, elle balance*

*Sur le plumage instrumental,*

*Musicienne du silence.*

Ambas, al rescatar a la música del sonido —su adherencia sensible— enuncian como jamás podría hacerse desde otro lenguaje la ambición final del Arte, última Thule donde las categorías del hombre caen frente a lo absoluto. Allí la música no precisa del sonido para ser; como el poema, está libre de palabras. Más aún, entonces rechazará Keats una eternidad y una pureza que tornen el Arte ajeno a los órdenes humanos, y aunque los tañedores de la urna no alcanzan su oído, él señala el camino —incesante puente del hombre al friso y del friso al hombre, que los reúne y reconcilia— por donde los caramillos le cederán su melodía:

... Tocad por eso, recatadas zamponas,  
no para los sentidos, sino más exquisitas,  
tocad para el espíritu músicas silenciosas.

«Desde la soñolienta embriaguez de los sentidos —dirá Herford— Keats se alza en una gloriosa, lúcida aprehensión de la eternidad que el arte, con sus “no oídas melodías”, permite<sup>[10]</sup>».

Frente a las imágenes del friso, el poeta no ha querido contentarse con la mera descripción poética de los valores plásticos allí concertados. La «Oda» íntegra es una tentativa de trascenderlos, de *conocer* líricamente los valores esenciales subyacentes.

De ese descenso al mundo ajeno y recogido del friso, retorna Keats con el resumen que dirán los dos últimos versos del poema:

La belleza es verdad y la verdad belleza...

Nada más se sabe en este mundo, y no más hace falta.

## Los alimentos terrestres

*Nathanaël, ¿te hablaré de las granadas?*

Anoche ha muerto Gide. Verdaderamente estamos en 1951, a 20 de febrero del primer año de la segunda mitad del siglo. Con Gide muerto, con Valéry muerto, ¿qué queda de una juventud plantada a su clara sombra, atenta a las dos voces más altas de mi Francia? Terriblemente cae sobre la mano el peso de un tiempo agotado por esta muerte que es otro fragmento de la nuestra. El pudo decir desde su testamento espiritual: *He vivido*. En un tiempo cinerario, al borde ya de una nueva sumersión en el circo de la idiotez mundial, sus palabras son el peor reproche para uno más que vive de prestado y con concesión precaria. Anoche ha muerto Gide, quizá a la hora en que aquí yo releía la «Oda a Psique». Cómo no acordarme, mientras esta nueva noche está empapada de su presencia, mientras en vano abro libros y voy por viejos, queridos recuerdos —una frase, un rápido paisaje, una



flautilla ácida de *Amyntas*— y me digo que él tenía un cariño profundo a Keats, que su *Diario* testimonia tantas veces.

Entonces quiero usar sus palabras y hacer de esta noche mi parte funeraria, mi vela junto al muerto, negándome la tristeza que a él le hubiera parecido impúdica.

El 24 de octubre de 1907:

Pienso en Keats. Me digo que dos o tres admiraciones apasionadas como la mía lo hubieran hecho vivir.

El 23 de febrero de 1923:

Termino en Annecy el admirable *Endimión* de Keats, que aún no conocía y la embriaguez me duró varios días.

El 29 de mayo de 1923:

De esa abnegación, esa despersonalización poética que me hace sentir las alegrías y los dolores ajenos con mucha más fuerza que los míos, nadie habla tan bien como Keats (Cartas).

El 14 de marzo de 1930:

Todavía estaba en clase de retórica cuando leí *Hiperión* por primera vez. Louys, advertido por su hermano, fue quien me lo hizo conocer. Ninguno de los dos sabía el inglés y tuvimos que buscar palabra por palabra en el diccionario.

El 19 de septiembre de 1934:

... la gloria postuma de Baudelaire, de Keats, de Nietzsche, de Leopardi, ésa es la que quisiera, la única que me parece bella y digna de ser envidiada.

El 16 de mayo de 1936:

Las *Odas* de Keats, *Las flores del mal* siguen todavía como envueltas en ese silencio de los contemporáneos, en el que se amplifica para nosotros su elocuencia.

Todo tan justo, tan Gide incombustiblemente del lado de la vida. Ahora de pronto duele menos este reajuste del tiempo sin él; me vuelvo a mi poeta en una noche anegada de presencias. A ti te debo tanto, André, maestro de dignidad, coreuta del espíritu. Pero tú no querías deudores, enseñabas la libertad del discípulo. La poesía de viento y de brinco que me da John, la viviste tú cada día de tu vida; contra la calma satisfactoria y el prestigio de lo sedentario, eras el pastor que busca su aguada, su colina feraz, su sitio para mirar las estrellas; el que dibuja en el polvo, con una rama, los planos de la casa sin paredes ni valladares que la primera fresca brisa del alba se llevará jugando.

El rabdomante

Psique significa alma, y también falena. John Keats lo tenía presente cuando escribió su oda que antecede o sigue de inmediato a «A una urna griega», y también la dedicada a la melancolía (quizá del mismo tiempo). Si la urna es celebración de la belleza eternizante encarnada en lo griego, la «Oda a Psique» es nostalgia del gran dios Pan muerto, de la «desvanecida jerarquía olímpica»; un esfuerzo poético por incendiar otra vez el cielo apolíneo,

*When holy were the haunted forest boughs,*

*Holy the air, the water, and the fire...*

(Cuando eran sagradas las embrujadas ramas de la floresta, / sagrados el aire, el agua, el fuego...)

(Vv. 38-39)

Con encantadora ingenuidad —que no es empero candorosa, sino que nace de la más extrema pureza—, John descubre una diosa a quien rendir homenaje, a quien instaurar un culto. Al copiar el poema para George y Georgina les da unos atisbos: «Hay que recordar que Psique no se corporiza como diosa antes del tiempo de Apuleyo el platónico, que vivió después del siglo de Augusto; por consiguiente la diosa no fue adorada ni recibió sacrificios con el antiguo fervor... Yo soy demasiado ortodoxo para permitir que se descuide así a una diosa pagana...» (14-2, 3-4-1819). Detrás de este liviano prólogo se esconde una resonancia melancólica, porque esta Psique que John va a divinizar en su oda, con toda la gracia preciosista de los mejores momentos de *Endimión*, es también la «enlutada Psique» que asomará en la «Oda a la melancolía»; la amante que se inclina curiosa sobre Eros dormido, en la imagen de Apuleyo, y que sufrirá por su sacrilegio; y es la Psique que todavía resuena en Edgar Poe, con «la lámpara de ágata en la mano» («A Elena»), y la sombría invocación de «Ulalume»:

*Here once, through an alley titanic,*

*Of cypress, I roamed with my soul,*

*Of cypress, with Psiquis my soul.*

(Aquí una vez, por una titánica avenida / de cipreses, erré con mi alma, / de cipreses, con Psique, mi alma.)

Mucho duerme y se agita detrás de la cándida imagen evocada e invocada en el poema de Keats. ¿Está también ahí Fanny Brawne? Cómo olvidar la imagen de la falena; en la «Oda a la melancolía», la mariposa nocturna se transformará en la *deathmoth*, la falena de la muerte. «No dejes que la falena de la muerte sea tu enlutada Psique», dirá John. Pero ahora sólo piensa en la joven diosa, y el canto es para ella.

Resumo el tema: «Inspirado por sus ojos», Keats ve a Psique y a Eros abrazados en un escenario que nos devuelve a *Endimión*. Ella es «la postrer nacida, la visión más bella de toda la desvanecida jerarquía olímpica», pero también la pobre diosa que no tiene ni templo ni altar lleno de flores, ni voz, ni caramillo, ni incienso; la diosa a quien falta «el

calor del profeta de boca pálida, soñando». Entonces, aunque lejos ya de los tiempos fervorosos, el poeta se alza:

*I see, and sing, by my own eyes inspired.*

*So let me be thy choir, and make a moan*

*Upon the midnight hours.*

(Veo y canto, por mis ojos inspirado, / déjame ser tu coro, y lamentarme / al dar la medianoche.)

(Vv. 43-45)

Mas el culto será —como la acción última en Mallarmé— exclusivamente espiritual, una construcción de la mente, un ritual de la meditación:

*Yes, I will be thy priest, and build a fane*

*In some untrodden region of my mind,*

*Where branched thought, new grown with pleasant pain*

*Instead or pines shall murmur in the wind...*

(Sí, seré tu sacerdote, y construiré un templo / en alguna inviolada región de mi mente, / donde mis pensamientos, ramas que brotan con dolor delicioso, / en vez de pinos murmurarán al viento...)

(Vv. 50-53)

¡Cuántos versos heraldos había ya de esta vegetal arquitectura del pensar! Y qué eco de pura analogía el de Valéry en «Aurore»:

*A peine sorti des sables*

*Je fais des pas admirables*

*Dans les pas de ma maison.*

En ese santuario

(la idea de *santuario*, de pequeño templo, de abrigo sagrado, ronda la poesía de Keats)

Psique tendrá la luz que reclama su culto, y esa luz le será dada por el oscuro, el sombrío pensar:

*And there shall be for thee all soft delight*

*That shadowy thought can win,*

*A bright torch, and a casement open at night*

*To let the warm Love in!*

(¡Y allí habrá para ti toda la tierna delicia / que el sombrío pensar pueda obtener, / una

brillante antorcha, y una ventana abierta de noche / para que entre el ardiente Amor!)

(Vv. 64-67)

¿Quién entrará, el amor o la falena? La antorcha, ¿es la imagen del deseo de Psique, el alma mariposa? Pronto otra oda va a hablarnos del lado nocturno que se contrapone a este poema meridiano; poema lleno de las viejas y queridas formas que Keats, una vez más, había acercado a su voz en la modorra de la siesta, antes de decirles adiós por última vez<sup>[11]</sup>.

Por debajo de esta liviana construcción mental, de estos «pensamientos como ramas que brotan», ¿qué oscuras Madres se agitan?

Todo esto que sigue es puro conjeturar, barrilete al aire, dibujo automático. Pero ocurre que el barrilete se apoya en el viento, el hilo tenso trae a la mano la vibración espacial, y si se lo aplica a la oreja, canta aguda la nube en el pampero. En cuanto al dibujo, es de los que se hacen clavando varias veces un alfiler sobre un montoncito de hojas de papel en blanco, y uniendo luego cada serie de puntos de distinta manera. Ocurre que en la poesía de Keats advierto una curiosa constelación, un juego de puntos. Los uno a mi modo, fabrico mi Centauro o mis Pléyades.

Esto empezó con «La víspera de Santa Inés» y «La Belle Dame sans Merci». Buscando el origen de las leyendas, le pedí datos a Daniel Devoto, que vive entre romances, cuentos de doble fondo y maravillosas colecciones de ecos folklóricos, esos profundos armónicos de la especie. Daniel empezó por poner la cara amable del especialista frente al *amateur*, luego me trajo noticias sobre las lamias, las mujeres serpientes y las serpientes mujeres,

y en eso estábamos cuando, como diría Damon Runyon, qué ocurre sino que estoy oyéndolo hablar del trasfondo de «Barba Azul», y como si nada me hace una alusión a... Psique. Ahí nomás pegué un salto: otro alfiler acababa de clavarse en el papel, y yo tenía la piel al otro lado. ¡Lamia, *la belle dame*, Psique!

—Esto —le dije a Danny— requiere algo repugnante: estudiarlo.

Entonces él me prestó *Les Contes de Perrault* de Saintyves, y aquí estoy ahora, trazando rayas de punto a punto, viendo dibujarse mi sospecha.

No seré prolijo, ni montaré una teoría. Invito solamente a esta verificación: ninguno de los grandes contemporáneos de John —Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley— agrupa en su poesía (siempre mayor en cantidad y tiempo que la de Keats) tantos temas *brotados del subsuelo ancestral*, de la tierra incógnita y común que continúa dándonos todos los años, en todos los lugares de la tierra, esas flores verbales idénticas e inmutables que son Caperucita, Barba Azul, Piel de Asno, Cupido y Psique, Ondina, Circe, Pulgarcito... Ya nadie ignora que estos relatos son supervivencias de una mecánica ritual, restos enormemente alterados de conductas primitivas, de tabúes y comportamientos; que no hay diferencia entre la mano que traza los bisontes de Altamira y la que, en nuestra infancia temerosa, confiaba las llaves del palacio a la tonta esposa que pronto abriría la estancia

vedada. Después de las teorías solares, después de las hormas de la escuela sociológica, esta remisión a los rituales primitivos (matrimonio, iniciación del adolescente, muerte, etcétera) parece constituir la explicación justa del porqué sobreviven ciertos cuentos, por qué nos atrapan tan ferozmente en la infancia,

un poco como si, a tiempo que mamá los cuenta, un sordo murmullo de adentro, una aquiescencia subconsciente de lo ancestral, los reconociera, los aprobara, los comiera con un voraz apetito de repetición, de asimilación satisfactoria: de cumplimiento.

Ahora bien, si todo poeta comporta una conservación de las cualidades intuitivas infantiles en el adulto, en Keats hay todavía más, porque a la intuición infantil que pervive en su conducta poética se agrega el *contenido psíquico* de la infancia, la apasionada adhesión y «reminiscencia» de los símbolos primitivos. Su amor a lo mitológico va más allá del uso retórico de sus figuras y leyendas; la elección de ciertos temas, de obsesionante presencia en su obra, muestra en él al poseído, al hombre que cuenta los cuentos, ciertos cuentos, como una pulsación vital; al depositario inconsciente del ancestro —eso lo seríamos todos— que además, por poeta, ve subir e *informarse* esa inarticulada sobrevivencia del hombre primitivo.

A mí me parece esto harto natural después de conocer bien a John. De todos los románticos ingleses es el más próximo a la tierra, a las comunicaciones oscuras de la especie; hasta en su condición de «iletrado» hay una razón más que lo acerca al lado «primitivo», inmediato de las cosas y los recuerdos. Nadie como él podía escribir: «Abramos nuestros pétalos como una flor, seamos pasivos y receptivos...» (19-2-1818), y pocas líneas después inventar el mensaje del tordo:

*O fret not after knowledge – I have none*

*And yet the Evening listens —*

(Oh, no corras tras del saber. Yo no tengo ninguno, / y sin embargo la noche escucha.)

Nadie hubiera dicho: «*Touch has a memory...*» (El tacto tiene memoria) ni agotado las formas expresivas de la adhesión cara a cara, sensación a objeto. La suya es una rabdomancia poética, y le basta andar por el mundo y por los libros que su sentido secreto le escoge, para que las líneas de fuerza de la tierra lo lleven a las fuentes. ¿No lo sabía él, acaso? Bien se lo dice a Apolo:

*To thee my soul is flown,*

*And my body is earthward pressed...*

(Hacia ti vuela mi alma, / y mi cuerpo es impulsado hacia la tierra...)

Era realmente *Tusitala*, el narrador de cuentos; los cuentos que le importan son los que tienen «duende», los que la varilla de avellano escoge de la maraña folklórica y literaria. La isla es país de cuentos, y todo su pasado persiste en el mundo misterioso de la *nursery*. Keats tenía incontables historias para recrear poéticamente; de entre ellas elige infaliblemente los temas más cargados de magia, de prestigio. Sin saber por qué, como

buen rabadomante; pero seguro —con esa *capacidad negativa* que celebró tan admirablemente— de que la noche va a escucharlo.

Estadística: en la breve obra de Keats, los poemas que entrañan un tema de «cuento» con valor mágico —de algún modo hay que decirlo— están en gran mayoría. Sólo *Hiperión* e «Isabella» parecerían nacer de órdenes estéticos e intereses dramáticos. (Tal vez se descubra un día *por qué* Keats escogió «Isabella» en el *Decamerón*.) Frente a ellos, encontramos:

*Endimión*, en sí ajeno a toda magia, pero conteniendo ya la historia de Circe, que dará «La Belle Dame sans Merci», resueltamente del lado mágico matriarcal.

«La víspera de Santa Inés», que entronca con una frondosa tradición de vísperas mágicas, ya estudiadas desde tiempos de Grimm: la de San Andrés, Santo Tomás, Nochebuena y Año Nuevo. Saintyves acopia datos, y cita el cuento de Charles Nodier, *La Neuvaine de la Chandeleur*. Hace bien, porque Nodier era otro rabadomante: acordarse de *Smarra*.

«La víspera de San Marcos»: ¿Qué iba a ocurrir en este poema trunco? El solo título muestra que John andaba otra vez de caza.

«Lamia»: Tema extraído —así como «La víspera de Santa Inés»— de *Anatomía de la melancolía* de Burton. ¿Por qué? Rabadomancia sobre un libro<sup>[12]</sup> —y qué libro— de donde surgen dos temas saturados de ancestralidad ritual. Lo que es más, ya veremos cómo John *se aparta inconscientemente* de la forma en que le es dado el tema, *¡y le devuelve la exactitud mágica!*

«Oda a Psique» y «Oda a la melancolía»: El tema de Psique le interesa exteriormente por razones mitológico-decorativas, y así lo explica en una carta. *No sabe* que lo ha elegido por rabadomancia. Ya en «[De puntillas estuve...]» se había acercado a él preciosistamente, desde el manualito de mitología; debía de atraerle el valor platónico de la leyenda, la conquista de la inmortalidad que alcanza Psique en alas de su amor. ¿Y no es éste el tema, cambiados los sexos, de *Endimión*? Pero no en vano Ortega ha podido llamar a los mitos «hormonas psíquicas»; por debajo de ese aprovechamiento metafísico que Platón (*Fedro*) y el relato de Apuleyo hacen de la leyenda de Psique, hay algo más hondo, más primitivo: un ritual nupcial, un tabú. Andrew Lang (cito del libro de Saintyves) ve en la leyenda «el ejemplo de una ley de la etiqueta nupcial de los salvajes». Si la esposa comete una transgresión (Psique osando mirar a Eros dormido, pese a la prohibición) la desgracia o el castigo siguen de inmediato. Saintyves (p. 41 y ss.) da ejemplos surtidos, que convencerán a ese lector que no se fía de mí. La «Oda a la melancolía» —que estudiaremos en seguida— resuena con algunos armónicos de «Psique»: su lado nocturno, la falena, le están consagrados.

«Meg Merrilies»: No sé nada de la «ciencia» que envuelve a Meg, la vieja bruja de las baladas escocesas. Pero el poema me suena con mucho ángel. ¿Nace Meg con *Guy*

*Mannering*, o sir Walter Scott salió al pasado a buscarla?

«A una urna» (y el pasaje heraldo de la «Epístola a Reynolds»): la fascinación —que quizá se apoya en una reminiscencia informe— de los ritos: danza de las ménades en la urna, *sacrificio*.

Y también quiero citar —por lo que pudiera ser— ese extraño y contradictorio poema escrito durante el viaje al norte, que empieza: «*Encanta cruzar lentamente una llanura silenciosa*»—, donde leo una crisis «ambulatoria» como las que en Rimbaud provocan la poesía; un estado sonambúlico que John sufre aterrado, comprendiendo que está al borde de la locura. Habría que estudiar mejor este poema, del que cito el verso 21 por su plástica *situación* del rabadomante:

*But the forgotten eye is still fast lidded to the ground.*

(Pero el ojo olvidado sigue con su párpado adherido al suelo.)

Esta lista dará alguna idea de los trasfondos que pueden alcanzarse en la obra keatsiana. Una corriente sólo sospechable y mal conocida lo une a esta serie de temas que su intuición le revelaba como *íntimos*. Entiendo que el impulso inconsciente de escoger esos temas era el mismo que de generación en generación mantiene vivos ciertos símbolos, ciertos relatos «infantiles»; y que ese impulso subyace en la región donde la poesía es hechizo, incantación, sortilegio: el lugar donde el mago vencido cede su vara al poeta que continuará en otro plano su tarea de dominación<sup>[13]</sup>.

## Honor de los contrarios

Uno comprende que el surrealismo, empresa por sobre todo de sinceridad, haya reivindicado en el sadismo un comportamiento de la más alta importancia. Cuando un sádico alcanza a serlo sin caer en las circunstancias de un cuento de Perrault o una historia de la horrorosa condesa de Ségur, su conducta es siempre *poética* aunque se dé extraverbalmente. Es poesía en acción, como la reclamaban los surrealistas de la buena — y ya lejana— hora.

Todo sadismo aspira a lo universal en lo particular, a trascender lo negativo mediante la afirmación de su positividad, a acabar con el dolor por el placer. Si el placer exige el dolor —la contemplación del dolor en el objeto mismo del placerlo hay para el sádico una corroboración de que su doble presencia esconde una unidad que, dialécticamente, los supera? Hablo de un sadismo de la gran especie, no del que da su material a las historias clínicas y a las fotos de mujeres quemadas con brasa de cigarrillo. Hablo de Heráclito, de Hegel, de ciertos poetas capaces de escribir:

Te adoro como adoro la bóveda nocturna,

¡Máquina ciega y sorda en crueldades fecunda!

Oh vaso de tristeza, oh alta taciturna...

[...]

Y te amo, oh animal implacable,

¡Tu frialdad aún más bella te vuelve!

(BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, XXIV.)

Y también:

Nada vale lo que el veneno que brota

De tus ojos, tus verdes ojos,

Lagos donde mi alma tiembla, e invertida se ve...

(Ídem, «El veneno».)

Entendemos aquí por sadismo un alto plano de situación poética, donde los pares dialécticos que la inteligencia descubre y sitúa —clasificando así el mundo, creando las cosmologías y las filosofías—, no son datos últimos e irreductibles, sino *estados que trascender*. Hay negro y hay blanco, placer y dolor; si dialécticamente no se alcanza a superarlos —tarea a la que se consagra toda metafísica e incluso toda ciencia— el poeta busca entonces *el producto de la fusión de los contrarios*: en el sentido en que el disco de Newton y el marqués de Sade lo baten todo para ver *qué pasa*; y si nada *pasa*, para ver *qué queda*.

Si tuviera vida y ganas bastantes por delante, intentaría una revisión de la poesía desde este ángulo que tanto aclara su razón de ser<sup>[14]</sup>. El sadismo poético es un *método*; y tiene por objeto una posesión ontológica, como buscaré explicarlo unos cuadernillos más adelante. Si de manera general decimos que la metáfora se basa en la analogía, en el acercamiento de objetos distantes y distintos, pero vinculados por rasgos comunes, y que la razón de tal acercamiento obedece al deseo de posesión y acceso del poeta, ¿por qué los objetos sin analogías, los *contrarios* quedarían libres de la malla poética, o sólo atrapables por separado, buscándoles imanes analógicos? La sola polarización es para el poeta analogía suficiente; si no puede conectarlos por rasgos intrínsecos, hace lo que todos al mirar las estrellas: inventa la constelación, las líneas uniendo los astros solitarios. (Fue Jean Cocteau quien lo dijo.) Al poeta totalizador le inquieta la mera noción de los contrarios, esas puntas de compás abiertas al máximo. Entonces, ¿el odio es lo contrario del amor? ¿Se oponen invierno y verano, cordura y locura, valor y cobardía, castidad y lujuria? Maldito sea: ¿Por qué? El mundo es un problema mal resuelto si no contiene, en alguna parte de su diversidad, el encuentro de cada cosa con todas las demás.

El poeta, ser desagradable, agita entonces enloquecido el calidoscopio, y no descansa hasta juntar el vidriecito rosa con la piedra azul, el triángulo verde con las amarillas paralelas. Si tú eres dulce *como* la miel, vamos a ver qué pasa contigo si te ponemos en



contacto con el acíbar. La idea (muy oscuramente) es que tú eres dulce como la miel gracias a que el acíbar te sostiene, y que la miel es *porque* el acíbar, y viceversa. (No se hace cuestión ética ni estética: la miel no es *mejor* que el acíbar, y he aquí una de las grandezas de toda alta poesía.) La idea es también que la mejor manera de asegurar poéticamente (luego diremos: ópticamente) la miel, es buscarla en, desde, por el acíbar. Método que el marqués conocía muy groseramente, y que en el plano de la posesión poética ilumina uno de los contenidos más extraordinarios de la obra de Keats.

La «Oda a la melancolía» es punto extremo de esta búsqueda, pero la obsesión de los contrarios se da en Keats desde temprano. Vale la pena señalar las instancias más aparentes, empezando por el final —lo que es en cierto modo una aplicación del método—, o sea, una declaración explícita hecha a Charles Brown poco antes de morir. Desde Roma, lentamente agonizando, John alcanza a escribir una despedida a su camarada. Ahora todo le es *contrario*, todo es polarización; el creador capaz de juntar los opuestos con un solo impulso de posesión, cede lugar al hombre que murmura, hundida la cabeza en la almohada: «Tengo la impresión constante de que mi vida real ha pasado, y de que llevo una existencia postuma». Los contrarios se liberan de él, se disocian brutalmente, lo hostigan con su presencia antagónica, lo agotan suave y despiadadamente. Otra vez noche y día, vida y muerte, sueño y vigilia, presencia y ausencia, Londres y Roma. Entonces, acordándose, John agrega estas palabras: «Hay un solo pensamiento que basta para matarme: estuve bien, sano, despierto... paseando *con ella*; y ahora...

(Traza un guión, una pausa en que veo su mano temblando.)

... la conciencia del contraste, la sensibilidad a la luz y a la sombra, toda esa información (en el sentido primitivo<sup>[15]</sup>) necesaria para un poema, son grandes enemigos de mi restablecimiento...» (30-11-1820).

Caen sobre él, se vengan. El moribundo lo sabe: en la blanca pared ve detenerse poco a poco el disco vertiginoso; los colores se liberan, se aíslan, hostiles y burlones. Los ojos de John ya no saben mirar; solamente ven.

Pero hubo un día en que los contrarios se le daban como materia que domeñar, en que su poesía buscaba —en versos heraldos de la «Oda a la melancolía»— el misterio de las polarizaciones, *la aceptación de los opuestos*. Un fragmento de 1818 entabla resuelto la lucha:

*Welcome joy, and welcome sorrow,*

*Lethe's weed and Herme's feather;*

*Come to-day, and come to-morrow,*

*I do love both together!*

(¡Bienvenida, alegría, bienvenido, dolor, / hierba del Leteo y pluma de Hermes; / venid hoy y venid mañana, / por igual os amo a los dos!)

(«[Welcome joy...]», vv. 1-4)

Y para asombro de Mr. Smith:

*I love to mark sad faces in fair weather;  
And hear a merry laugh amid the thunder;  
Fair and foul I love together...*

(Me gusta ver rostros tristes con buen tiempo, / y oír una risa alegre entre los truenos; / amo a la vez lo bello y lo repugnante...)

(Ibíd., vv. 5-7)

No estaba en él aprovechar de este estupendo avance que teóricamente *liquida todo resto de esteticismo en la poética*; está viendo ya lo que ocho lustros después va a ver —y practicar-Baudelaire. John sólo alcanza a sospechar que la tarea poética debe ir mucho más allá de los cánones estéticos, y que de hecho debe romperlos y rechazarlos. Pero su sospecha, que en la «Oda a la melancolía» alcanzará su tono más hondo, le hace profetizar, sin saberlo, la hora de la libertad definitiva.

Véase, si no, con qué fino sadismo deliberado continúa apresando a los opuestos y poniéndolos bajo la nariz de Mr. Smith: «Amo a la vez lo bello y lo repugnante; suaves praderas y debajo las llamas; una risita burlona ante una maravilla; un rostro sosegado en una pantomima; campanas funerarias y al vuelo; un niño jugando con una calavera; hermosa la mañana, y desmantelado el puerto; el acónito besándose con la madre selva; serpientes silbando entre rosas rojas...». Y después de la golosa enumeración, que se prolonga, un verso que la condensa: ¡*Oh, la dulzura del dolor*<sup>[16]</sup>!

Detrás de ese ansioso asedio de los opuestos, John descubre en sí mismo el ansia leonardesca, la sed solar que alza el agua del suelo y hace de su ansiedad la esbelta nube:

*Muses bright, and muses pale,  
Bare your faces of the veil;  
Let me see; and let me write  
Of the day, and of the night—  
Both together: —let me slake  
All my thirst for sweet heart-ache!*

(¡Musas brillantes, musas pálidas, / apartad el velo de vuestros rostros; / dejadme ver, y dejadme escribir / sobre el día y la noche / a la par; dejadme saciar / toda mi sed de un dulce dolor del corazón!)

(Vv. 24-29)

Esto no es alegre; encierra ya la lucidez de la tristeza, del conocimiento como ambición o alcance. En *Endimión* vimos un pasaje, quizá anterior o contemporáneo del fragmento citado, donde el mismo sentimiento de los contrarios coexistentes se daba con una admirable hermosura. El lector recordará la estrofa que canta la doncella india:

*To Sorrow,  
I bade good-morrow,  
And thought to leave her far away behind;  
But cheerly, cheerly,  
She loves me dearly;  
She is so constant to me, and so kind:  
I would deceive her,  
And so to leave her,  
But ah! she is so constant and so kind.*

(De la tristeza / me despedí, / pensando dejarla tras de mí; / pero alegre, alegre, / tanto me quiere, / me es tan fiel y es tan buena; / quisiera engañarla, / y así abandonarla, / ¡Ah!, pero me es tan fiel y es tan buena.)

(IV, vv. 173-181)

La misma conciliación reaparece en la «Oda a Psique», donde los «pensamientos brotan como ramas»

*With pleasant pain*  
(Con placentero dolor)

(V. 52)

Y «Lamia», que va a cerrar este ciclo, condensa en crueles versos el sentimiento que la «Oda a la melancolía» exhala como un perfume letal. La mujer serpiente teme la revelación de su secreto, y ruega a su amante que no la exponga a las miradas ajenas. De hinojos ante él, estrechando sus manos, se lo suplica.

*... He thereat was stung,  
Perverse, with stronger fancy to reclaim  
Her wild and timid nature to his aim:  
Besides, for all his love, in self despite  
Against his better self, he took delight  
Luxurious in her sorrows, soft and new.  
His passion, cruel grown, took on a hue  
Fierce and sanguineous as 'twas possible  
In one whose brow had no dark veins to swell.  
Fine was the mitigated fury...*

(... El, entonces, sintió el aguijón / el deseo imperioso de lograr / que aquella tímida y salvaje naturaleza / se plegara a su propósito; / además, pese a todo su amor, despreciando / lo mejor de sí mismo, se deleitaba / voluptuosamente en la pena — suave y nueva— de Lamia. / Su pasión, ahora cruel, cobraba el matiz / más feroz y sanguinario concebible / en alguien cuya frente no surcaban hinchadas venas. / Bella era la mitigada furia...)

(II, 69-78)

Y como si este sadismo a flor de piel fuera poco, Keats llegó a escribir dos versos que se suprimieron en la edición del poema:

... *'Twas worth an age*

*Of minor joys to revel in such rage.*

(... Gozar de ese arrebató valía / por un siglo de goces menores.)

Sin llegar a ser obsesivo, el sentimiento y la voluntad de conciliación de los opuestos es otro de los hilos significativos que corren por la trama de la obra keatsiana. La angustia de la «Epístola a Reynolds» y de tanta página de sus cartas nace toda vez que las disociaciones exceden su voluntad de abrazarlas, de equivalerlas en su corazón y su conciencia. Que el día no sea también la noche lo aterra y lo encoleriza; que cada cosa aprehendida suponga su contrario remoto e inalcanzable, lo humilla. El acto genético de apartar la luz de la tiniebla no le parece a Keats taxativo, y al gesto escindente responde con el abrazo que reconcilia sin confundir, que busca la *oneness*. Tiene que ser de noche, piensa John, para que se vean las estrellas.

## Melancolía

Entonces es la «Oda a la melancolía»,

el salto poético a la certidumbre que se priva de explicaciones, *que es eso que está ahí*.

Y la «Oda» va a darse como el resumen del debate que hostiga a Keats, su alcance y resultado último.

### *Ode on melancholy*

*No, no, go not to Lethe, neither twist*

*Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;*

*Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd*

*By nightshade, ruby grape of Proserpine;*

*Make not your rosary of yew-berries,  
Nor let the beetle nor the death-moth be  
Your mournful Psyche, nor the downy owl  
A partner in your sorrow's mysteries;  
For shade to shade will come too drowsily,  
And drown the wakeful anguish of the soul.  
But when the melancholy fit shall fall  
Sudden from heaven like a weeping cloud,  
That fosters the droop-headed flowers all,  
And hides the green hill in a April shroud;  
Then glut thy sorrow on a morning rose,  
Or on the rainbow of the salt-sand wave,  
Or on the wealth of globed peonies;  
Or if thy mistress some rich anger shows,  
Emprison her soft hand, and let her rave,  
And feed deep, deep upon her peerless eyes.  
She dwells with Beauty... Beauty that must die;  
And Joy, whose hand is ever at his lips  
Biding adieu; and aching Pleasure nigh,  
Turning to poison while the bee-mouth sips:  
Ay, in the very temple of Delight  
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,  
Though seen of none save him whose strenuous tongue  
Can burst Joy's grape against his palate fine:  
His soul shall taste the sadness of her might,  
And be among her cloudy trophies hung.*

### *La melancolía*<sup>[17]</sup>

(No, no vayas al Leteo, ni exprimas la fuerte raíz / del acónito, para extraer su vino venenoso / ni dejes que bese tu frente pálida / la belladona —rojas uvas de Proserpina—. / Con las bayas del tejo tu rosario no hilvanes, / ni los escarabajos ni las fúnebres falenas sean / tu enlutada Psique, ni el plumoso mochuelo / pueda al misterio de tu

pena asociarse; / pues la sombra a la sombra viniendo soñolienta / anegará del alma su angustioso desvelo.

Mas cuando la melancolía caiga / súbita de los cielos, como nube llorosa / que alimenta flores de abatidas corolas / y en mortajas de abril viste verdes colinas, / sacia entonces tu pena con rosas matinales, / o en la irisada sal de la ola en la arena, / o en la opulencia de las curvadas peonías; / y si un enojo ardiente descubres en tu amante, / toma su blanda mano, déjala con su enojo / y honda, hondamente bebe en sus impares ojos.

Con la Belleza mora... la Belleza que pasa, / y la Alegría que alza la mano hasta sus labios / diciendo adiós... y el placer triste / que se trueca en veneno mientras la abeja liba... Sí, en el templo mismo de la Delicia reina / la melancolía en su santuario soberano, / sólo visible para aquel que con su lengua fuerte / aplasta las uvas de la Dicha contra su fino paladar; / su alma gustará el triste poderío de la diosa / y entre nublados trofeos penderán sus despojos.)

Si todo gran poema es caracol confidente, cuánto murmullo despertará la lectura de esta oda donde parecen reunirse —y nacer— infinitas líneas de sensibilidad, largos teclados de alusiones, espejos profundos.

Mi única estrella ha muerto, y mi laúd tachonado de estrellas

Lleva el sol negro de la melancolía...

murmura la voz de Gérard. Y Luis Cernuda:

Dura melancolía,

No en vano nos has criado con venenosa leche,

Siempre tu núcleo seco

Tropiezan nuestros dientes en la elástica carne de la dicha

Como semilla en la pulpa coloreada de algún fruto.

(«Por unos tulipanes amarillos»)

Llovizna sobre el puerto, Lubicz-Milosz:

Digo: mi madre. Y es en ti en quien pienso, ¡oh casa!

Casa de los bellos veranos oscuros de mi infancia,

Que jamás reprobaste mi melancolía...

(«Insomnio»)

Pero no vayas al Leteo, ni exprimas la fuerte raíz del acónito... ¿No asombra esta violenta entrada en materia que el poeta nos agita en la cara? Como si John no quisiera perder tiempo, como si el súbito acceso que el poema le está librando al centro mismo de la melancolía, requiriera no perder un instante, dejarse caer ventana adentro, saltar antes

de que la ráfaga cese.

Entonces, si también tú te arrojas, te das cuenta de que estás mirando la cosa desde dentro, que el poema no busca nada, sino que su rápida negativa inicial liquida *a priori* toda la simbología *ad hoc* que, estéticamente, hubiera servido para comunicar con la melancolía. Si John enumera esos símbolos es para desecharlos por demasiado mediatos, unilaterales, parciales. Son los símbolos nocturnos de la melancolía, y él ha descubierto ya la fusión de los contrarios, su presencia en pleno mediodía, *el acónito besándose con la madre selva*. Las dos estrofas siguientes se cumplirán en ese contacto de los opuestos, donde

*das Schöne ist nichts*

*als des Schrecklichen Anfang...*

(lo Bello es sólo / el principio de lo Terrible...)

como lo sintió Rilke en su primera *Elegía de Duino*. Y al mismo tiempo John logra que el catálogo de símbolos de la primera estrofa nos atrape con sus inevitables asociaciones, con las resonancias universales que cada uno contiene; al rechazarlos por imperfectos, desdeñosamente nos los muestra. Y por ese terreno conocido vamos a dar al gran escándalo de la segunda estrofa.

Aquí una prueba de maestría: la «Oda» constaba primitivamente de cuatro estrofas, de las que Keats suprimió la primera al advertir la mayor eficacia de un comienzo dinámico, sin proemio. Lo suprimido era truculento, un desfile de los símbolos bárbaros de lo lúgubre: «Así construiras una barca con huesos de muertos / y alzaras un patíbulo fantasma por mástil / [...] / no te sería posible encontrar a la melancolía / aunque estuviera soñando en alguna isla del mortecino Leteo».

Y luego venía:

No, no vayas al Leteo, ni exprimas la fuerte raíz

del acónito...

El paso de una a otra estrofa era perfecto, y suponía ir de los símbolos más groseros al catálogo de las plantas y los animales asociados a lo nocturno y letal. John suprimió no obstante el principio, y la invocación que abre la segunda estrofa se cargó instantáneamente de un misterio penetrante, una alusión al Leteo sin otra referencia-guía. ¿Por qué no hemos de ir al Leteo en busca de olvido? Y luego, ¿por qué asociar la melancolía con el río profundo?

Como aprovechando esa vacilación en la puerta del poema, John nos precipita en las evocaciones de la estrofa inicial: acónito,

belladona, Persefonia,

tejo, escarabajos,

la fúnebre falena,

enlutada Psique,  
el plumoso mochuelo.

para luego, por debajo de las alegorías, insinuar otra cosa. Dejémoslas a un lado,

Pues la sombra a la sombra viniendo soñolienta  
anegará del alma su angustioso desvelo.

es decir, que la acumulación de los símbolos nocturnos sobre la sombra de la melancolía, ahogará esa vigilia angustiosa en que el alma es realmente capaz de aprehender la melancolía más honda, la definitiva melancolía a plena luz y plena vida.

*Wakeful anguish*, desvelada angustia del alma. ¿Cómo se podía decir mejor? Angustia, porque lo que se ha descubierto es horrible,

pero desvelada, atenta, sin engaño, porque eso es ser un poeta. No vayas al Leteo, ella está aquí: está en tu felicidad, en tu hora más dulce. Es la melancolía: el precio de ser un hombre.

*Wakeful*, es decir, activo, actor. Si la melancolía surge en tu dintorno, sé tú quien la busque y la agote; no te dejes ganar por la enlutada Psique: si del lado diurno está su más sutil veneno, búscala en los contrarios, del otro lado de la desesperación:

Sacia entonces tu pena con rosas matinales...

Al *Gather therefore the rose*, al *Cueillez des l'aujourd'hui...*, John Keats replica desde un plano más profundo. La melancolía anacreóntica y renacentista es la que se alza sobre las cenizas de la fiesta, la no invitada que llega al alba y se sienta a los pies de los saciados bebedores. Ninguno de ellos ha visto, como John, que la melancolía entró la primera al festín, que no aguarda el deshojarse de la rosa sino que está en su capullo, en su perfume. Y que es mejor saberlo y mezclar la tristeza con el placer en una misma experiencia sin mañana.

Sacia entonces tu pena con rosas matinales,  
o en la irisada sal de la ola en la arena  
o en la opulencia de las curvadas peonías.

Y si Fanny se enfada,

Toma su blanda mano, déjala con su enojo,  
y honda, hondamente bebe en sus impares ojos.

La estrofa final se cargará de un sentido extremo. La «Oda a una urna griega» veía verdad en la belleza eterna, la belleza del mármol con sus perpetuadas imágenes. Frente a ella está la belleza pasajera, la alegría

que alza la mano hasta sus labios  
diciendo adiós...



y en ella impera, confundida con su esencia, la melancolía. ¿Establece John una diferencia entre belleza eterna y belleza temporal? ¿Está aquélla a salvo de la tristeza?

No, no lo está. Reléase «A una urna griega», murmurando con el mismo acento un poco cantado de John cuando recitaba las *Odas* a sus amigos, los versos infinitos:

Oh, diminuto pueblo, por siempre silenciosas  
tus calles quedarán, y ni un alma que sepa  
por qué estás desolado, volver podrá ya nunca...

*Todo es melancolía*, pero la del poeta es ésta, la de la *desvelada angustia*, la lúcida aceptación del destino de ser lúcido:

Sí, en el templo mismo de  
la Delicia reina la Melancolía en su santuario soberano,  
sólo visible para aquel que con su fuerte lengua  
aplasta las uvas de la Dicha...

Un día volverá a decirlo, con la misma imagen, el fauno de Mallarmé:

Así, cuando de las uvas absorbí la claridad,  
Para desterrar una pena que mi fingir apartaba...

Y todo poeta será esa víctima voluntaria de la *belle dame sans merci* más sutil, presente hasta en las ausencias, Melancolía. El alma del poeta saboreará la tristeza de su dominación,

y entre nublados trofeos penderán sus despojos.

«La tristeza inmortal de ser divino» es un verso de Rubén Darío.

## Canta un pájaro

Cantará el ruiseñor  
En la cima del ansia.  
JORGE GUILLÉN

Marzo, mes de praderas y despedidas, empieza hoy. Desperté rodeado de presagios, soñé con amigos europeos... Son las ocho, el sol me cae en una oreja; tomo mate amargo y sé que es marzo, que el planeta se ha movido anoche como las agujas de los relojes en las

grandes estaciones: un brusco salto, dos minutos. Febrero, zas marzo.

También en el tiempo de las *Odas* había pasado un mes. Abril trajo las primeras; mayo, recinto de la primavera, va a oír cantar el ruiseñor en la poesía de Keats. El ruiseñor canta mal, ha dicho Cocteau queriendo ahogar a los poetas mediocres con la muerte del lugar común. Pero también él ha dicho que hay cosas que no son ni buenas ni malas: tienen otros méritos. En la melopea del pájaro se esconde ese algo que oscuramente penetra la oscuridad del que escribe. Cernuda, siempre tan cercano a estas odas, lo busca en la soledad:

Como el ruiseñor canta  
En la noche de estío,  
Porque su sino quiere  
Que cante, porque su amor le impulsa.  
Y en la gloria nocturna  
Divinamente solo  
Sube su canto puro a las estrellas.

*(La realidad y el deseo)*

Y Jorge Guillén en la pasión:

Cantará el ruiseñor  
En la cima del ansia.

*(«Advenimiento»)*

Y Daniel Devoto en el amor del que escucha:

Siento cantar un ruiseñor, a veces,  
Sobre una rama, y es sólo mi sangre  
Que está pensando en ti sin que lo sepa.

*(Canciones contra mudanza)*

Y Juan Ramón en el dolor:

Y un ruiseñor, dulce y alto  
Jime en el hondo silencio.

John oía al ruiseñor en los anocheceres de Hampstead, y su oda nacerá del entresueño como un abrazo a lo circundante, a un mundo que el canto del ave sensibiliza, vuelve acorde total. La más varia de todas, abierta sinfónicamente al ámbito que John busca aprehender, esta oda es resumen de la juventud ansiosa y feliz del poeta, triunfo de la «desvelada angustia» antes del cercano otoño.

La *idea* del poema nace de que el ruiseñor

el rosenor que canta por fina maestría

como lo ve Berceo, hiere de música al poeta en medio de su abandono silvestre, y tanta felicidad sonora le duele, no por envidia sino por sobreabundancia de gozo. El encuentro de los contrarios vuelve a cumplirse bajo el semisueño propicio, y John se siente sumergir en esa osmosis total donde la pérdida de identidad funde sensaciones y sentimientos con sus causas, alcanza la *oneness* donde se confunden objeto y sujeto. El corazón le duele porque ningún corazón soporta sin dolor la felicidad extrema, esa explicación indecible de la muerte —que no será, ay, nuestra apagada y precisa muerte de un día futuro.

(Quiero decir, ese punto en el que morir es ya lo necesario, pero no ocurre nunca *ahí* y *entonces*; el día en que morimos no cantan ruiseñores, ni nos tiene en sus brazos el amor, ni las cuentas están bien saldadas. Nadie como John para saberlo, él que aquí se enamora de la muerte que lo esperaba en otra parte como al jardinero del rey.) El poema empieza:

*My heart aches, and a drowsy numbness pains*

*My sense, as though of hemlock I had drunk,*

*Or emptied some dull opiate to the drains*

*One minute past, and Lethe-wards had sunk:*

*'Tis not through envy of thy happy lot,*

*But being too happy in thine happiness, —*

*That thou, light-winged Dryad of the trees,*

*In some melodious plot*

*Of beechen green, and shadows numberless,*

*Singest of summer in full-throated ease.*

(El corazón me duele, y un torpor soñoliento aqueja / mis sentidos, como si hubiera bebido cicuta / o apurado hasta el fin un espeso narcótico / hace un instante, hundiéndome en las aguas del Leteo; / no es por envidia de tu dichosa suerte, / sino por ser demasiado feliz en tu felicidad; / tú que, livianamente alada Dríada de los árboles, / en algún sitio melodioso / de verde hayal e innumerables sombras / con henchida garganta le cantas al verano.)

(Estr. I)

¡Qué salto, qué irrupción del gozo! Sumido en las imágenes que penetrantemente repiten las de la «Oda a la melancolía», John vuelve a rechazarlas; no ya con un: «No vayas al Leteo», sino, desde lo profundo de sus aguas, en el torpor soñoliento, dándose a la felicidad que es ruiseñor. La Melancolía está otra vez aquí, ya que con la belleza mora; la oda testimonia de su presencia, en el alternarse de la entrega a la dicha (estrofas 2, 4, 5)

y el apenado reconocimiento de su percedero abrazo —en las restantes estrofas y el *color* general del poema—. Este alternarse es un admirable recurso técnico (¡no asustarse por las palabras!) que lleva al lector al centro mismo del *lugar melodioso* donde dicha y melancolía danzan tomadas de la mano. Primero es el arranque apasionado ante el milagro del canto:

*O for a draught of vintage, that hath been  
Cool'd a long age in the deep-delved earth,  
Tasting of Flora and the country green,  
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!*

(¡Oh, beber un sorbo de vino, refrescado / largo tiempo en lo hondo de la tierra, / con el sabor de Flora y de los verdes campos, / de la danza, la canción provenzal y el soleado júbilo!)

(II)

Porque el amigo del clarete quiere bailar el vino

(«Yo podría bailar ese sillón», dijo una vez Isadora) el «verdadero, el ruboroso vino de Hipocrene»; lo quiere «con burbujas como perlas, brillando en el borde de la copa, y boca manchada de púrpura». Lo quiere para perderse en la floresta con su rui señor, olvidado ya de lo que lo rodea,

*Here, where men sit and hear each other groan...*

(Aquí, donde los hombres se sientan para oír sus mutuas quejas...)

(III)

y donde *pensar* es caerse en la pena. Con una mera alusión Keats se sitúa otra vez en su fiel creencia: el rui señor, como la urna, son voces de la eternidad que buscan «arrancarnos del pensar»; la fuerza sensible de un principio inefable, el camino extramental por donde la esencia asoma fugitiva.

Y otra vez —desde el primer hombre que hizo la primera pregunta y tuvo miedo y júbilo— el poeta busca ese camino con sus armas:

*Away! away! for I will fly to thee,  
Not charioted by Bacchus and his pards,  
But on the viewless wings of Poesy,  
Though the dull brain perplexes and retards...*

(¡Lejos, lejos! Pues volaré hacia ti, / no en el carro de Baco y sus leopardos, / sino en las invisibles alas de la Poesía / aunque la torpe mente vacile y se demore...)

(IV)

La invocación al vino era una puesta en marcha, primera y sensual invasión de lo

pánico. Pero Dionisos no basta, al ruiseñor se va con otras alas. Entonces siguen la cuarta y quinta estrofas,

*pura palabra, felicidad verbal en la que John no tiene  
nada que decir, sino solamente eso,  
decir eso,*

y donde versos como

*The murmurous haunt of flies on summer eves*

enlazan imágenes que no resisten la traducción. Es de noche,

*But here there is no light*

*Save what from heaven is with the breezes blown...*

(Pero no hay luz aquí, / salvo la que del cielo las brisas soplan...)

(IV)

Una necesidad de perderse en la espesura fragante, de abandonar el último resto de *identidad* que lo ata a su palabra; la muerte tiene de pronto un sentido, el de la *accesión* última, no ser ya tránsito sino madurez frutal para la boca que dulcemente muerde y sabe.

*Darkling I listen; and for many a time*

*I have been half in love with easeful Death,*

*Call'd him soft names in many a mused rhyme,*

*To take into the air my quiet breath;*

*Now more than ever seems it rich to die,*

*To cease upon midnight with no pain...*

(Oscuramente escucho; y estuve muchas veces / un poco enamorado de la apacible Muerte, / y le di suaves nombres en pensativas rimas / para que llevara al aire mi sosegado aliento; / ahora, más que nunca, morir es plenitud, / cesar a medianoche sin dolor...)

(VI)

«Morir es plenitud», riqueza. Uno recuerda la «Oda a Maya»: «Mi canción moriría... rica en la simple adoración de un día».

La soledad no duele, el silencio es la esfera en cuyo centro el hilo de voz del ruiseñor contiene el mundo. Oyéndolo transido, John pudo ser un verso de Hölderlin (tan cerca de él sin conocerlo) que recuerdo con las palabras francesas que me lo trajeron:

*Tu es si seul au coeur de la beauté du monde*

Él, escuchando; y también el ave «que no nació para la muerte» y que conoce la soledad de ser siempre el ruiseñor, de no tener tampoco identidad:

*The voice I hear this passing night was heard  
In ancient days by emperor and clown:  
Perhaps 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...*

(La voz que oigo esta noche fugaz, fue oída / en antiguos días por el emperador y el rústico: / quizá el mismo canto que se abrió camino / hasta el triste corazón de Ruth cuando añorando su patria, / detúvose llorando en el trugal ajeno...)

(VII)

Renuncio a traducir los tres versos siguientes, de valor absolutamente incantatorio:

*The same that of-times hath  
Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.*

(VII)

Entonces el ruiseñor emprende el vuelo, su canto cede, perdiéndose más y más en lo hondo del bosque. El enajenado se siente recaer en sí mismo como un enorme peso presente y pensante, el hombre que abre los ojos, relee su página, empieza a tener conciencia de verbos y ramajes:

¿Fue aquello una visión, o un sueño de vigilia?

la música se ha esfumado. ¿Estoy despierto o duermo?

(VIII)

Treinta centímetros de cátedra. Vale la pena leer las páginas de Garrod sobre la «Oda», donde se señala una probable influencia de Coleridge sobre Keats; por mi parte me veo paseando a la vera de una acequia, en Mendoza 1944, con el tomito de la *Everyman* dedicado a Coleridge, y descubriendo cómo «El ruiseñor», escrito en 1798, precede a John en la reivindicación vital del ruiseñor, acabando con el prejuicio de su tristeza<sup>[18]</sup>.

*... And hark! the Nightingale begins its song,  
'Most musical, most melancholy' bird!  
A melancholy bird? Oh! idle thought!  
In Nature there is nothing melancholy.*

(¡Oíd ahora! Empieza el ruiseñor su canto, / de las aves el más «sonoro y melancólico». / ¿Melancólico, dices? ¡Oh pensamiento vano! / en la naturaleza no hay nada melancólico.)

Y el buen Coleridge lo prueba hermosamente:

*'Tis the merry Nightingale*

*That crowds, and hurries, and precipitates*

*With fast thick warble his delicious notes,*

*As he were fearful that an April night*

*Would be too short for him to utter forth*

*His love-chant, and disburthen his full soul*

*Of all its music!*

(¡Es el alegre ruiseñor / que concierta y apura y por fin precipita / en cascada de trinos sus notas deliciosas, / temeroso quizá de que esta noche de abril / no le alcance para lanzar / su canto de amor y descargar su alma / de todo lo que es música!)

A John debió de agradarle esta intensidad de canto, que destaca los versos de un contexto flojo y lleno de caídas discursivas. Su ruiseñor crecerá sobre la idea dieciochesca de Filomela, acercándose a la fuente viva que misteriosamente vuelve tan caro al hombre ese canto. Su oda —la más invocatoria, las más «oda» en el sentido escolar— replica con magia sonora la línea errática del ruiseñor encendido como una estrella en los árboles. No sé de otro poema de John que —si preciso fuera señalar uno solo— nos acerque más a su desvelada ansiedad de ser, a su entrega por irrupción, a su ingreso enajenado. Este es el delirio lúcido del lírico, el lenguaje que no espera al pensamiento, que vuela por imágenes y accede por incantación. Realmente ya no se puede hablar. Pienso en John cara arriba, yéndose al canto; pienso en san Juan de la Cruz:

Que me quedé balbuciendo

Toda ciencia trascendiendo.

Otoño

Éste es mi amor, ésta es mi pena:  
Voy hacia la noche reclinando  
A la tierra el alma; y cuando asomo,  
Por mí espera toda la estación en hojas,  
En secas hojas removidas.  
EDUARDO A. JONQUIÈRES,  
«Otoño».

Cuatro meses distancian las cinco primeras *Odas* de la que Keats ha de consagrar al otoño. En ese tiempo se incluye el esfuerzo final del poeta, del que esta oda iba a ser la despedida —no por involuntaria menos perfecta en su serena aceptación, en su colmado granero. Aceptación de un destino a la hora misma en que la batalla personal era más amarga.

Ya volveremos a las cartas de John, entre julio —donde las interrumpimos— y este mes atroz, septiembre, en que todo se concita contra él; correspondencia, amorosa y familiar, testimoniando su desconcierto, su laceración, su camino en plena oscuridad. «Lamia» se había insertado entre julio y septiembre, y la tentativa teatral que dará *Otón el Grande, Hiperión*, abandonado después de un año de tarea intermitente, iba a ser objeto de un último esfuerzo con «La caída de Hiperión»; paralelamente a la noche de Keats, su poesía va mostrando cómo la decisión final está ya mezclada con el esfuerzo mismo; la «Oda al otoño» es serenidad, alabanza pura, en el turbiÓN de su mundo sin paz.

Salto ahora esos meses y hablo de la «Oda», un poco para completar la visión del ciclo, y también porque en su esencia hay un mensaje de conciliación final que me parece —visto a la luz de tanto dolor no confesado— su hondura más hermosa y la prueba real de que todo lo ocurrido en ese lapso *no tenía importancia*. Sin las cartas (ese accidente nacido de la amistad y el guardar papeles viejos) nada nos revelaría en la «Oda» el desgarramiento que en esos días sobrellevaba,

oh la hermosa palabra,

el hombre que sale de paseo, saca un papel del bolsillo y borronea, a la hora de la indolencia meridiana,

esta dorada imagen, esta celebración de la madurez —con el recuerdo de Shakespeare: *Ripeness is all*, la madurez lo es todo. O como nuestro Guillén, en su «Árbol del otoño»:

Ya madura

la hoja para su tranquila caída justa...

Otoño es la madurez y la completación de la rueda del año. El encuentro de esa hora con su poeta —maduro ya también, voz que es alcance y despedida— hizo la «Oda» como un fruto, la desprendió, final y dorada, de una rama que empezaba a secarse.



## To Autumn

*Season of mists and mellow fruitfulness,  
Close bosom-friend of the maturing sun;  
Conspiring with him how to load and bless  
With fruit the vines that round the thatch-eaves run;  
To bend with apples the moss'd cottage-trees,  
And fill all fruit with ripeness to the core;  
To swell the gourd, and plump the hazel shells  
With a sweet kernel; to set budding more,  
And still more, later flowers for the bees,  
Until they think warm days will never cease,  
For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells.  
Who hath not seen thee oft amid thy store?  
Sometimes whoever seeks abroad may find  
Thee sitting careless on a granary floor,  
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;  
Or on a half-reap'd furrow sound asleep,  
Drowsed with the fumes of poppies, while thy hook  
Spare the next swath and all its twined flowers;  
And sometimes like a gleaner thou dost keep  
Steady thy laden head across a brook;  
Or by a cider-press, with patient look,  
Thou watchest the last ooziings, hours by hours.  
Where are the songs of Spring? Ay, where are they?  
Think not of them, thou hast thy music too —  
While barred clouds bloom the soft-dying day,  
And touch the stubble-plains with rosy hue;  
Then in a wailful choir, the small gnats mourn  
Among the river shallows, borne aloft*

*Or sinking as the light wind lives or dies;  
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;  
Hedge-cricket sing; and now with treble soft  
The red-breast whistles from a garden-croft;  
And gathering swallows twitter in the skies.*

## *Al otoño*

(Época de neblinas, de fértiles sazones, / compañera entrañable del sol casi maduro, / conspirando con él cómo llenar las viñas / que escalan por las bardas con bendición de frutos / o encorvar con manzanas los árboles del huerto. / Eres tú quien los frutos sazonas hondamente, / hinchas la calabaza, la cáscara morena / lienas con dulce almendra, y tan diversos brotes / de flores ya tardías regalas a la abeja, / que los cálidos días supone interminables, / desbordando el verano de sus celdas viscosas.

¿Quién no te ha contemplado ceñido de abundancia? / Aquel que en torno mira, hallarte suele / sentado con descuido en los graneros, / tu pelo levantado al viento que lo aventa / o en surco aún no segado dormir profundamente, / ebrio de adormideras, en tanto tu hoz respeta / la próxima gavilla de flores enlazadas. / Otras, como un espigador, mantienes fijamente / tu cabeza inclinada encima de un arroyo, / o con ojos pacientes en el lagar contemplas / la sidra hora tras hora correr en gotas últimas.

¿Adonde con sus cantos se fue la primavera? / Mas no los recordemos, que en ti música hay. / Cuando florece en nubes el día declinante / cubriendo los rastrojos de un matiz sonrosado, / un coro lastimero de cínifes se duele / entre orillas de sauces, que erguidos o doblados / siguen al viento leve según renace o muere. / Hay corderos que balan por su otero nativo / mientras cantan los grillos, y luego, blandamente, / el petirrojo silba cerca de alguna huerta / o trinan por el cielo bandas de golondrinas.)

La versión es de Luis Cernuda, y tan feliz y tan keatsiana que en ella anda la misma luz dorada del original y su música en tonos pastorales (pienso en el Delius de *Brigg Fair*). Cernuda, haragán grandísimo, ¿no eras capaz de traducirnos las seis *Odas*, los sonetos, esos pasajes de *Endimión* que tan bien van con tu humor y tu leticia? Autor de «El indolente», ¿cómo no le diste un puñado de siestas a John, tu camarada de modorra? No sé de otro que pudiera acercarlo como tú al español, con esa manera andaluza de no tener miedo, que te zambulle en el verso inglés y lo voltea para este lado y lo saca reluciente y castellano sin cambiarle la gracia.

(Ah, oye esto: No me gusta

*Mas no los recordemos, que en ti música hay.*

El «hay» trompetea demasiado entre los tonos bajos, mates, que tan bien habías mantenido. Te propongo esta variante:

*Mas no los recordemos; también tú tienes músicas.*

Además te convertí tu «pitirrojo» (no sé si es una errata) en nuestro más blando «petirrojo» que, no sé si sabes, aquí le decimos lindamente *pechito colorado*.) Garrod apunta:

«De la “Oda al otoño” no diré nada —por lo que me parece ser una buena razón: no tengo nada que decir de ella, nada que pueda hacerla más inteligible o estimule la reflexión a su respecto...».

Ciertamente, nada cabe decir del poema. Está ahí, pleno y simple, hasta demasiado perfecto según lo entiende Robert Bridges. Pero cuántos ecos naciendo de él, de su estar como la campana, esa forma que alza el bronce al sonido. Cómo no sentir la presencia casi física de John en un poema que lo muestra inclinado sobre su tiempo, cediendo a la tibieza del otoño que su primera juventud había ignorado a la hora del salto invernal; alabando la cosecha después de haber sido el coribante de los renuevos y las primicias. Rompiendo la rama seca de la tradición, él disocia del otoño la tristeza al uso. Al tono que en Baudelaire dará el lúgubre «Canto de otoño»:

Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas;

¡Adiós, viva luz de nuestros veranos demasiado cortos!

y que se hará mueca siniestra en Jules Laforgue:

Ya está aquí la estación, la herrumbre invade a las multitudes...

(«El invierno que llega»)

John opone una conciencia de que el otoño tiene también su música, y otra vez anuncia extrañamente la actitud de Mal-larmé, amigo del invierno y defensor de su austera claridad:

La primavera enfermiza ahuyentó tristemente

Al invierno, estación del arte sereno, al lúcido invierno...

(«Renovación»)

Paralelo a él, Hölderlin entrevé en el otoño un alcance, un encuentro del hombre con su estación elegida. Gustave Rond traduce así estos versos donde se alude al paisaje otoñal:

Helo ahí en el esplendor de un día de oro,

Y la perfección reina sin una queja.

(«El otoño»)

Y la perfección reina sin una queja. Pero qué alta tarea concebir una perfección —si en el hombre se piensa— que no se alce sobre el tallo de la queja. Hermoso es ver cómo las *Odas* guardan recogidamente los pasos de esta marcha hacia el grave contento final. La indolencia fecunda el himno a Psique, la afirmación eternal de la urna, la conciliación de los contrarios en la melancolía unida a la belleza, el salto a lo absoluto en la invocación al

ruiseñor. Ahora es otoño, madurez. *Ripeness is all*. John ha sentido venir sus poemas y sin esfuerzo, sin complacencia, los ha empujado al ser. Afuera era la tormenta, el debate; aquí todo es resumen, presencia, final; ese punto extremo, otra vez la campana, que asume el golpe como precio del tañido.

Estoy convencida de que la desdicha por un lado, por el otro la alegría como adhesión total y pura a la perfecta belleza, al implicar ambas la pérdida de la existencia personal, son las dos únicas llaves con las cuales se entra en el país puro, el país respirable, el país real.

SIMONE WEIL, «Lettre à Joe Bousquet».

# FANNY BRAWNE

Yo no miro adonde miras:  
yo te estoy viendo mirar.  
PEDRO SALINAS,  
*La voz a ti debida.*

## Dialéctica

¡Amor! ¡Amor! Qué es amor sino quedarse más solo con el corazón, con el pensamiento estropeado, el cabello lleno de nubes y hojas de otoño. Sí, pero yo soy diferente: tengo un cielo ardiendo en los ojos y una muerte que me muerde los dedos y me encarna las lágrimas.

RICARDO MOLINARI

En la vida personal de John Keats, la presencia de Fanny Brawne marca el punto más alto de su tensión vital, del proyectarse en la vida ilimitadamente. Concentrando en una mujer la ansiedad pánica de esa naturaleza nacida para abarcarlo todo, para fusionarse en todo, el amor pone a Keats frente al problema que, sin necesidad de examen ni de palabras, adivinaba como esencial. En la hora de la más alta felicidad, él sabe que no ha nacido para esa dicha, que Fanny es el nombre para una traición inexplicable pero real, próxima suya. Que Fanny,

eso que está organizado en torno de Fanny,  
el tiempo, las cosas, los usos,  
las clasificaciones y los comportamientos,  
las madres y los bailes y las modas

reposa en silencio, dulcemente, con blandura de chocolate en la taza esperando que acerques los labios para abrasártelos. Cuando él acepte quemarse, todo eso se llamará de pronto traición. Sin explicaciones: traición.

Como este libro no es una biografía, me excuso de reseñar en detalle la llegada engeguecedora del cometa Brawne; si era bonito

(sí que lo era; una carucha de ojos grandes y boca modelada, sensual —como la de él, que la besaría goloso—

o si Fanny lo quería de veras,

o si se conocieron cerca de la segunda ventana entrando desde la sala. El cometa Brawne entraña, más que una pasión, una destrucción, y no es del todo casual que la primera crisis reveladora de la enfermedad de John cerrara el año inaugural de ese amor que tan amargamente lo había hecho feliz. Sin *culpa* de Fanny; nada que reprocharle, pobre muchacha<sup>[1]</sup>. En todo lo que sigue deberá entenderse que no le pide peras al olmo, y que es John quien, desesperadamente, busca ser leal a sí mismo en contra de Fanny, busca que Fanny sea otra, sea lo que una mujer no puede ser.

Estas oscuras enunciaciones van a aclararse a través del epistolario de este tiempo —que tiene el inconveniente de ser unilateral, aunque por suerte nos queda la parte buena—. La presencia de Fanny va a cambiar de tal manera a Keats, que este estudio de su poética no alcanzaría sentido si yo no lo acercara a su actitud ante el amor, su complejo de culpa y su rescate por vía verbal. Comprendo —y prefiero decirlo desde ahora— que mi análisis no excede los datos exteriores; no me valí de la indagación biográfica, ni acudí a la psicología profunda

que tendrían que enseñarme previamente.

Me limito a un esquema concreto: hay Fanny, hay una pasión desencadenante de la crisis que resonará en la obra y la conducta de Keats;

ergo, estudio ese proceso (perdón, perdón) como otra instancia del movimiento poético de Keats; su momento más alto,

que marcha paralelo a las *Odas*, y que dará además como tema directo, unos pocos poemas amorosos dignos de su pobre héroe.

Las cartas ayudan a repasar la actitud inicial de John frente a la mujer. Siempre recatado en materia personal, no es hombre de confidencias eróticas, y de su adolescencia,

que habrá sido turbia como todas, con malos sueños y solitarias compensaciones, con desesperada ansiedad de pureza y amores de llorar a gritos, de desnudarse ante un espejo y apoyar suavemente un cuchillo en la piel que enguanta el corazón, y necesitar de la muerte, tan seguro de que luego será hermoso irse a pasear y tener un hambre de lobo, y nombres murmurados contra el falso vientre de una almohada, monólogos como el oboe de *Tristán*, obscenas ilusiones, medianoches de frente ardida en la ventana, entre—

gado delicadamente a la lengua de las estrellas, de esa adolescencia no sabemos nada por él mismo. Hasta un día de julio de sus veintitrés años cuando, corriendo por el norte con Charles Brown, le escribe a Bailey este

pasaje revelador: «Estoy seguro de que mis sentimientos hacia las mujeres no son justos [...]»

¿Será porque las veo tan por debajo de mi imaginación infantil? Cuando colegial pensaba que una mujer bella era una diosa pura; mi mente era un mullido nido donde alguna de ellas dormía sin saberlo [...]. No tengo derecho a esperar más que su realidad. Las creí más etéreas que los hombres [...]» (18 a 22-7-1818). Y como no oculta su conciencia de impureza frente a las mujeres, le duele insultarlas con el mero pensamiento: «Al que es sensible a las ofensas no le gusta pensar de manera ofensiva contra nadie [...]. No me gusta pensar de manera ofensiva cuando estoy con una mujer [...]. Cometo un crimen contra ella que no hubiera cometido en su ausencia. ¿No es extraordinario? Cuando estoy entre hombres no tengo malos pensamientos, ni malicia, ni esplín [...]. Me siento libre de hablar o callarme [...]. Meto las manos en los bolsillos, cómodo y libre de toda sospecha. Cuando estoy entre mujeres me vienen malos pensamientos, malicia, esplín [...]. No puedo ni hablar ni callarme [...]. Estoy lleno de sospechas y soy incapaz de escuchar [...]. Sólo pienso en marcharme [...]». Y de inmediato, con un arranque que su pudor detiene casi al punto, confiesa: «Debes ser caritativo y achacar toda esta perversidad a las decepciones que sufrí en la adolescencia [...]».

No cuesta gran cosa advertir que lo que en realidad le ocurre a John es que no le ocurre nada de raro. A su sensibilidad fuera de lo común se agrega una honradez autocrítica que lo lleva a culparse de las representaciones eróticas que la cercanía de una muchacha le produce. Ya sabe de sobra que no hay «diosas puras», y presumo que debió de corroborarlo adecuadamente en las calles londinenses y en los lechos a precio fijo. Pero le duele que el mismo género de representaciones lo asalte en compañía de las hermanas de Reynolds o de cualquier otra amiga. En lo suyo no entra la misoginia, y su actitud sexual es abiertamente positiva como lo revela —bastaría con eso— su poesía, su verso que es una panspermia continua, y sus cartas, y la línea de su boca, y Fanny cuando llegue su día. El sentimiento de culpabilidad me parece acrecentado en cuanto John, a los veinte años, está íntegramente extravertido en su mundo poético que no conoce rechazos ni ocultaciones. Abierto y explícito con los camaradas, en íntimo contacto con las fuerzas de dentro y de fuera que corren por él como el oleaje de la piel del tigre,

¿cómo no había de encabritarse ante el tabú sexual, todavía más duro para él porque *le obedece conscientemente*? Las mujeres no son diosas, pero es verdaderamente una lástima. Con principios así, neurosis.

«Es absolutamente necesario que supere esto. ¿Pero cómo? —agrega en su carta a Bailey—. La única manera es *descubrir la raíz del mal* y así curarlo [...]» Bien sabe él que hay un mal arraigado. ¿Las «decepciones» de la adolescencia? ¿Pero para qué hacer aquí como Francois Porché! Quizá un complejo de Edipo [...]. Hay una anécdota donde figuran un niño y una espada [...]. Sí, sí, lo que usted quiera. Aquí interesan más los productos que los orígenes. ¿Complejo de inferioridad? Pero claro, señor de las fichas rosas y verdes. Lea este otro párrafo de la misma carta: «Después de todo, tengo un concepto lo bastante bueno de las mujeres como para suponer que las preocupe el que

míster John Keats, de cinco pies de estatura, guste o no de ellas [...]». Esta frase da que pensar.

Piense usted por mí, compañero. Yo me voy con John, que unos días después le escribe a su hermano Tom: «Con respecto a las mujeres, creo que en el futuro seré capaz de dominar mis pasiones mejor de lo que he podido hacerlo hasta ahora» (23 a 26-7-1818). ¿Qué historias —conocidas por Tom, que tampoco era manco— hay detrás de esta frase? Lo interesante es la frase, llenita de duende.

En septiembre de 1818, a la vuelta de las correrías por el norte, *miss Jane Cox* pasará brillantemente por su vida, deslumbrándolo más como espectáculo que como presencia real. «No es una Cleopatra, pero es por lo menos una Charmian. Tiene un marcado aire oriental; sus ojos son bellos y bellas sus maneras. Cuando entra en una habitación, da la misma impresión de belleza que una pantera [...]» (14 a 31-10-1818). Esto lo confía a sus hermanos en América; les da más detalles, riéndose de la posibilidad de que lo crean enamorado. Él,

*que jamás escribirá una sola línea a sus hermanos acerca*

*de su amor por Fanny,*

que la guardará en su dolido secreto, en su pequeño

infierno

solitario,

juega ahora, todavía ignorante del futuro, con su momentáneo flirt. Jane Cox no le preocupa como otras mujeres, porque «es demasiado bonita y demasiado consciente de sí misma para rechazar a un hombre que la aborde [...]. Está habituada a no ver en ello nada de *particular* [...]».

(Es decir, que la mojigatería al uso es lo que despierta en John los «malos pensamientos». Con Jane sabe a qué atenerse, los dos juegan limpio.)

«Me siento siempre más cómodo con una mujer así... demasiado ocupado en admirarla para sentirme tímido o azorado... Me olvido de mí mismo por entero, porque vivo en ella...»

El tabú roto, o al menos franqueado por un tiempo. El poeta puede estar frente a esa mujer en la misma actitud con que va hacia el gorrión («tomo parte en su existencia»: son las mismas palabras); su *libertad* no está comprometida por un objeto *a la vez fascinante y extraño* como lo son para él las demás mujeres. «A esta altura pensaréis que estoy enamorado de ella; por eso, antes de proseguir, os diré que no... Me tuvo despierto una noche como podría hacerlo una melodía de Mozart...» Busca mostrarles que Jane Cox lo atrae por el espectáculo de belleza y soltura que le ofrece. «Tiene un modo de atravesar la habitación que cualquier hombre se siente atraído hacia ella como por una fuerza magnética...» Pero no está enamorado, la contempla como una visión, *a thing of beauty*. Y como queriendo establecer ya mismo un deslinde que será después su problema con



Fanny, agrega:

«No pienses... que mis pasiones me arrastran [...]. No,  
“Estoy libre de las preocupaciones de los hombres dados al placer  
Por gracia de sentimientos mucho más hondos que los suyos.”  
Esto es de lord Byron, y una de las cosas más bellas que ha dicho [...].»

Según M. Buxton Forman, en todo Byron no aparecen estos dos versos, lo que es gracioso; quizá John se divirtió en pegárselos. No los cita con demasiado énfasis, le preocupa defenderse de su propia sospecha de estar enamorado. Me pregunto si él mismo ve claro en ese estado de ánimo. Su sensualismo poético se vertía sobre la mujer como sobre el resto de su mundo elegido; la «fuerza magnética» hacía lo suyo para que ese sensualismo alcanzara el punto extremo en el que la presencia de la elegida recorta el mundo y lo separa, lo opone a su presencia y busca diluirlo y anegarlo; el punto en que el goce sensual se concentra en la mujer como los haces de luz en un punto ígneo al pasar por el lente.

Y en ese momento —que en la vida de casi todos los hombres constituye la hora más alta—, John se tapa los ojos con las manos y retrocede lentamente, sale del punto de luz que deliciosamente lo quemaba y busca con angustia el ámbito total de la luz, el día y sus criaturas. En el minuto del encuentro sensual ha sentido la amenaza de una fuerza menos evidente pero inexorable; algo que, como la melancolía y la belleza, se mezclaba en el placer. Eso que habrá de llamar azar, totalización de la entrega por sobre la esfera sensual que sólo contenía una parte de él, su modo más fugitivo.

Es casi terrible advertir cómo retrocede John ante la posibilidad del amor. Su gusto por las mujeres que le ofrecen una misma sensualidad se ve de pronto helado ante la sospecha del encarcelamiento. ¿Y el resto del mundo? ¿Y la libertad, la poesía, el *dolce far niente*, la llave de la calle? *En ningún momento verá en el amor esa actividad universalizante, trascendente, que se da en un amor como el dantesco*. No hay Beatrices para John Keats, que con mi querido Tristán Derême se hubiera burlado de

los trazos, las trenzas, las zozobras  
atroces de las Beatrices...

Recuérdese la carta a Reynolds: «Nunca estuve enamorado [...] y sin embargo la voz y la forma de una mujer me rondaron estos dos días [...]. Esta mañana la Poesía pudo más [...]». Y la confesión cobarde: «Siento que me he librado de un nuevo dolor extraño y amenazante [...] estoy agradecido». Pobre Fanny Brawne, tu rival será una impalpable materia sonora, una imagen inasible, humo entre tus dedos que no sabrán tejerlo para hacerte una pañoleta.

Por aquellos mismos días John habla de una mujer —«la dama de Hastings»— y cuenta a sus hermanos su aventura. Todo se reduce a un encuentro casual (luego hubo otros menos casuales), un paseo por Londres, y su entrada en casa de ella. «Un salón de muy buen

gusto, con libros, cuadros, una estatua de bronce de Bonaparte, piano, arpa eólica; un loro, un jilguero, una caja de licores escogidos». (Esto suena a Daniel Defoe.) Entonces, con un candor que prueba su absoluta falta de vanidad en materia erótica, vienen estas frases: «[Ella] Se condujo de la manera más amable; me obligó a aceptar un urogallo para la cena de Tom, y me pidió mi dirección para enviarme otras piezas de caza... Como yo me había inflamado la vez anterior y la había besado, me pareció que no repetirlo era echarse atrás... Pero ella se mostró más delicada; advirtió que se trataba de una rutina, y me rechazó... No con mojigatería, sino, como digo, con delicadeza. Se las arregló para desilusionarme de una manera que me produjo mayor placer que un simple beso. Me dijo que le daría un gusto más grande si me limitaba a estrecharle la mano y marcharme...» (14, 16, 21, 24-10-1818).

¿Concibe uno a los contemporáneos, a Pushkin, a Musset, en una situación parecida? ¿Otra que marcharse! Pero en John las acciones forman siempre parte de una estructura vital perfectamente equilibrada. Era *natural* que obedeciera; no entiende a la mujer como un «género», al modo romántico habitual; sólo ve a *esta* o a *aquella* mujer, y frente a cada una reaccionará según su confianza, su admiración o su temor. Besa a la dama de Hastings para no «hacer un mal papel» —lo que significa una concesión a la circunstancia—; pero no la desea, y lo admite en su carta: «No me inspira pensamientos libidinosos. Ella (y Georgina) son las únicas mujeres *à peu près de mon age* a quienes me gustaría tratar sólo por su inteligencia y su amistad [...]». Las *únicas*, es decir, que el resto lo atrae por razones sensuales. Otra mujer no lo habría despedido tan intelectual-mente; y Fanny, que reunirá en su persona el prestigio distante y sutil de la dama de Hastings con la «fuerza magnética» de la llamada carnal, juntará las dos actitudes de John en una totalización inevitable. Pero él, entregándose al amor, seguirá deseando el resto del mundo y luchando por no perderlo.

Si *miss Brawne* hubiera podido hacer en su día esto que tan simple nos resulta ahora, y leído la correspondencia que precede su entrada en escena, me pregunto qué mohín de perplejidad hubieran hecho sus labios nacidos para el vocabulario gris y rosa de la domesticidad, Richardson, las canciones bobas al piano y los diálogos con el canario a la hora del alpiste.

Vamos a jugar a ponerle debajo de la naricita este pasaje que sigue al relato de la «aventura» con la dama de Hastings:

«Espero no casarme nunca. Aunque la criatura más hermosa estuviera esperándome al final de un viaje o un paseo... mi felicidad no sería tan bella: (porque) mi soledad es sublime... El rugir del viento es mi esposa, y las estrellas a través de los cristales de la ventana son mis hijos. *La poderosa idea abstracta que tengo de la Belleza en todas las cosas ahoga la felicidad doméstica, más menuda y fragmentada*. Considero que una amable esposa y unos niños encantadores son una parte de esa Belleza... pero necesito un millar de esas bellas partículas para llenar mi corazón».

Lo que él llama su soledad es su disponibilidad, su estar presente en el dibujo de cada

minuto, en la nervadura de cada hoja. Su soledad es su comunidad, es la *oneness* en el todo.

Por ti me encuentro ahora, constelados hallazgos,  
Limpios de otro deseo,  
El sol, mi dios, la noche rumorosa,  
La lluvia, intimidad de siempre,  
El bosque y su alentar pagano,  
El mar, el mar como su nombre hermoso;  
Y sobre todos ellos,  
Cuerpo oscuro y esbelto,  
Te encuentro a ti, tú, soledad tan mía,  
Y tú me das fuerza y debilidad  
Como al ave cansada los brazos de la piedra.

(LUIS CERNUDA, «Soliloquio del farero».)

Soledad que no es misantropía ni, rigurosamente, soledad. Un deseo de evitar lo circunstancial, de no verse atrapado por un *orden* de cosas o de personas; un sordo sentimiento de deber hacia el mundo total que su don poético era capaz de incluir. Tiene miedo de las jaulas, de los hábitos. Una mujer es siempre un olvido de otras cosas; John no parece haber meditado la incitación goethiana a alcanzar lo universal por lo particular. Una claustrofobia atroz lo gana desde el vamos. Se quiere solo, es decir, disponible, es decir, con todos y todo. ¡Lo dice tan claramente a renglón seguido! «Día a día, a medida que mi imaginación se fortalece, siento que no sólo vivo en este mundo sino en otros mil... De acuerdo con mi estado de ánimo estoy con Aquiles gritando en el combate, o con Teócrito en los valles de Sicilia... Me diluyo en el aire con una voluptuosidad tan delicada que me alegra estar solo...»

Quiere estar solo para que los habitantes de su mundo lo invadan sin esfuerzo, se lo lleven consigo al poema que será el gran juego, la *oneness*. Con Supervielle podría decir:

Soledad, vienes a mi habitación armada de seres sin fin:  
llueve sobre el abrigo de éste, nieva sobre aquél,  
y ese otro se ilumina bajo el sol de julio.  
Salen de todas partes: «¡Escúchame! ¡Escúchame!».

(«Peso de un día»)

Y con Lubicz-Milosz, en la admirable «Symphonie de Septembre»:

Bienvenida tú seas, que acudes a mi encuentro

en el eco de mis propios pasos, desde el fondo del  
corredor oscuro y frío de los tiempos.

Bienvenida tú seas, soledad, madre mía.

Bien sabe que su poblada soledad es verdadero cumplimiento. «Te escribo esto [los párrafos citados antes] para que veas que también participo de los más altos placeres, y *que aunque elija pasar mis días solo, no seré un solitario*. Ya ves que no hay nada de enfermizo en todo esto».

Claro que no, pero en cambio hay círculo vicioso. Las pocas mujeres que ha conocido con su entrada en el grupo de Hampstead, le han resultado siempre insignificantes desde un punto de vista espiritual. Eróticamente no están al alcance de su deseo; son las hermanas y las hijas y las sobrinas de sus amigos, son las señoritas para la hora del té y el piano a cuatro manos. Convencido de esa mediocridad manifiesta, no enamorado de ninguna y flirteando a regañadientes, John se ha creado una imagen femenina equivalente en cierto modo a la que tenían los románticos franceses como Musset y Gautier: la mujer es un *bibelot*, tacita china para llevarse a los labios y olvidar apenas se le acaba el perfumado té. Y como Fanny Brawne *no es diferente de esa imagen*, nada podía ser más terrible para Keats que enamorarse. Su lucidez le durará lo suficiente para advertir que se ha enamorado de quien, por su condición misma de mujer, de la manera en que él la entiende, va a luchar por arrancarlo dulcemente de su mundo total, de la poesía. Sin quererlo, sin proponérselo, con la inocencia del gato comiéndose al canario, Fanny le va a exigir que sea otra cosa que lo que es.

Sí, estaba equivocado sobre las mujeres, pero admitamos que las que anduvieron por su vida no podían ayudarlo a salir de esa subestimación de la femineidad en el plano espiritual. Basta pensar en Pushkin, inescrupuloso y sexualmente incontrolado, que posee a una mujer tras otra en una alucinada persecución de cierta idea jamás realizada; con un ámbito mucho mayor que el de Keats, tampoco reencontrará a la «diosa» de las adolescencias románticas. También Pushkin se debate en salvaguarda de una libertad que el estrecho horizonte femenino le coarta. Libertad para amar a otras mujeres, jugar, irse por ahí —libertad de todas maneras. Y también para su poesía—: «No te imaginarías nunca —le escribe a un amigo—, lo alegre que resulta escapar de casa de nuestra novia y ponerse a escribir versos [...]»<sup>[2]</sup>. Y en vísperas de su boda con Natalia Goncharova escribirá un fragmento autobiográfico que, por contragolpe, ilumina el problema sordo y sin solución del romántico frente a una realidad que sólo en lo carnal coincide con su esperanza<sup>[3]</sup>.

(Curioso el caso de Shelley, para quien la mujer no representa nunca coacción ni restricción; cuando lo es, como en el caso de Harriet Westbrook, él se aparta con la misma deliberación que pone en todas sus grandes decisiones. Una mujer como Mary Wollstonecraft está muy por encima de una Fanny Brawne; pero es que además Shelley emprendía la educación de sus mujeres, las maleaba y esculpía como un Pig-malión godwiniano —lo que no entraba en las posibilidades de Keats, para quien toda *enseñanza*

parece ser, oscuramente, un engaño.)

Limitado lamentablemente a su pequeño, demasiado pequeño círculo, John cae en un comprensible sofisma de generalización<sup>[4]</sup>. La mujer debería ser algo más que hermosura, algo más que bordados y Clementi al piano. «Todo esto —sigue diciendo en la carta que citábamos—, combinado con mi opinión acerca de la generalidad de las mujeres, a las que considero como niñas, y antes les daría una ciruela que mi tiempo libre [...]» Y en agosto de 1820, a medio año de la muerte, afirma a propósito de la publicación de «Lamia», «Isabella», etcétera: «Una de las causas [de que el libro se venda poco] es que las damas se ofenden. Pensándolo bien, estoy seguro de no haber dicho nada con intención de disgustar a una mujer a quien quisiera agradar; pero existe en mis libros la tendencia a colocar a las mujeres junto a las rosas y las golosinas; nunca se ven dominantes» (agosto de 1820).

Aquí y allá, las cartas recogen este divorcio de belleza y plenitud interior que resiente a John de un modo casi pueril. De pronto corta por lo sano (eran los días en que Fanny lo absorbía) y en lo que dice a sus hermanos hay ya, para nosotros, un eco de la entablada lucha: «El sábado [...] cenamos en casa de Mrs. Brawne; no sucedió nada de particular. En adelante estoy resuelto a no gastar el tiempo con las damas, a menos que sean bonitas; de lo contrario es perderlo inútilmente. Me disculparé y no iré a (reuniones) donde no haya alguna criatura bella entre los presentes, y donde la única distracción consista en (cambiar cumplidos)... cosas ni siquiera lo bastante aburridas como para mantenerlo a uno despierto. Para conversación amable tengo la lectura; si mis ojos no encuentran alimento, no asistiré a ninguna de esas comidas...» (16-12-1818; 4-1-1819). Podría ser Pushkin o Musset el que escribe estas líneas.

Cuando la hora de Fanny Brawne haya sonado para John, él sabrá que la distinción entre cuerpo y alma, entre placer y amor,

esa distinción que tan dialécticamente buscó establecer Gide en *El inmoralista* y en *Si la semilla no muere*, ese salvar un erotismo al estado puro de la entrega sentimental y moral que el amor entraña,

cede y se disuelve en un solo, único ser que de pronto está ahí, tiene ojos de un color dado, y un timbre de voz, y una manera de alzar la mano y volver la cabeza sobre el hombro. Con Fanny, el precario edificio de las resoluciones *a priori* se viene limpiamente abajo. John sucumbe como cualquiera: se abre una puerta, entra alguien, adiós libertad. Placer, espíritu, alimento de los ojos, cuánta palabra inútil cuando basta decir Fanny.

Entonces, en esa hora que hace la felicidad del hombre de la ciudad, el poeta despierta una vez más en Keats y gime. Afuera está la noche, hermosa y necesitada; en su memoria habitan los recuerdos como peces, pero no se puede bajar a las piscinas cuando todo es presencia amorosa y obsesiva. Lentamente, con la estatuaria vibración de las figuras de Paolo Uccello, el combate empieza en el centro mismo de la dicha. John sabe que su felicidad es más intensa porque está agolpada en un solo objeto; alrededor de él, más allá, un mundo amenazado de olvido le hace señas, lo llama, se lamenta. En el pequeño,

perfecto cristal que sostiene entre las manos ve brillar, como ecos de luz reclamándolo, la totalidad inevitable de las estrellas.

## El túnel

Para John, que salía de la muerte de su hermano como un nadador del remanso, aspirando a tragos ansiosos el agua más dulce del aire, Fanny era simplemente el milagro<sup>[5]</sup>. Si lo bello es cierto, y cierto lo bello, su figura y su gentileza lo demostraban a pleno sol. Si la charla, y las lecturas en común, y los juegos de cartas, y el descubrimiento de que el futuro existe, son grados y formas de la felicidad, entonces John era súbitamente feliz. La cosa es tan sencilla; el solitario, el temprano huérfano que nunca habla de su madre, acaba de encontrar en Hampstead la forma misma de una existencia dichosa. Un catálogo como de mueblería, perfecto: esposa, suegra, hogar, niños, trabajo, futuro. Eso que da de comer a Hollywood, a las compañías de seguros, a *Maribel*<sup>[6]</sup>.

(No me burlo, porque sería estúpido. Señalo solamente cómo los cuadros de la ciudad —que son literal y necesariamente los de Fanny— resultan inaplicables a la existencia personal de Keats. Sin duda, de haber vivido, se hubiera casado con Fanny.

El hombre es el animal que todo lo escamotea, hasta a sí mismo, y no faltan grandísimos poetas que viven en casas con muebles de estilo provenzal. Pero el hecho es que John no se entregó, hasta el momento en que la tuberculosis vino para situarlo en un plano donde sólo el recuerdo era posible.)

¿Por qué, desde el comienzo, calla su noviazgo con Fanny? Sabe bien que toda posibilidad de matrimonio está condicionada por su conversión a un salario, a ingresos de cualquier clase. La cosa será larga, pero ¿por qué callarla ante George y Georgina a quienes les cuenta todo<sup>[7]</sup>? Sólo la poesía confiesa algo de su dicha en esos primeros meses:

*The day is gone, and all its sweets are gone!*

*Sweet voice, sweet lips, soft hand, and softer breast...*

(¡El día ha terminado, y con él su dulzura! / dulce voz, dulces labios, suave mano, y seno aún más suave...)

(Soneto XVIII, vv. 1-2)

Aunque Fanny no esté ya cerca de él,

*As I've read love's missal through to-day,*

*He'll let me sleep, seeing I fast and pray.*

(Como he leído hoy el misal del Amor / él me dejará dormir, viendo que ayuno y rezo.)

(Ibídem, vv. 13-14)

Uno imagina su vida en la casa de Brown, contigua a la de la familia Brawne, los encuentros con Fanny, la ciega delicia, las charlas interminables,

y muy lentamente, mientras el deseo crece y se alimenta de sí mismo y exige, la lenta declinación de las palabras bajo los árboles, la repetición de temas, el «ya me lo contaste», el «cuando yo tenía ocho años», las historias de perros y maestros, de travesuras y enfermedades, nunca nada hacia lo hondo, nunca un atisbo de curiosidad esencial en esa figurita de ojos dulces que brinca, y teje ramillas verdes, y se disculpa porque tiene que vestirse para el té, y la señorita Smith va a traerle la receta de la auténtica mermelada de grosellas, y John Keats.

Ella hablaría mucho del futuro en esos meses en que la primavera se acercaba a la felicidad presente del poeta. Él la miraría pensativo, de pronto vertiginosamente distanciado por un tiempo de verbo, por un *shall*, por un *will*. Y pensaría, como Salinas:

Di, ¿podré yo vivir  
en esos otros climas,  
o futuros, o luces  
que estás elaborando,  
como su zumo el fruto,  
para mañana tuyo?  
¿O seré sólo algo  
que nació para un día  
tuyo (mi día eterno),  
para mi primavera  
(en mí florida siempre),  
sin poder vivir ya  
cuando lleguen  
sucesivas en ti,  
inevitablemente,  
las fuerzas y los vientos  
nuevos, las otras lumbres,  
que esperan ya el momento

de ser, en ti, tu vida?

(La voz a ti debida)

En este momento en que Fanny misma era futuro, promesa apenas de la mujer que en una lejanísima hora sería por fin suya, en ese momento en que su dicha de amor es sólo posible por la visión y la esperanza,

John siente crecer en su presente puro la urgencia de abril, de lo vernal que sube poco a poco. El tiempo de las *Odas* ha llegado, es ya ese albaricoque que se deslíe con delicia en una de sus cartas, es la fragancia del clarete, los frutos de la tierra, mayo, la «Oda a un ruiseñor».

Pero no Fanny, porque Fanny es el futuro.

La tristeza debía de anegarlos como las violetas que ganan el anochecer desde abajo, trepando por los troncos y el aire posado sobre el césped. En casa de Mrs. Brawne había música. Bailaban, encendían las luces, jugaban a adivinanzas, a cantar en coro, a no decir nada con las más bonitas frases. Todo eso le había gustado a John cuando representaba el rescate liviano de un día de trabajo poético, o el intermedio de una encarnizada discusión con sus amigos. De pronto descubría en Fanny lo que despreciaba en la generalidad de las mujeres: que viera un fin en lo efímero, una razón de ser en esa nada del juego y del flirt.

En marzo es ya la duda, el desconcierto, la interrogación a solas:

*Why did I laugh to-night? No voice will tell:*

*No God, no Demon of severe response,*

*Deigns no reply from Heaven or from Hell.*

*Then to my human heart I turn at once.*

*Heart! Thou and I are here sad and alone;*

*I say, why did I laugh? O mortal pain!*

*O Darkness! Darkness! ever must I moan,*

*To question Heaven and Hell and Heart in vain.*

*Why did I laugh? I know this Being's lease,*

*My fancy to its utmost blisses spreads;*

*Yet would I on this very midnight cease,*

*And the world's gaudy ensigns see in shreds;*

*Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,*

*But Death intenser-Death is Life's high meed.*

(¿Por qué reí esta noche? Nadie lo dirá; / ni un dios, ni un demonio de severa respuesta / se dignan contestar desde el cielo o el infierno. / Me vuelvo entonces a mi corazón de



hombre: / Corazón, aquí estamos tú y yo tristes y solitarios; / dime, ¿por qué reí? ¡Oh mortal aflicción! / ¡Oh tinieblas, tinieblas! He de lamentarme siempre, / preguntando al cielo, al infierno y al corazón en vano. / ¿Por qué reí? Sé mi tiempo contado, / mi fantasía se extiende hasta la extrema dicha; / y sin embargo quisiera morir esta medianoche, / y ver en jirones las vistosas enseñas del mundo; / intensos son el verso, la fama y la belleza, / más intensa es la muerte; la muerte, alta recompensa de la vida.)

Fiel a su hermosa seguridad de que «los poemas deben explicarse a sí mismos», John enviará éste a sus hermanos en América, sin otro contexto que un párrafo tranquilizador: «Lo escribí con la inteligencia... y quizá debo confesarlo, con un poquito de mi corazón» (14, 23-5-1819). Pero en abril, el mes maravilloso de «Psique», «La urna griega» y «La Belle Dame sans Merci», vuelve a ceder a la necesidad confesional en medio del arrebatado de lirismo que le estaban dando una a una las *Odas*, y escribe su soneto «Al sueño», donde luego de la hermosa invocación:

*O soft embalmer of the still midnight*

(Oh suave embalsamador de la noche tranquila)

reclama doloridamente su socorro:

*Then save me, or the passed day will shine*

*Upon my pillow, breeding many woes;*

*Save me from curious conscience, that still lords*

*Its strenght for darkness, burrowing like a mole;*

*Turn the key deftly in the oiled wards,*

*And seal the hushed casket of my soul.*

(Sálvame, entonces, o el día transcurrido brillará / sobre mi almohada, engendrador de penas; / sálvame de la conciencia curiosa, que aún conserva / su fuerza en la oscuridad, y cava como un topo; / gira, diestra, la llave en el aceitado cerrojo, / y sella el acallado cofre de mi alma.)

(Vv. 9-14)

Mayo y junio harán más honda la división, los dos planos en que John ve moverse su vida, disolverse la *oneness* del tiempo de *Endimión*. Estar enamorado da a estos meses la tensión vital extrema que hace posibles las *Odas*. Fanny es el fermento detrás de todas ellas, una savia invisible, un vuelo. Pero las *Odas* mismas, en su ansiedad pánica, su hilozoísmo, su cacería universal, ¿no son la lucha, *en el terreno mismo del ser* por liberarse de esa «personalidad», de esa individualidad que aprisiona al poeta? Entonces, ¿es eso el amor? La enorme galería del tiempo, inabarcable al entrar, ¿se va reduciendo como las galerías de las iniciaciones místicas, obligando primero a doblar la cabeza, a caer de rodillas, a jadear por un poco de aire entre tanta piedra, mientras la luz es sólo un punto de fuego en el fondo que quema sin iluminar? Y la conciencia, cavando como un topo; y el deseo, empujando a su contenta víctima en el túnel que la sepulta poco a poco.

—No dramáticas —me dice una mancuspia amiga que de noche se descuelga en mi mesa—. Esto parece Lajos Zilahy.

Muy cierto, nada es más lugar común que el corazón, ese vestuario de club, esa Plaza de Mayo con palomas, ágora de una sola noticia repetida al infinito. *Qué es amor, sino quedarse más solo con el corazón*, con eso que pesa y monologa y tritura. Alegría de cortar las sogas del lastre, de no ser más que un corazón zón zón zón. ¿No basta con eso? El amor, ¿no entraña la reducción del todo al uno?

Keats es ese desdichado que no lo cree, que se resiste a creerlo, que lo va creyendo poco a poco, túnel adentro, incapaz de retroceder y debatiéndose por no avanzar. En esos meses de su vida hay como una sorda analogía con el horrible itinerario del Josef K. de *El proceso*. El proceso de John K. nace de un error inicial: enamorarse de Fanny B., una buena chica que lo atrapa con las peores armas, las más bajas y mezquinas —a pesar de ella misma que lo quiere bien, *normalmente*, como una señorita—. El sabe pronto que hay error, y también que está enamorado de ese error, y que el túnel sólo tiene un sentido. Su batalla es tan inútil como la de Josef K. Y casi por razones estéticas los dos la librarán a fondo; como un cumplimiento en la pérdida, un acicalamiento perfecto la víspera de la ejecución; algo oscuramente necesario.

(—Te diste el gusto —me dice mi mancuspia—. La cuerda que pasaba por la lengua de los prisioneros asirios...)

## Batalla

En julio de 1819 Keats estaba en la Isla de Wight (cf. pp. 986-987), y su alejamiento de Hampstead motiva la primera de sus cartas a Fanny Brawne:

«Mi señora muy querida:

Me alegro de no haber tenido oportunidad de enviarte una carta que te escribí el jueves por la noche; se parecía demasiado a las de la *Héloïsa* de Rousseau. Esta mañana soy más razonable. La mañana es el único momento apropiado para escribir a la linda niña a quien tanto amo; porque de noche, cuando el día solitario ha concluido y mi cuarto vacío, silencioso, sin música, está esperando para recibirme como un sepulcro, entonces, créeme, la pasión me avasalla; por nada quisiera que vieses los raptos a los que jamás hubiera pensado que me entregaría, y que muchas veces me hicieron reír en otros; temo que me creerías o demasiado desdichado, o quizá algo loco. Ahora estoy junto a la ventana de un bonito *cottage*, mirando un bello paisaje ondulado, donde se entrevé el mar; la mañana es espléndida. No sé cuán ágil sería mi espíritu, qué placer me daría vivir aquí, respirando y correteando libre como un ciervo por

esta hermosa costa, si tu recuerdo no pesara tanto sobre mí. Nunca conocí una felicidad completa que durase muchos días; la muerte o la enfermedad de alguien siempre la malograron; y ahora, cuando no me oprimen esas penas, muy duro es, confiésalo, que otra clase de dolor me acose. Pregúntate, amor mío, si no eres harto cruel por haberme aprisionado, por haber destruido así mi libertad. Confiésalo en la carta que escribirás en seguida, y haz lo que puedas por consolarme; hazla sabrosa como una infusión de adormidera que me embriague; escribe las palabras más dulces y bésalas, para que mis labios rocen al menos el lugar donde se posaron los tuyos. No sé cómo expresar mi devoción por una criatura tan bella: necesito una palabra más radiante que *radiante*, una palabra más bella que *bella*. Casi desearía que fuéramos mariposas y sólo viviéramos tres días de estío... Contigo podría llenar esos tres días con más deleite del que jamás contendrían cincuenta años comunes. Pero por más egoísta que me sienta, estoy seguro de que nunca podría obrar con egoísmo; como te dije uno o dos días antes de salir de Hampstead, jamás volveré a Londres si mi destino no me da una carta de triunfo. Aunque podría concentrar en ti toda mi felicidad, no puedo pretender acaparar tan enteramente tu corazón; en verdad, si pensara que sientes por mí todo lo que siento por ti en este momento, no creo que pudiera impedirme verte mañana mismo por el solo placer de abrazarte. Pero no; debo vivir de esperanza y azar. En caso de que lo peor ocurra, te seguiré amando... ¡pero qué odio sentiré hacia el otro! Unos versos leídos hace poco resuenan continuamente en mis oídos:

Ver esos ojos que aprecio más que los míos  
flechar a otro con favores,  
y esos dulces labios, dadores de néctar inmortal,  
dulcemente oprimidos por cualquiera, que no por mí...  
¡Piensa, Francesca, piensa qué maldición sería,  
inexpresable<sup>[8]</sup>!

J».

«Escríbeme en seguida. Como no hay aquí oficina de correos, dirige la carta a la oficina postal de Newport, Isla de Wight. Sé que antes de esta noche me maldeciré por haberte enviado una carta tan fría; y sin embargo es mejor que la escriba mientras esté en mi sano juicio. Sé tan buena como lo permita la distancia con tu J. Keats».

«Saludos a tu madre, cariños a Margaret y recuerdos a tu hermano, que te ruego transmitas» (1-7-1819).

Fanny no podía dudar de la pasión que esta carta y las siguientes le confirmaban; cada línea testimonia esa absorción, esa fiebre, esa cólera llameante. Pero su boca debía plegarse con un mohín de sorpresa al verse acusada de crueldad, de destruir la libertad de John. El busca el modo de explicarle lo inexplicable: «Yo no sabía lo que era un amor como el que me has hecho conocer; mi imaginación estaba asustada, por temor de que ese

amor me consumiera...» (6-7-1819). Ésta es una versión *ad usum Delphini* del problema; y aunque a Fanny la halagara, esta otra frase da que pensar: «Te amo aún más porque creo que te gusté por mí mismo y no por otra cosa. He conocido mujeres que, pienso, hubieran querido casarse con un poema...». Tan bonito, a primera vista; Fanny ama a «míster John Keats, de cinco pies de estatura», por sí mismo y no por su incipiente renombre; pero de noche, a la hora de los resúmenes y las preguntas, John debía turbarse ante un amor que tan soberanamente prescindía de su verdadero ser, de su condición que lo marcaba fatalmente para cierta vida; él había elegido la poesía —*my demon Poesy*— y ahora el amor era una empresa que lo desplazaba, una elección contradictoria porque no se daba en el mismo plano, con el mismo sentido. Ante el dolido despertar a la realidad, John pudo murmurarse irónicamente, con una total sensación de fracaso, el ideal amoroso que hoy encuentra palabras en Saint-Exupéry: «Amar no es mirarnos el uno al otro sino mirar juntos en la misma dirección». A fines de julio, estaba seguro de que su amor por Fanny no tenía otra respuesta que la natural en quien no era capaz de abarcar su entera realidad. Casi enfáticamente, con crueldad, se lo dice: «No puedes imaginar cuánto me hace sufrir el deseo de estar contigo<sup>[9]</sup>; cómo moriría por una sola hora —¿pues qué más hay en el mundo?—. Te digo que no puedes concebirlo; es imposible que me mires con los mismos ojos con que yo te miro; no puede ser» (25-7-1819). Se piensa en Hamlet increpando a Ofelia; y lo que sigue es de una condensación que da vértigo: «Perdóname si divago un poco esta noche, porque me he pasado el día metido en un poema sumamente abstracto [¿“Lamia”?, ¿*Hiperión*]) y estoy tan enamorado de ti... dos cosas que deben disculparme. Créeme, no tardé mucho en dejar que te posesionaras de mí; la misma semana que nos conocimos te escribí declarándome tu vasallo; pero quemé la carta al verte otra vez, me pareció que yo te era algo antipático. Si alguna vez sintieras, al ver por primera vez a un hombre, lo que sentí por ti, yo estaría perdido. Y sin embargo no me enfadaría contigo, pero me odiaría a mí mismo si esa persona no fuera un hombre tan espléndido como la mujer que eres tú. Tal vez soy demasiado vehemente; imagínate entonces de rodillas, sobre todo cuando menciono una parte de tu carta que me duele. Hablando de Mr. Severn, dices: “Debes sentirte satisfecho de saber que te admiré mucho más que a tu amigo”. Amor querido, no puedo creer que jamás haya habido o pueda haber algo que admirar en mí... especialmente en lo que a la apariencia se refiere. No puedo ser admirado, no soy un objeto digno de admiración. Tú si lo eres, yo te amo; todo lo que puedo ofrecerte es una loca admiración por tu belleza...». Un silogismo implacable va por debajo de este río en rosa; una dialéctica que no formula más que los bruscos cabrilleos de su pez entre dos aguas. John descubre que Fanny lo ha *separado* de sí mismo y que sólo está en contacto con el hombre de fuera, el habitante; ese que no es digno de admiración. La admiración confesada de Fanny es un error, un capricho de muchacha; y de ahí que en cualquier momento pueda repetirse por otro, y que... Todo el resto sigue de un salto.

Para colmo, el futuro. «Me absorbes a pesar de mí; sólo tú solamente, ya que no aspiro al placer de eso que llaman instalarse; tiemblo al pensar en las preocupaciones domésticas...» Y el gongo del futuro (con un salto intuitivo absoluto): «Dos voluptuosidades tengo para meditar en mis caminatas: tu belleza y la hora de mi muerte.

¡Oh poder poseerlas a ambas en el mismo instante!». Las palabras le faltan, y la necesidad de la invocación, el principio del poema, sube con su deseo y su angustia: «Mil pensamientos me distraen. Voy a imaginar que eres Venus esta noche y a rezar, rezar, rezar a tu estrella como un pagano».

(El último soneto de John, escrito en un ejemplar de Shakespeare y copiado para Fanny en un volumen de Dante, pasó por haber sido compuesto durante el atroz viaje por mar a Italia, cuando John vivía ya lo que él llamó su vida «postuma». Sabemos ahora que fue escrito en este año de 1819, y probablemente coincide con la carta que antecede, donde el acercamiento del amor y la muerte son análogos.)

*Bright star! would I were steadfast as thou art...*

*Not in lone splendour hung aloft the night*

*And watching, with eternal lids apart,*

*Like nature's patient, sleepless Eremite,*

*The moving waters at their priestlike task*

*Of pure ablution round earth's human shores,*

*Or gazing on the new soft-fallen mask*

*Of snow upon the mountains and the moors.*

*No... yet still steadfast, still unchangeable,*

*Pillow'd upon my fair love's ripening breast,*

*To feel for ever its soft fall and swell,*

*Awake for ever in a sweet unrest.*

*Still, still to hear her tender-taken breath,*

*And so live ever... or else swoon to death.*

(¡Brillante estrella! ¡Ser como tú eres, inmutable! / No en apartado y solo resplandor en la noche / contemplando con párpados eternamente abiertos, / ermitaño del cosmos, insomne y vigilante / de las movientes aguas la mística tarea, / sus puras abluciones en las costas humanas, / o mirando la nueva máscara de la nieve / que cae blanda sobre / montes y páramos. / No... Y no obstante inmutable y sin cambio, / apoyado en el seno de mi amor delicado y pleno / atento para siempre a su palpar suave / para siempre despierto, en dulce desasosiego / quieto, quieto escuchando su tierno aliento, / y así vivir por siempre... o en la muerte anegarme.)

Naturalmente, Fanny se le enoja. Y él comprende el enojo pero no puede hacer nada. «Dices que no quieres recibir más cartas como mi última —le escribe a comienzos de agosto, cuando en su isla lucha con “Lamia” y *Otón el Grande*—. Trataré de que así sea, esforzándome en hacer lo contrario... Seguramente no será juego limpio; no estoy lo bastante ocioso para escribir buenas y adecuadas cartas de amor. En este mismo minuto

abandono una escena de nuestra tragedia<sup>[10]</sup> y te veo (no pienses que es blasfemia) a través de la niebla de intrigas, tiradas, contraintrigas y contratiradas. El amante está más loco que yo; yo no soy nada en comparación; tiene la apariencia de la estatua de Meleagro, y un fuego doblemente destilado en su corazón. ¡Agradezco a Dios mi laboriosidad! La estímulo, luchando para no pensar en ti...» (6-8-1819<sup>[11]</sup>).

Pero quiere *verla*. En John, ver es más que un espectáculo; el deseo mismo describiendo su objeto. «No soy uno de los paladines de antaño, capaces de vivir de agua, hierba y sonrisas durante años... Y sin embargo, ¿qué no daría esta noche por el solo regalo de tu presencia para mis ojos?»

El deseo,

mira qué reinado tan triste

murmura Alberto Girri. Porque detrás está la melancolía, que John llama ahora futuro. Otra vez el futuro se le viene encima como un ectoplasma repugnante, y es patético verlo meter las manos en esa masa gris, buscar conformarla a su esperanza —él, que sabía prescindir de la esperanza—. Le dice a Fanny que está cansado del paisaje y que se irá a Winchester donde espera encontrar una biblioteca para leer a gusto. «Pero no estoy tan cansado de los paisajes al punto de detestar Suiza... Podríamos pasar un año agradable en Berna o en Zúrich... Dios no permita que caigamos en lo que la gente llama *instalarse*... es decir, convertirnos en un pantano, un Leteo estancado... una hilera de casas todas iguales. Es mejor correr el riesgo de moverse que fijarse prudentemente, tener la boca abierta en la puerta de calle, como la cabeza del león de Venecia, para recibir odiosas tarjetas, cartas, mensajes... que aburrirse en los tés, helarse en las cenas, cocerse en los bailes y hervir a fuego lento en las fiestas... No, mi amor, confía en mí, yo te encontraré diversiones más nobles...»

Acosado por la miseria, batiéndose contra las sombras hostiles de *Otón*, John escribe a Fanny una carta desde Winchester (16-8-1819), donde se acentúa la división ya insalvable de su persona. Se disculpa por la tardanza en hacerlo: «Como una serpiente en las del águila, he estado preso en las garras del último acto de nuestra tragedia». Pero sabe que si no se hubiera sumergido tan completamente en sus «intereses imaginarios», no hubiera podido soportar «el tropel de los celos acechándome». Está en plena producción, «en plena fiebre», y se propone obtener el máximo de los cuatro meses que insumirá su ausencia de Hampstead.

(No erraba: «Lamia», *Otón el Grande*, la «Oda al otoño», el abandono de *Hiperión* para que nazca «La caída de Hiperión» saldrán de este último esfuerzo por alcanzarse como poeta.)

Sabe de sobra que todo esto no interesa gran cosa a Fanny, pero se declara incapaz de escribirle mentiras con azúcar: «Sé que la generalidad de las mujeres me odiaría por esto... por cambiar las realidades más resplandecientes por las opacas quimeras de mi cerebro. Pero te conjuro a que lo medites leal-mente, y te preguntes si no es mejor que yo

te explique mis sentimientos en vez de hablarte de pasiones artificiales...». Le cuenta, con frases entrecortadas, su situación material y su necesidad de seguir adelante

(la idea era que *Otón*, aceptado y representado por el célebre actor Kean, podría traer dinero a Brown y a Keats; aunque aquí no se habla de eso, la esperanza lucha con la cólera, el deseo de volver a Hampstead, la fiebre de la poesía y de Fanny),

y se va exasperando hasta decirle: «No soy lo bastante feliz para escribir frases sedosas y párrafos plateados. Si participara ahora en una carga de caballería, me sería no menos imposible decirte palabras tranquilizadoras...». Fanny deberá perdonarle esta carta atroz. No puede seguir pensando en ella: «Debo volver a lo que estoy escribiendo; puede que fracase pero habré porfiado hasta el final. Oh amor mío, tus labios son cada vez más dulces en mi imaginación, pero debo olvidarlos».

Nunca otra cosa, nunca una palabra concreta sobre su poesía, sus proyectos, sus ideas. Es la pasión la que habla en esas cartas, pero la pasión limitada a sí misma, a un objeto sin trascendencia, fuego de su fuego. Sólo un tema, Fanny; sólo un rostro, su rostro, el acoso de la ausencia noche a noche.

Enamorados, los románticos no se hacían ilusiones más que sobre el amor mismo. Tampoco John; pero quizá *a posteriori*, cuando el deslumbramiento cede y lo deja frente a las dimensiones convencionales de su amor. Merecía más, y si su pasión no acepta esa idea, cada carta —restringida, concentrada en su solo amor, en eso que finalmente no es ni siquiera Fanny— va mostrando una aceptación triste y resignada. John batalla por salvar su libertad, pero no para alzar a Fanny hasta ese plano donde la libertad en común hubiera sido posible; parece tener la inconfesada seguridad de que nada le será alcanzable en ese sentido. Con Baudelaire puede murmurar derrotado las palabras del triunfo femenino, los dos primeros versos del «Madrigal triste».

¿Qué más me da que seas buena?

¡Sé bella!

Entre agosto y septiembre, los problemas de dinero hostigan como nunca a Keats. George ha fracasado en América, y el actor Kean se marcha inesperadamente, dejándolo sin esperanza de que *Otón* lo libere de sus cargas. Va a Londres, a pelear por George; está a un paso de Fanny, se muere por verla; en cambio le escribe unas líneas que contienen, como una copa de árbol, el viento de su alma:

«Volví apresuradamente a Londres por una carta de mi hermano George, que no trae noticias brillantes. ¿Estoy loco o no? Llegué en la diligencia nocturna del viernes, y todavía no he ido a Hampstead. Por mi vida, no es culpa mía. No puedo resolverme a mezclar ningún placer con estos días, todos van pasando sin la menor diferencia. Si fuera a verte hoy, destruiría esta murria semiconfortable de que gozo ahora con francas perplejidades. Te amo demasiado para aventurarme a ir a Hampstead, siento que no es hacer una visita sino arrojarme al fuego. *Que ferai-je?*, como los novelistas franceses dicen en broma y yo en serio; realmente, ¿qué puedo hacer? Sabiendo bien que mi vida

está condenada a las fatigas y las preocupaciones, he tratado de arrancarme de ti; porque a mí solo ¿qué puede hacerme una desventura? Por lo que a mí se refiere, puedo despreciar todo lo que ocurra; pero no puedo dejar de amarte. Apenas sé lo que hago esta mañana. Me voy a Wal-thamstow. Volveré mañana a Winchester; desde allí tendrás noticias en pocos días. Soy un cobarde, no puedo soportar el dolor de ser feliz, es indiscutible; no debo pensarlo siquiera.

Siempre tuyo,

John Keats» (13-9-1819).

Otra vez, una vez más,

los contrarios. El dolor de ser feliz, la dulzura del dolor. De pronto insoportable, de pronto rota la conciliación que la poesía había hecho posible en su hora.

No sorprenderá que en un poema a Fanny, escrito muy poco después, en octubre, vea Keats agolparse en su verso las imágenes y las palabras que su experiencia de esos meses había ido vertiendo en las cartas a la amada. El poema nació evidentemente de un rapto total, y su vaivén, su tono de oda pindárica en esa revista rapsódica de tanto tema obsesionante que ya conocemos y que aquí crece y se expande

(mal que le pese a la crítica académica, que en mi inmodesta opinión subestima injustamente este poema),

hace de sus versos una síntesis del período que venimos siguiendo —incluso en sus prosaísmos de los versos 26-29—, nos proyecta con violencia al vértice mismo del torbellino donde danzan las hojas secas.

## To Fanny

*What can I do to drive away*

*Remembrance from my eyes? for they have seen,*

*Ay, an hour ago, mi brilliant Queen!*

*Touch has a memory. O say, love, say,*

*What can I do to kill it and be free*

*In my old liberty?*

*When every fair one that I saw was fair*

*Enough to catch me in but a half a snare,*



*Not keep me there:  
When, howe'er poor or particuloure'd things,  
My muse had wings,  
And ever ready was to take her course  
Whither I bent her force,  
Unintellectual, yet divine to me;—  
Divine, I say! —What sea— bird o'er the sea  
Is a philosopher the while he goes  
Winging along where the great water throes?  
How shall I do  
To get anew  
Those moulted feathers, and so mount once more  
Above, above  
The reach of fluttering Love,  
And make him cower lowly while I soar?  
Shall I gulp wine? No, that is vulgarism,  
A heresy and a schism,  
Foisted into the cannon —law of love;—  
No, —wine is only sweet to happy men;  
More dismal cares  
Seize on me unawares—  
Where shall I learn to get my peace again?  
To banish thoughts of that most hateful land,  
Dungeoner of my friends, that wicked strand  
Where they were wreck'd and live a wreck'd life;  
That monstrous region, whose dull rivers pour,  
Ever from their sordid urns unto the shore,  
Unown'd of any weedy-haired gods;  
Whose winds, all zephyrless, hold scourging rods,  
Iced in the great lakes, to afflict mankind;*

*Whose rank-grown forests, frosted, black, and blind,  
Would fright a Dryad; whose harsh herbaged meads  
Make lean and lank the starv'd ox while he feeds;  
There bad flowers have no scent, birds no sweet song  
And great unerring Nature once seems wrong.  
O, for some sunny spell  
To dissipate the shadows of this hell!  
Say they are gone, —with the new dawning light  
Steps forth my lady bright!  
O, let me once more rest  
My soul upon that dazzling breast!  
Let once again these aching arms be placed,  
The tender gaolers of thy waist!  
Give me those lips again!  
Enough! Enough! it is enough for me  
To dream of thee!*

## *A Fanny*

(¿Qué puedo hacer para alejar / la remembranza de mis ojos si han mirado, / hace una hora, a mi radiante Reina? / El tacto tiene memoria. Oh dime, amor, dime, / ¿qué puedo hacer para destruirla y volver / a mi antigua libertad? / Cuando cada bella que veía era bastante / bella para atraparme sólo a medias en sus lazos, / sin poder retenerme; / cuando, fueran pobres o multicolores, / mi musa tenía alas, / y siempre pronta estaba a encaminarse / hacia donde yo dirigiera su fuerza, / no intelectual pero para mí divina. / ¡Divina, sí! ¿Qué ave marina sobre el mar / es un filósofo mientras avanza / volando hacia las aguas que se agitan?

¿Cómo haré / para renovar / esas caídas plumas, y así subir de nuevo / más allá, más allá / del alcance del aleteante Amor, / y obligarlo a inclinarse mientras yo me remonto? / ¿Beberé vino? No, es vulgaridad, / es herejía y cisma / introduciéndose en el canon del amor; / no, el vino sólo es dulce para el hombre feliz; / cuidados más terribles / se apoderan de mí desprevenido... / ¿Dónde aprenderé a recobrar la paz? / Desterrar el pensamiento de esa tierra odiosa, / carcelera de mis amigos, esa malvada ribera / donde naufragaron y viven una vida de náufragos; / esa región monstruosa cuyos lentos ríos se vuelcan / eternamente en la costa, desde sus impuras urnas, / desposeídos de los dioses con cabelleras de algas, / cuyos vientos, y no el céfiro,

flagelan con sus varas, / helados, los grandes lagos, para afligir al hombre; / cuyas espesas selvas, glaciales, negras, ciegas, / aterrarían a una dríada; cuyas praderas de ásperas hierbas / hambread al descarnado buey; / allí las flores malas no perfuman ni los pájaros cantan / y la infalible, gran Naturaleza, parece haber errado<sup>[12]</sup>. / ¡Oh, si un soleado encantamiento / disipara las sombras de este infierno! / ¡Di que se han ido, con la luz del nuevo amanecer / avanza mi radiante señora! / ¡Oh, deja reposar una vez más / mi alma en ese seno deslumbrante! / ¡Que otra vez estos dolidos brazos sean / los tiernos carceleros de tu cintura! / ¡Y déjame sentir una vez y otra más tu tibio aliento / arrobando mi ser hasta erizar mis cabellos! / ¡Oh, la dulzura del dolor! / ¡Dame otra vez tus labios! / ¡Basta, basta! ¡Bastante es para mí / soñar contigo!)

El peor de los cantos, el del encarcelado que ama su cárcel. Septiembre y octubre son el tormento último, la acumulación de los contrarios ya inconciliables; de estas semanas no sólo da idea la carta a Fanny citada por extenso más arriba, sino un pasaje de una carta-diario a los de América, donde el ir y venir de John recuerda extrañamente a Nerval en París, en esos días finales en que se lo veía asomarse a una casa, dejar unas líneas confusas, salir, errar por las calles... Alude al rápido viaje a Londres, adonde llegó «en la diligencia nocturna del viernes»: «He vivido tanto tiempo retirado, que Londres me pareció muy extraña. No me podía convencer de que tenía tantos conocidos, y pasó un día entero antes de que pudiera sentirme entre los hombres. Tuve otra extraña sensación: la de que no había una sola casa donde me resultara grato hacer una visita [...]. Erré por las calles como por una tierra extranjera [...]» (17-9-1819). Y pocas líneas después, como burlándose de sí mismo: «Nada me produce una sensación tan intensa de ridículo como el amor. Pienso que un enamorado hace la figura más triste del mundo [...]». Y agrega unos versos jocosos donde describe un té de enamorados, que

*Pensive they sit, and roll their languid eyes.*

*Nibble their toasts, and cool their tea with sighs.*

(Pensativos están, y revuelven los lánguidos ojos. / Mordisquean las tostadas, y enfrían el té con sus suspiros.)

Qué lejos anda *Endimión* de esta sombra, de este hombre que tanto se parece ahora a Pushkin, a Heine, a los nocturnos del romanticismo; el hombre que escribe a sus hermanos *mintiendo una verdad*: «Me estoy acostumbrando a privarme de los placeres de los sentidos. Vivo como un ermitaño en medio de lo mundano... Siento que soy capaz de soportar cualquier cosa... cualquier miseria, hasta la cárcel... siempre que no tenga esposa ni hijo». Y que sólo reconoce un enemigo temible: el incorpóreo, la amenaza contra su condición de libre y de poeta. «Siento que puedo soportar mejor *los males reales que los imaginarios*».

Sí, es bueno repetirlo: contra las apariencias, la vida futura con Fanny suponía una caída en el ideal mundano, que es lo contrario de la realidad para el poeta (cf. *La República* y sus ucases); suponía aceptar las órdenes del término medio, la *sagesse* de la ciudad, el tiempo calendario. Keats no era rebelde a la manera shelleyana porque no creía

en las virtudes de la acción docente; su rebeldía es *egoísta*, estrictamente individual. Le cabe la calificación que hace su tocayo, el de la estrella: «El poeta vive en el mundo real. Se le teme porque mete la nariz del hombre en sus excrementos. El idealismo humano cede frente a su probidad, su inactualidad (la verdadera actualidad), su realismo que las gentes toman por pesimismo, su orden, que llaman anarquía» (*Mon premier voyage*). Por eso John se siente capaz de soportar mejor los males reales que los imaginarios; sus verdaderas armas están de este lado, en su realidad, amenazada por las armas ideales de la vida cotidiana.

En octubre escribió tres cartas a Fanny, las últimas anteriores a la crisis de su enfermedad. Estas cartas son breves y tensas. El júbilo por haber visto a Fanny tiene aquí la misma calidad de desesperación que su angustia frente a la maraña que lo cerca. Se había venido a vivir a una habitación en Londres, resuelto a escribir para los periódicos. Dinero, dinero, laringitis, ansiedad. Las cartas concentran todo en arranques bruscos, silencios donde el corazón queda como suspendido; uno lo ve a John paseando por su cuarto miserable como un leopardo en la jaula. «Hoy vivo en ayer; me sentí bajo un embrujo el día entero. Estoy a tu merced. Escíbeme unas pocas líneas, dime que jamás serás menos buena de lo que fuiste ayer conmigo. Me deslumbraste. No hay nada en el mundo más brillante y delicado. Cuando Brown apareció anoche con ese cuento aparentemente verosímil contra mí

(Brown era hombre directo en amor; siempre creyó que Fanny no valía lo que Keats; se divertía buscando el modo de separarlos; no seriamente, por deporte)

yo sentí que si lo hubieras creído, habría sido la muerte para mí... ¿Cuándo tendremos un día sólo para los dos?» (11-10-1819). Y en la siguiente, con la antigua franqueza: «Me he puesto a pasar en limpio algunos versos, pero no me da ningún gusto trabajar. Tengo que escribirte una o dos líneas y ver si eso me ayuda a alejarte de mi espíritu aunque sea por unos instantes...». Pero ya no es posible: «No puedo existir sin ti. Todo lo olvido salvo la idea de volver a verte... Mi vida parece detenerse ahí: más allá no veo nada. Me has absorbido. En este mismo momento tengo la sensación de estar disolviéndome... Si no tuviera la esperanza de verte pronto me sentiría en el colmo de la desdicha. Tendría miedo de separarme, de estar demasiado lejos de ti. Mi dulce Fanny, ¿no cambiará nunca tu corazón? Amor mío, ¿no cambiarás? Alguna vez me asombró que los hombres pudieran ir al martirio por su religión. Temblaba de pensarlo. Ahora ya no tiemblo; podría ir al martirio por mi religión —el Amor es mi religión—, y podría morir por él... Me has cautivado con un poder que soy incapaz de resistir; y sin embargo lo era hasta que te vi...» (13-10-1819).

Su último mensaje de este lado de la vida fue enviado seis días después, el 19 de octubre, y en él se lee —si se quiere y se puede— un último esfuerzo de la voluntad de John por romper un lazo que todo su ser aceptaba. Más dura, más seca y terrible que todas las anteriores, ofrece a Fanny una opción capital. Es él quien se la ofrece —es decir, que su esperanza está en que ella no la acepte. Fanny, que lo quiere, no la aceptará. John volverá a estar «en el colmo de la desdicha», como ciegamente se lo pide su corazón:

«Al despertar de mi ensueño de tres días (“Lloro por soñar de nuevo<sup>[13]</sup>”), encuentro a unos y otros asombrados de mi holganza y mi descuido. Anoche me sentí desdichado, pero la mañana siempre reanima. Debo trabajar o tratar de hacerlo. Tengo varias cosas de que hablarte mañana por la mañana. Creo que la señora Dilke te dirá que me propongo vivir en Hampstead. Debo imponerme cadenas yo mismo. No seré capaz de hacer nada. Me gustaría echar suertes entre el amor o la muerte. No tengo paciencia para nada más... Si alguna vez decides ser cruel conmigo como dices en broma, aunque quizá sea en serio, hazlo ahora... y yo... Estoy temblando. No sé lo que escribo.

Siempre tuyo, amor mío» (19-10-1918).

Y como un anticipo de la muerte, John va a escribir en el reverso de una de las páginas donde estaba componiendo *El gorro y los cascabeles*, estos versos atroces que Fanny no conoció:

*This living hand, now warm and capable  
Of earnest grasping, would, if it were cold  
And in the icy silence of the tomb,  
So haunt thy days and chill thy dreaming nights  
That thou wouldst wish thine own heart dry of blood  
So in my veins red life might stream again,  
And thou be conscience —calm’d— see here it is  
I hold it towards you.*

(Esta viviente mano, tibia ahora y capaz / de oprimir con fuerza, si estuviera fría / en el glacial silencio de la tumba, / se te aparecería de día, y tus sueños nocturnos helaría / hasta que desearas tener el corazón exangüe / para que en mis venas la roja vida corriera otra vez / y tu conciencia se calmara... Mírala, aquí está, / la extendiendo hacia ti.)

## Triunfo

Esta noche empezará abril. Abril es el más cruel de los meses, dice T. S. Eliot,  
engendra lilas en la tierra muerta,  
mezcla recuerdo y deseo, activa  
inertes raíces con lluvias primaverales.

Aquí ya otoño, pero en esta tierra mía del sur el otoño es como el negativo de una primavera, los días claros y constantes, el aire crujiente y abanicado; las hojas ceden una a una, iguales a manos cayendo blandas en el regazo; y así es nuestra primavera, como tantas cosas.

Escribir se vuelve ahora una tarea necesaria, las ventanas me devuelven poco a poco los ojos. Ayer guardé mis sandalias, en el Tigre me despedí del verano, boca arriba en el césped, atento a las conductas de los insectos, ignorante de los diarios. Era el modo de acercarme otra vez a John, del que tantas palabras y libros y fichas me apartan. Cansado como él, harto de tanta cosa, a la vez obstinado en creer que no se tiene derecho al cansancio, cómo medí allá los versos que inician la «Oda a Fanny»:

*Physician Nature! let my spirit bleed!*

*O ease my heart of verse and let me rest;*

*Throw me upon thy Tripod, till the flood*

*Of stifling numbers ebbs from my full breast...*

(¡Naturaleza que curas, haz una sangría a mi alma! / ¡Alivia mi corazón de poesía y déjame descansar! / Empújame a tu trípode, hasta que la marea / de versos sofocantes refluya de mi colmado pecho...)

(Vv. 1-4)

Extraño poema este, sobre el que hay una doble controversia en la que no nos enrolaremos. No se sabe si pertenece al verano de 1819 o al de 1820 —que pronto entrará tristemente en nuestro libro—; y además parece que alguien ensambló en otro orden las estrofas que John había escrito, y puso de cabecera la que contiene los versos citados, aunque no correspondería a la «Oda» por cuanto la estructura estrófica es diferente. En suma, que hay una confusión digna de los fragmentos de los filósofos jonios. Con Middleton Murry, siento que el poema es de ahora, de este momento de la ruta de Keats. El amor surge por sobre la batalla contra «los celos torturantes», la maravilla, el miedo,

*As when with ravished, aching, vassal eyes,*

*Lost in soft amaze,*

*I gaze, I gaze!*

(Como cuando con ojos fascinados, dolorosos, rendidos, / en suave asombro perdidos / ¡contemplo, contemplo!)

(Vv. 14-16)

Fanny danza, en una fiesta que cruelmente se repite en la imaginación del poeta y lo lleva a pedir a su amada que le guarde su «latido más vivo»:

*Save it for me, sweet love! though music breathe*

*Voluptuous visions into the warm air;*

*Though swimming through the dance's dangerous wreath;*

*Be like an April day*

*Smiling and cold and gay,*

*A temperate lily, temperate as fair;*

*Then, Heaven! there will be*

*A warmer June for me.*

(¡Guárdalo para mí, dulce amor! aunque la música aliente / voluptuosas visiones en el aire tibio; / aunque te deslices en la peligrosa guirnalda de la danza; / sé como un día de abril, / sonriente, frío, alegre, / un recatado lirio, recatado y hermoso; / entonces, ¡cielos! habrá / un junio más cálido para mí.)

(Vv. 25-32.)

Sé como un día de abril... Pero abril es el más cruel de los meses. Este poema —y otro, de total abandono, que empieza: «¡Te pido compasión!»— serían los últimos escritos por Keats en vísperas del primer acceso manifiesto de la tuberculosis. En los meses que siguieron, sólo el amante siguió viviendo, sombra del poeta que calla. El año del esplendor final había terminado, y la existencia postuma iba a durar catorce meses de lento naufragio, donde el amor a Fanny flotaría sobre esas aguas sobreviviendo tristemente al canto clausurado con *Hiperión*. Como el Sebastián de D'Annunzio, John podía musitar:

No he de cantar mi himno.

Tengo demasiado amor en los labios

para cantar...

Ahora que la enfermedad iba a poder más que él, ahora que duraba prisionero de un lecho, de una tos, de un consejo de amigos y médicos, John veía realizarse atrozmente, por la negativa, su deseo de la «Oda a Fanny», la «Naturaleza que cura» lo sangraba, aliviando de poesía su corazón. Extrañamente, de pronto le era dado no ser más que amor, más que pasión infinita. La lucha por la libertad carecía de sentido; ser libre, ¿para qué? Las palabras de nuevos poemas no subían ya de su indolencia de ojos entornados. El canto del tordo lo exaspera porque canta ahora del otro lado de su vida. En estos últimos tiempos John podrá darse entero al «dulce dolor» de amar a Fanny Brawne<sup>[14]</sup>. Su poesía quedaba ya a salvo de capitulación y compromiso; no volverá a escribir un solo verso. A partir de febrero de 1820, lo que sobrevive de Keats es una sombra. El lo sabe, él está de vuelta de su ganada batalla por la libertad en el año de la poesía final y más alta. Ahora puede amar ilimitadamente a Fanny Brawne, ahora es libre para ser su esclavo.

Un poco de orden y magisterio. Aquí se habla mucho de libertad y de batallas, pero naturalmente éstas son palabras ante las cuales un tipo sensato desconfía. ¿Qué pasaba?

John Keats se hace un hueco entre dos cartas a su novia, para escribirle a Taylor esta frasecita: «Desagradables por igual me resultan el favor del público y el amor de una

mujer: ambos son una melaza pegajosa en las alas de la independencia» (23-8-1819). Cuando la mosca está atrapada en el papel viscoso, su opinión sobre el asunto es definitiva. No se esperen medias palabras de Keats. Al *Odi et amo* de Catulo, él puede replicar: Odio *este* amor, esta localización insuperable de todo amor. No odio a Fanny, la amo. Odio el amar a Fanny. Etcétera. El tema da para treinta y dos variaciones, y este mismo tono sarcástico es el que usaba John hasta que Fanny lo arrasa como una cortadora de césped y lo convierte en una lluvia verde, una alfombra nivelada.

En cuanto poeta, Keats sentía en sí mismo lo que podría sentir el eje de una tromba, fuste aspiratorio que incorpora vorazmente los objetos a su paso. Su libertad es condición primera: por eso no tiene *credo*, no tiene *partido*, no tiene *domicilio*, no tiene *dinero*. Todas esas carencias son deliberadas, son *elecciones*. La elección se la impone esta otra elección más fundamental: la aquiescencia a su condición de poeta. El cuidado exquisito con que John elabora y defiende su independencia personal, su aislamiento en medio de la ciudad («mi soledad es sublime»), traduce la exterioridad pragmática de su elección esencial, de su aceptarse y quererse poeta de la manera como su ser entiende la poesía. Ya hablaremos de cómo John descubre en sí una *falta de carácter*, es decir, una *incapacidad para fijarse*, para erigir las murallas de su mundo; cómo esta a-caracterización es para él prueba y necesidad simultánea de libertad en todos los órdenes. Su lucha con Fanny es metafísica, aunque abarque los problemas prácticos del futuro y la cuestión de los muebles del comedor.

Fanny lo cataliza, Fanny lo invade  
y se queda.

Por primera vez, alguien, algo, se queda fijo en John, lo *solidifica*, lo caracteriza, lo circunda con murallas. «Melaza pegajosa...»

(¿Cómo haré / para renovar / esas caídas plumas, y así subir de nuevo / más allá, más allá / del alcance del aleteante Amor...?)

Simbología obsesiva de las alas. Icaro, huir, huir. Pero también Psique, y Eros. Las alas trabadas, la llama calcinandola falena. Toda esta violencia de rechazo, trágica en cuanto inútil, porque una mano atrae lo que la otra repele, coincide plenamente con la dialéctica existencial aplicada a la situación del amor, según se la expone en *El ser y la nada* de Sartre. El juego de la libertad, la apropiación,

esa «mecánica» de mantis religiosa que el hombre y la mujer ignoran (lo mismo que la mantis religiosa ignora que sus costumbres son altamente criticadas algunos eslabones más arriba),

una sensibilidad tan receptiva como la de Keats debía de sentirla indeciblemente. Sus cartas muestran —antes y durante Fanny— con qué vehemencia se defiende de una irrupción que sospecha letal. Lo que defiende es su no-ser-un-carácter, su aptitud para *enajenarse* y padecer la poesía como una experiencia de traslado, una *Einfühlung* que exige la libertad porque de ella, en ella se cumple.



Un ser así, ¿no se sabe más amenazado que los otros, los que tienen un carácter, un «self» que los preserva y define? Amenazado de petrificación, ¿qué defensa le queda sino negarse a todo *trato preferencial*? Pero Fanny es más, puede más, porque asalta la ciudadela del vacío y la libertad con una guerra total, se apodera de los sentidos, de la memoria, del deseo, del presente, planta sutiles máquinas de efecto retardado, mina la voluntad, y por sobre todo mete en la plaza central el caballo troyano insuperable, el *futuro*.

Un capítulo próximo mostrará especialmente las formas de la *Einfühlung*, si adelanto su esquema es para explicar y comprender la crueldad de John con Fanny Brawne y consigo mismo. Crueldad aparential que nace de una elección sin términos medios; como la miseria de esos años, en que el deseo de independencia vacía sus bolsillos; como la renuncia a la carrera médica, a los proyectos que lo desviaban de su visión. Uno piensa en Mallarmé, otro *cruel*; en frases como: «A mí, la Poesía me hace las veces de amor» (Carta a Cazalis del 14 de mayo de 1867), y la prodigiosa noticia que enuncia la misma carta: «Es para decirte que soy ahora impersonal, y no ya el Stéphane que has conocido... *sino una aptitud que tiene el Universo Espiritual para verse y desarrollarse a través de lo que fue yo*».

Algunos —también Rilke era así, también César Vallejo, también Antonin Artaud— alcanzan a saber que son «el lugar y la fórmula» de un Génesis espiritual; como la pitonisa, su elección auténtica es la de ceder a esa solicitud, allegarle todas las fuerzas de la personalidad. Entonces,

ay de las ventajas de hacerse un carácter, de construir la casita psicológica y moral,  
ay de las permanencias morosas, los hábitos, los sábados a la noche,  
todo lo que *se instala* en un hombre *trayéndole felicidad*, porque felicidad es silueta,  
recorte, esto y no aquello,  
es el presente sangrado y empobrecido por la vinchuca del futuro,  
es el plan quinquenal del hombre en la ciudad, con su mujer y su hijo,  
es el triunfo del carácter sobre la persona, del canon sobre el individuo,  
es la historia, lo que está bien.

Ni ellos —los que nombré, y tantos otros— ni yo al hablar de ellos, condenamos en modo alguno la conducta social del hombre medio. A cada cual su elección y su cosecha. De todas maneras es bastante curioso que la Ciudad occidental esté trazada bajo el nombre y la lección de un vagabundo sirio que tampoco quería casa, ni hábitos, ni parentela, ni familia propia, ni plano del Automóvil Club para seguir los caminos; otro cruel, otro despiadado, otro pobre poeta.

## FIN DE JORNADA

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo.

Desembocadura.

Alba no. Fábula inerte.

Sólo esto: Desembocadura.

¡Oh esponja mía gris!

¡Oh cuello mío recién degollado!

¡Oh río grande mío!

¡Oh brisa mía de límites que no son míos!

¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!

FEDERICO GARCÍA LORCA,

«Navidad en el Hudson».

### El alma es un mundo en sí

Cuando hubo cesado el tiempo de las *Odas*, la vida de John Keats entró en su último trecho creador, de julio a noviembre de 1819. Los dos capítulos precedentes han mostrado el trecho diurno, la danza al aire libre de donde nacen las *Odas* como emanación lírica provocada y amenazada por la presencia del amor. En este sentido —y sólo en él— cabe al tiempo de las *Odas* la frase de Pierre-Jean Jouve: «La poesía es un vehículo interior del amor. Nosotros los poetas debemos pues producir ese “sudor de sangre” que es la elevación a sustancias tan profundas, o tan altas, que derivan de la pobre, la bella potencia erótica humana» (*Apologie du poete*). El trecho restante se hace a la sombra, reflexivamente, aceptando los frutos, cargando silenciosamente una madurez sin apelación. La poesía final de John Keats es nocturna, en cuanto la noche es ese gran corazón que considera el acaecer del día y lo preserva. De esa destilación última surgen «*Lamia*» y las dos versiones de *Hiperión*; poemas del dolor, la frustración, la derrota de los dioses y los esperanzados. Sin nada de autobiografía al uso, esos poemas son Keats, el anochecer de Keats y la conciencia de que su noche es la última, la víspera del gran sueño. «*Lamia*» e *Hiperión* son un testamento.

Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia,

Conquistado, sin duda, por lo vespertino

murmura para él Pablo Neruda. A John le hubiera gustado *Residencia en la tierra*, se hubiera reconocido en la hora vespéral, cuando

Caen a nuestra boca esos frutos blandos del cielo,

Los pájaros, las campanadas conventuales, los cometas.

Ah, pero no equivocarse con él. Si ahora, al final, es un hombre triste y cansado, sombra vacilante de *Endimión*, una vez más la poesía surgirá incontaminada y libre. Su tristeza personal dará, en los titanes de *Hiperión*, esa «tristeza inmortal de ser divino». Y su conciencia de la imposibilidad de realizarse plenamente en el amor, se reflejará en la trágica mascarada de la lamia enamorada de un imposible. *Yo no sé de otra poesía más leal, más honrada que la de John*. Jamás se valió de circunstancias personales; simplemente es la poesía de esa circunstancia, su analogía en el plano poético —jamás su *traducción*—. Los meses finales de 1819 cubren la marcha personal de Keats hacia la desdicha; pero sus poemas esenciales de ese período están, por sobre esa desdicha, en la relación de la Idea platónica con su forma sensible<sup>[1]</sup>.

Por razones metódicas agrupé en el capítulo anterior la correspondencia con Fanny entre julio y diciembre de 1819. Agrego ahora el resto de las cartas de ese tiempo, especialmente ilustrativas sobre el estado de ánimo y la vida del poeta en los meses de «Lamia», *Hiperión* y el ensayo teatral de *Otón el Grande*. En ese sentido las cartas a Fanny no sirven de nada, porque John sabe tristemente que a Fanny no se le puede hablar en otro plano que el amoroso. Sus hermanos de América y algunos amigos continuarán siendo los depositarios de su poesía de vida.

Lo primero que sorprende en las cartas del período julio-diciembre es la ausencia de todo entusiasmo. ¡Ah, las activas, nerviosas cartas de Teignmouth, los relatos del viaje a Escocia! Ahora el tono es sordo, constante, roto aquí y allá por breves iluminaciones. El asedio de la desdicha material va tomando puerta por puerta la ciudadela; en cada carta hay un poco menos del poeta y un poco más del deudor, del hermano afligido. John ha cesado de *interesarse*; su pasión lo domina demasiado, lo arrasa y desnuda de toda curiosidad exterior.

(¿Por qué, Tessa? ¿Por qué vienes aquí, pequeña Tessa?

Releo tu historia y de pronto sé. De ella —y también de este John final— está dicho: «Desterrar su amor del corazón y de su vida había sido un esfuerzo tan monstruoso, tan poco natural, que todas las sensaciones vitales se habían ido también». Sí, era así. Y ni una ni otro habían logrado ese destierro.)

Cuando se fue a la Isla de Wight, en julio y a los pocos días de su primera carta a Fanny Brawne, John escribe a su hermanita contándole la vida que lleva, y entre las bromas sobre la gente de la isla se desliza la melancolía en esta frase: «Tengo casi miedo

de asomarme a esas ventanas, porque una ventana bonita debería revelarme una bonita cara, y según anda el mundo las probabilidades están en contra de mí [...]» (6-7-1819). A Reynolds le da cuenta de su labor y de su «tono» vital: «Tengo grandes esperanzas de buen éxito [con *Otón* y “*Lamia*”] porque empleo mi juicio con mayor deliberación que antes; pero en caso de fracasar ante el mundo, me contentaré lo mismo [...]. Por más que me agradara disfrutar de lo que proporciona una vida holgada, no me descorazonarían unas perspectivas diferentes [...]. Últimamente he ido perdiendo plumas, pero no para que me salgan otras nuevas y nuevas alas; las he perdido, y en su lugar espero tener un par de pacientes piernas sublunares [...]» (11-7-1818<sup>[2]</sup>).

«Jem» Rice, su compañero en la isla, se marchó a fines de julio, siendo reemplazado por Charles Brown con quien Keats padecía la fabricación de *Otón*. «Brown y yo estamos otra vez bien atados a nuestro coche. Aludo a la tragedia, que sigue empantanándose [...]» (31-7-1819). Con Brown se entiende bien, discute si es conveniente o no introducir un elefante en la escena, y le disputa torneos de dibujo al aire libre. La primera parte de «*Lamia*» está terminada. Ni una palabra sobre *Hiperión*. A veces su antiguo entusiasmo brota por un momento: «Una de mis ambiciones —le escribe a Bailey— es operar en el drama moderno una revolución, tan grande como Kean en la interpretación... Cada día me convengo más... de que un gran escritor es el ser más auténtico del mundo. Shakespeare y el *Paraíso perdido* son, cada día que pasa, maravillas más grandes para mí. Contemplo las frases hermosas como un amante...» (14-8-1819).

En los ensayos de Middleton Murry puede buscarse un empeñoso acercamiento de Shakespeare y Keats. A mi entender, la semejanza de ambos está en su insobornable «defensa de la poesía», ese viril negarse a que el poema sirva de incinerador, espejito de bolsillo y eco a la medida. La obra de John ha entrado en su curso final, que opone un enfoque dramático de la realidad después del mediodía lírico. Es *natural* que su madurez lo lleve al drama, al debate del alma, como es natural que *La tempestad* sea la última palabra de Shakespeare. John había dicho que la poesía debía brotar «con la misma naturalidad que las hojas en el árbol»; el sentido de este axioma excedía en mucho la noción romántica de la «inspiración», que en definitiva se refiere al *método* más que a las *razones*; en Keats y en Shakespeare, la *naturalidad* es doble, abarca el modo y el contenido del poema, exige una fatalidad de cumplimiento que debe brotar del don poético en sí y no de las circunstancias aprovechables.

Si se niega a apoyarse en su propia anécdota (los poemas a Fanny no estaban destinados más que a ella), ¿hasta qué punto no rechazaría Keats la menor insinuación de darle el gusto al público? El sufrimiento que entraña la ejecución de *Otón* surge de eso, de que apunta a un público; sólo puede rescatarlo dando lo mejor de su técnica a una obra en la que no está esencialmente comprometido. Y esto vale también para *El gorro y los cascabeles*, inconclusa tentativa de un poema satírico emprendido en la última hora de su labor, en un esfuerzo por salir de sus dificultades económicas. La actitud de Keats hacia los flojos gustos del día se define en estas frases de una carta a su editor: «Siempre las consideraré [a las gentes] mis deudas por los versos que he escrito, en vez de ser yo

deudor de ellas por su admiración —de la que puedo prescindir—. Usted dirá...

“¡Cuánto orgullo y egotismo engendra una vida solitaria!” Es cierto; sé que es así. Pero este orgullo y este egotismo me capacitarán mejor que cualquier otro sentimiento, para escribir obras más bellas; y por lo tanto me los consiento...» (23-8-1819).

El mismo día, en carta a Reynolds desde Winchester: «En verdad, dada la monotonía de mi vida, no tengo nada que contarte, a menos que te hiciera una crónica de mis sensaciones<sup>[3]</sup> y de mis pesadillas diurnas y nocturnas...». Pero no se siente desdichado, «porque todos mis pensamientos y sentimientos egoístas, y mis especulaciones íntimas, continúan acorazándome día a día. Cada vez me convenzo más de que escribir bien sigue de inmediato a hacer bien; el *Paraíso perdido* me parece cada vez más maravilloso... Cuanto más veo lo que, con el tiempo, puede lograr mi dedicación al trabajo, más se me ensancha el corazón de orgullo y tenacidad...» (24-8-1819); la referencia apunta a Satán quien, rodeado de sus huestes derrotadas pero dispuestas a una nueva lucha, siente que «su corazón se ensancha de orgullo». Cómo coincide esto, a tanta distancia ya, con una frase de su juventud: «De haber tenido la oportunidad, yo hubiera sido un Ángel rebelde...» (10, 11-5-1817). Y esta frase, que condensa el individualismo inalienable del poeta

(¿eh, Aragon, eh, Neruda, y ustedes los

*slot-machines* de las consignas?):

«Mi propio ser, que sé real, tiene para mí más importancia que la multitud de sombras que, con apariencia de hombres y mujeres, habitan todo un reino. El alma por sí sola es un mundo, y tiene bastante tarea en su propia casa...» (24-8-1819).

Es verano, orilla del mar. Pero Kean se ha ido sin previo aviso a América, llevándose las esperanzas de John. Su estado de ánimo se refleja en una carta a su hermana, donde patéticamente se encuentran —ya inconciliables— Endimión e Hiperión, el mediodía y la tiniebla: «El tiempo delicioso que hemos tenido estos dos meses es la mejor recompensa para nosotros; nada de narices enrojecidas y heladas, de escalofríos... Mi mayor pena es no haberme sentido lo bastante bien para bañarme en el mar. Sin embargo gozo del clima, adoro el tiempo bueno, es la mayor bendición que pueda serme dada. Teniendo libros, frutas, vino francés, hermoso clima y un poco de música... puedo pasar el verano muy tranquilo sin preocuparme de Luis el Gordo [Luis VI de Francia], el gordo Regente o el duque de Wellington...». Tres líneas después: «Mr. Brown está pasando en limpio nuestra tragedia sobre el Otón el Grande, y lo hace soberbiamente, mejor de lo que merece, porque es trabajo perdido, como ya te dije. Yo había confiado en darle a Kean otra oportunidad de brillar. ¿Qué podemos hacer ahora? No hay ningún otro actor trágico como él en Londres ni en toda Europa...». Y luego, como temeroso de iniciar demasiado pronto a Fanny en el sombrío círculo que habita, se vuelve al fantaseo y —cosa extraña en John, hombre de infancia *censurada*— retorna a un pasado más dulce: «En este momento me gustaría pasear por tu jardín, gustar manzanas y peras, apreciar las ciruelas, mordisquear los albaricoques... Mi debilidad son también las cerezas muy maduras, agrietadas de azúcar... Me encanta holgazanear en la hierba junto a un estanque de nenúfares, comiendo

grosellas blancas y mirando los peces de colores; e ir a la Feria por la noche, si me porto bien. Pero no tengo esperanzas: uno se mete siempre en un lío antes de que llegue la noche...» (28-8-1819).

En esos días terminó «Lamia».

## Dulce monstruo

En verdad, ante los ojos secretos de mis sentidos, ha pasado la danza de casi todas las serpientes seductoras del mundo.

JEAN GIONO, *Jean le Bleu*.

En su *Classical Dictionary*, el doctor Smith define la lamia como «un fantasma hembra». El nombre tiene un oscuro prestigio,

donde se agolpan las sombras de Apuleyo, Luciano, la *Smarra* de Charles Nodier, las andanzas de Nerval por Nápoles, grimorios medievales, lémures latinos (y los de Cyril Con-nolly), la noche junto al fuego, las serpientes de Valéry, las apariciones de *Ulysses*, «La encantadora de serpientes» del Aduanero Rousseau, el segundo *Fausto*, Achim von Arnim...

y de poco imaginativos pecan algunos críticos que en Lamia ven solamente a Fanny Brawne, olvidados de que un fantasma hembra excede toda tipificación, toda reducción a un carácter dado. Nadando en esta corriente, uno de tales críticos ha encontrado que si Lamia es Fanny, su amante Lycius es Keats, y el filósofo Apolonio de Tiana resulta corresponder nada menos que a... Charles Brown. Uno se imagina lo que se hubiera retorcido el buen Brown al enterarse de la noticia. Ni siquiera puede presentarse esta triple identificación como una analogía, explicable por la situación personal de Keats en los días de «Lamia». (¿Es que todo poema *debe ser* —inmediata o mediatamente— autobiográfico? El *parti pris* romántico contamina la mejor crítica literaria, y hay siempre como una oscura y atávica satisfacción cuando se logra identificar a Aurelia, a Hortense o a la «horrible judía». Con John estos trucos no caminan.)

Que «Lamia» refleje el temperamento y la libido de Keats es cosa que apenas exige mención. Convencido de la imposibilidad personal de ser feliz en y por el amor, su búsqueda y elección de un tema para otro «cuento» poético debía forzosamente inclinarse hacia el drama. «Isabella» había probado, con su esencial fracaso, que en 1818 John no era capaz de alcanzar la hondura de una tragedia nacida del amor frustrado; «Lamia», vivida «en el pulso», lo muestra instalado en la situación misma, hablando *por* Lamia —sin necesariamente *ser ellos*—. John *sabe*, como sabía Shakespeare. Puede montar las

marionetas y responder de su conducta escénica, aislado de ellas, moviéndolas sin moverse.

Su elección del tema es como siempre misteriosa. La fuente *superficial* se la dio un texto de la *Anatomía de la melancolía* de Burton, que significativamente leía y anotaba por ese tiempo. El interés de la anécdota, su correspondencia con los sentimientos de la hora, lo movieron a atacarla poéticamente. Pero por debajo, como napa profunda, actuaba la extraña aptitud de rabadomancia psíquica que ya mostré en Keats. Lamia lo atrae porque asoma desde una memoria ancestral donde todavía dormimos en los árboles y luchamos con el tigre de colmillos elefantinos. Viene de *Fluss-Gott des Bluts*, el dios fluvial de la sangre que circula en las venas de la tercera *Elegía de Duino*. Lamia es un nombre para los Terrores.

El pasaje de Burton (que en la edición keatsiana de 1820 cierra el poema como justificación del tema) dice así:

En el libro IV de su *De Vita Apollonii*, Filóstrato señala un caso memorable y que no debo omitir, de un tal Menippus Lycius, joven de veinticinco años, que yendo de Cencreas a Corinto encontró a uno de esos fantasmas con la apariencia de una hermosa mujer, quien tomándolo de la mano lo llevó a la casa que tenía en las afueras de Corinto, y díjole que era fenicia, y que si él se quedaba a su lado, la escucharía cantar y recitar, y bebería un vino como jamás lo bebió nadie, y que persona alguna lo molestaría; antes bien ella, que era hermosa y encantadora, viviría y moriría con él que era bello y encantador de contemplar. El joven, filósofo reposado y discreto, capaz de moderar sus pasiones a excepción del amor, quedose a su lado un tiempo para su gran deleite, y finalmente se casó con ella; a la boda, entre otros huéspedes, asistió Apolonio el cual, por ciertas conjeturas, descubrió que se trataba de una serpiente, una lamia; y que todo su menaje, como el oro de Tántalo descrito por Homero, no era sustancial sino mera ilusión. Cuando ella se vio así expuesta, sollozó pidiendo a Apolonio que callara, pero él no se dejó conmover y entonces ella, la platería, la casa y todo lo que contenía, se desvanecieron instantáneamente; muchos miles fueron testigos de este hecho, pues tuvo lugar en el centro de Grecia.

(*Anatomía de la melancolía*, par. 3, Sec. 2., I)

Esta trama —cuentos de nuestra infancia, donde de tantas maneras y en tantos casos reaparece, noches árabes con palacios que ceden a la nada o surgen como el hongo al alba—, Keats va a respetarla en su estructura general, pero la modificará en un rasgo final que altera por completo el *sentido* del poema y da a Lamia un valor que en Burton-Filóstrato no tiene. Todo el relato está pensado desde un eje diferente, y gravita hacia fines absolutamente opuestos a los de la fuente superficial. Burton-Filóstrato narran un prodigio llevado a cabo por el taumaturgo de Tiana; Keats va a contarnos la tentativa de una lamia por lograr la imposible felicidad. Comparando ambos textos, Lycius juega un poco como el fiel de la balanza; en un caso se volcará hacia el platillo Apolonio; en el otro, al platillo Lamia. Pero esta segunda vez se romperá, arrastrado por el peso horrible del vacío.

El cuento es breve —setecientos versos divididos en dos partes<sup>[4]</sup>— y el relato procede

sin rodeos, ateniéndose al esquema burtoniano. Para situarse frente a la figura de Lamia, Keats parte de una introducción (vv. 1-38) que no es sólo recurso dramático o escenográfico. Hermes, enamorado de una ninfa que vive

*Into a forest on the shores of Crete*

(en una floresta, en las costas de Creta)

(I, v. 12)

abandona el Olimpo para buscarla vanamente en la isla. Mientras descansa, celoso y dolido, oye la lamentación misteriosa de Lamia entre los arbustos. Todo este pasaje, tanto por las presencias mitológicas como por el lenguaje, recuerda fuertemente a *Endimión*, y tengo para mí que Keats no buscaba tanto *repetir* un modo narrativo —del que va a apartarse apenas surja Lamia— como establecer un contacto inicial con su lector por una vía ya anteriormente compartida. Es *Endimión* el que persigue a su ninfa, Endimión-Hermes. Véase el lenguaje recamado:

*For somewhere in that sacred island dwelt*

*A nymph, to whom all hoofed Satyrs knelt;*

*At whose white feet the languid Tritons poured*

*Pearls, while on land they withed'd and adored.*

(Pues en algún lugar de la sagrada isla moraba / una ninfa, ante quien los unguados sátiros se arrodillaban; / a cuyos blancos pies los lánguidos tritones derramaban / perlas, y en tierra, desfallecientes, la adoraban.)

(I, vv. 13-16)

¿No es también un adiós? El drama espera, Lamia va a aparecer como signo del orden nocturno. No había lamias en *Endimión*. Pero ahora, si encaramos así esta curiosa recidiva del antiguo lenguaje, los versos iniciales cobran su melancólico sentido en el corazón de Keats. «Lamia» empieza así:

*Upon a time, before the faery broods*

*Drove Nymph and Satyr from the prosperous woods,*

*Before King Oberon's bright diadem,*

*Sceptre, and mantle, clasp'd with dewy gem,*

*Frighted away the Dryads and the Fauns...*

(Hubo una vez, antes que el linaje de las hadas / expulsara a la ninfa y al sátiro de los fértiles bosques, / antes que el rey Oberón de brillante diadema, / cetro, manto abrochado con gema de rocío, / ahuyentara a dríadas y a faunos...)

(I, vv. 1-5)

El orden nocturno expulsando la claridad griega. Sí, el poema se inicia con una



despedida. Adiós a la felicidad, adiós al mediodía. Y como nada será olvidado, Lamia se moverá y sufrirá en los mismos lugares, bajo los mismos árboles donde el pastor de Latmos había logrado la dicha. «Lamia» es una pesadilla de Endimión.

La serpiente llora, y Hermes escucha su voz solitaria:

*¡When from this wreathed tomb shall I awake!*

*¡When move in a sweet body fit for life*

*And love and pleasure...!*

(¡Cuándo despertaré de esta tumba y sus coronas! / ¡Cuándo pasaré a un dulce cuerpo hecho para la vida, / el amor y el placer...!)

(I, vv. 38-40)

Pobre monstruo abigarrado, sobre el que se descarga una acumulación cromática y una precisión de detalles que llevan a pensar en los bestiarios de Lautréamont o las pinturas de Séraphine:

She was a gordian shape of dazzling hue,  
Vermilion-spotted, golden, green, and blue;  
Striped like a peacock, and all crimson barr'd;  
And full of silver moons, that, as she breathed,  
Dissolv'd, or brighter shone, or interwreathed  
Their lustres with the gloomier tapestries...  
So rainbow-sided, touch'd with miseries,  
She seem'd, at once, some penanced lady elf,  
Some demon's mistress, or the demon's self.

[...]

Her head was serpent, but ah, bitter-sweet!

She had a woman's mouth with all its pearls complete...

(Era un nudo gordiano de color deslumbrante, / manchado de bermellón, oro, verde y azul; / estriado cual la cebra, moteado como el leopardo, / con ojos de pavorreal, con listas carmesí, / y llena de plateadas lunas que, al respirar, / se fundían o con más fuerza brillaban, o entrelazaban / su lumbre con las más apagadas tapicerías... / Así, con flancos irisados, llena de desdicha, parecía a la vez un hada en pena, / una amante del demonio, o el demonio mismo.

[...]

Su cabeza era de serpiente, pero ¡oh amarga dulzura! tenía boca de mujer, con todas sus perlas...)

(I, vv. 47-56; 59-60)

Y al igual que la serpiente del poema de Valéry, Lamia habla en bellos versos, cesa de llorar para dirigir a Hermes un sutil, intencionado discurso que el dios —fino conocedor— devuelve con una espléndida definición de la serpiente mujer:

*Thou beauteous wreath, with melancholy eyes.*

(Tú, espléndido arabesco de ojos melancólicos.)

(I, v. 84)

Y al punto es el pacto demoníaco, porque Lamia puede dar su ninfa a Hermes, y el dios concederle en cambio la metamorfosis que desea. Ella es la primera en cumplir su parte, y para que pueda alcanzar con su aliento mágico los ojos del dios, éste baja hasta ella en uno de los versos más puros de Keats:

*... self-folding like a flower*

*That faints into itself at evening hour...*

(... replegándose en sí misma como una flor / que, desfalleciente, vuelve a sí misma al anochecer.)

(I, vv. 138-139)

*Exit* Hermes, como siempre hábil introductor de tragedias, y

Lamia, a escena abierta (todo esto tiene un tono teatral, implica una búsqueda dramática) juega una metamorfosis como yo, por mi alma, no recuerdo otra:

*Left to herself, the serpent now began*

*To change; her elfin blood in madness ran,*

*Her mouth foam'd, and the grass, therewith besprent,*

*Wither'd at dew so sweet and virulent;*

*Her eyes in torture fix'd and anguish drear,*

*Hot, glaz'd, and wide, with lid-lashes all sear,*

*Flash'd phosphor and sharp sparks, without one cooling tear.*

*The colours all inflam'd throughout her train,*

*She writh'd about, convuls'd with scarlet pain:*

*A deep volcanian yellow took the place*

*Of all her milder-mooned body's grace;*

*And, as the lava ravishes the mead,*

*Spoilt all her silver mail, and golden brede,*

*Made gloom of all her frecklings, streaks and bars,*

*Eclips'd her crescents, and lick'd up her stars.*

(Ya a solas, la serpiente empezó / a cambiar; su sangre de elfo corría locamente, / espumaba su boca, y la salpicada hierba / secábase bajo rocío tan dulce y virulento; / sus ojos, fijos en la tortura y la angustia atroz, / ardientes, vidriosos, dilatados, de calcinadas pestañas, / lanzaban fosforescencias y vivas chispas, sin una sola refrescante lágrima. / Inflamados todos los colores de su cuerpo, / retorcíase, convulsionada por un dolor escarlata. / Un amarillo volcánico y oscuro reemplaza / la suave gracia lunar de su cuerpo; / y, así como la lava arrasa los prados, / destruye sus plateadas escamas y sus oros recamados, / apaga sus motas, sus franjas y sus bandas, / eclipse sus medialunas, lame sus estrellas...)

(I, vv. 146-160)

En el punto extremo de este cataclismo pictórico, Lamia se disuelve en el aire y desaparece de Creta. Cuando surja otra vez,

*... into that valley they pass o'er*

*Who go to Corinth from Cenchreas shore*

(... en ese valle que atraviesan / los que desde las playas de Cen-creas van a Corinto.)

(I, vv. 173-174)

será la más hermosa de las mujeres, y la más sabia:

*A virgin purest lipp'd, yet in the lore*

*Of love deep learned to the heart's core:*

*Not one hour old, yet of scintillating brain*

*To perplex bliss from its neighbour pain;*

*Define their pettish limits, and estrange*

*Their points of contact...*

(Virgen de purísimos labios, pero en la ciencia / de amor instruida hasta lo más hondo de su rojo corazón, / nacida hace apenas una hora, mas llena de inteligencia / para separar la delicia del dolor, su vecino, / definir su irritante frontera y distanciar / sus puntos de contacto...)

(I, vv. 189-194)

(Los contrarios inconciliados, los contrarios enredados en una masa caótica, y que Lamia-Keats tiene que «separar», «definir». Y que la burlarán al final.)

Espera el paso de Licio, de quien se enamoró en los días en que, prisionera de la «tumba y sus coronas», viajaba en espíritu por ciudades y cosas, y lo entrevio —joven y hermoso— ganando carreras de carros.

(¿No vio a Píndaro? Quizá estaba allí, panegirista.)

Los seres jóvenes y hermosos no tienen ojos más que para sí mismos, y es bastante. Por eso Licio, que avanza solo por el sendero del valle

*Now on the moth-time of that evening dim*

(a la apagada hora crepuscular de las falenas)

(I, vv. 220)

pasa junto a Lamia rozando sus oídos con veinte versos admirables de sordina y pianísimo, hasta que la invocación de la hechicera lo detiene bruscamente. Y entonces ocurre algo que escandaliza a Robert Bridges: Licio se inflama a primera vista con un deseo carnal absoluto y sin matices —idéntico, por lo demás, al que Lamia siente por él.

Es lástima —dice Bridges— que Keats, ya experimentado en amor, elija en «Lamia» un nivel tan bajo de la pasión, el mero deseo que la pronta saciedad convierte en hastío y disgusto. Por otra parte es lástima que el doctor Bridges no usara un poco más sus aptitudes para la proyección sentimental, y no se diera cuenta de que «Lamia», pesadilla de Endimión, mono de Endimión, noche del día keatsiano, no podía complacerse en una especie romantizada de pasión —ni siquiera en lo que expresa la palabra *amor*—. El John Keats de julio-septiembre de 1819 es un hombre sin ilusiones, y los «niveles más altos de la pasión» se alcanzan con ayuda de no pocas ilusiones. Su amor por Fanny Brawne no es mero deseo, pero se funda en el deseo en una medida mucho más humana que las espiritualizadas concepciones de Endimión enamorado. La línea de acercamiento la dan cronológicamente *Endimión*, «Isabella», «La víspera de Santa Inés», «La Belle Dame sans Merci» y «Lamia»; saga del Eros, del sueño al inevitable despertar. Teóricamente, Keats no se hizo jamás ilusiones, pero podía defenderlas en su poesía temprana, donde la ruta de Endimión era todavía posible. Conocer y amar a Fanny Brawne lo trajo a la tierra con el doble peso de la pasión concreta, objetivada, y la absorbente amenaza a su libertad poética. Eso ya no se rescataba con el verbo, porque estaba fuera de él, frente a él. Fanny es la mensajera del silencio, de la renuncia a todo poema que quiera nacer al margen de su mundo. Keats *la desea*, y en la hora de la muerte se arrepentirá de no haberla tomado cuando estaba sano. En última instancia, su amor es un halo en torno del deseo, una niebla cerrándose sobre su mundo. Para merecer más que deseo, Fanny hubiera tenido que ser más mujer de lo que era; no siéndolo, el amor de John no tiene asideros, es la vuelta a las ilusiones de Endimión, y él lo sabe. Lo que no podía evitar, quiso evitárselo a Licio; ya que Lamia no merecía amor, la redujo frente al corintio a un vaso de deseo, a un hermoso objeto codiciable. Lamia no es Fanny, es mucho menos que Fanny; hubiera sido Fanny si Licio hubiese sido Keats. Pero Keats amaba, y Licio se conforma con menos, oh inteligente.

(Este trozo será pasto de la crítica. Pastad, pastad.)

Y he aquí que los versos siguientes al encuentro cobran su extremo sentido:

*Let the mad poets say whate'er they please*

*Of the sweets of Fairies, Peris, Goddesses,*

*There is not such a treat among them all,  
Haunters of cavern, lake and waterfall,  
As a real woman, lineal indeed  
From Pyrrha's pebbles or old Adam's seed.*

(Que los locos poetas digan lo que prefieran / de las dulzuras de las hadas, peris y diosas; / no hay nada comparable entre ellas todas / —moradoras de cavernas, lagos y cascadas— a una mujer real, descendiente directa / de los guijarros de Pirra o la simiente del viejo Adán.)

(I, vv. 328-333)

Es mala poesía, porque en ella John habla demasiado por su cuenta, y no había nacido para eso. Cosas tales eran para Byron.

(No se crea que «defiendo» la moral de «Lamia» —que disgusta atrocemente a *sir* Sidney Colvin—. Me limito a creer que «Lamia» no tiene moral ni busca darnos deseo por amor; John sabe ahora —e Hiperión lo corrobora— que los griegos no eran románticos, y que el encuentro de los amantes no tenía por qué diferenciarse de los efímeros abrazos de los dioses homéricos; pero además ya no cree poéticamente en otro amor, a la hora en que, «doliéndole» Fanny Brawne, la rechaza hasta en su poema que se ofrece así como la contrafigura desdeñosa de su turbia situación personal.)

Lamia y Licio entran pues juntos en Corinto, que duerme su noche en líneas hermosas

*As men talk in a dream, so Corinth all,  
Troughout her palaces imperial,  
And all her populous streets and temples lewd,  
Mutter'd, like tempest in the distance brew'd,  
To the wide-spreaded night above her towers  
Men, women, rich and poor, in the cool hours,  
Shuffled their sandals o'er the pavement white,  
Companion'd or alone; while many a light  
Flared, here and there, from wealthy festivals,  
And threw their moving shadows on the walls,  
Or found them cluster'd in the corniced shade  
Of some arch'd temple door, or dusky colonnade.*

(Tal como los hombres hablan en sueños, así Corinto / en todos sus palacios imperiales, / sus calles populosas y sus lascivos templos, / murmuraba, como la tempestad que a la distancia brama, / a la ancha noche desplegada sobre sus torres. /

Hombres, mujeres, ricos y pobres, en las frescas horas / arrastran sus sandalias por el blanco pavimento, solos o acompañados; mientras luces diversas / brillan, aquí y allá, en suntuosos festines / y proyectan sus movientes sombras en los muros, / o los muestran agrupados a la sombra de la cornisa / en el peristilo de algún templo u oscura columnata.)

(I, vv. 350-361)

La ciudad de noche... Hay visiones de la raza, atávicas. Sé de muchos que de tiempo en tiempo *ven* lo que estos versos cuentan y que John vio también en sus menores detalles. Cosas así son las que tantas veces busca decir Saint-John Perse, las que dan su fría locura de antorcha al comienzo de *Salammbó*. Llegar a la ciudad que en su sueño boca arriba murmura, parpadea, se queja o se acaricia los flancos con una mano húmeda. La noche de Francois Villon, la noche londinense de Kit Marlowe; el brillo de vagas espadas en la sombra; la noche de Aloysius Bertrand, el reverbero de Gérard, el errar de Neruda con inventarios desesperantes que rechazan a la nada en las esquinas solas, las noches de Masaccio entrando a pie en Florencia, oyendo gritar las guardias. Lord Dunsany, sí, y Pierre Mac Orlan, y *Dédée d'Anvers*. Es preciso haber llegado a las dos de la mañana a Génova, con una valija de mano donde se resume el entero mundo conocido; o haber caminado por Valparaíso un sábado de estrellas y *dry gin*, rodeado de músicas a pedazos que caen de las ventanas con visillos, con torsos y espaldas saliendo de cada hueco, dando nombre a una voz.

Lamia tiene allí una casa de hechicería, y los amantes van a entrar en ella cuando la visión de un anciano de lengua barba los hace esconderse asustados y disimular su paso. ¿Por qué tiembla Lamia? Licio la interroga, pero ella pregunta a su vez por el nombre del anciano «envuelto en el manto del filósofo», y él le dice:

*'Tis Apollonius sage, my trusty guide*

*And good instructor; but to-night he seems*

*The ghost of folly haunting my sweet dreams.*

(Es el sabio Apolonio, mi guía de confianza, / mi excelente maestro; pero esta noche parece / el fantasma de la locura acechando mis dulces sueños.)

(I, vv. 375-377)

La primera parte del relato termina con este gongo premonitorio, y el temblor de Lamia ante el paso del taumaturgo. Después es la pasión «demasiado breve», rota por el lento despertar de Licio al mundo exterior al recuerdo de su vida patricia en la ciudad. Afuera se oyen trompetas, y tras ellas va el fantaseo del amante, mientras Lamia comprende, por primera vez con claridad, que el tiempo de la dicha va a clausurarse. Se lo dice, y él rechaza su reproche y se describe imaginando

*How to entangle, trammel up and spare*

*Your soul in mine, and labyrinth you there*

*Like the hid scent in an unbudded rose...*

(Cómo atrapar, enredar, confundir / tu alma con la mía, y guardarte, en un laberinto / como el oculto aroma de una rosa no abierta...)

(II, vv. 52-54)

Quiere mostrar públicamente a Lamia, confundir a sus enemigos y alegrar a sus camaradas con el espectáculo prodigioso de su amante y los címbalos de la fiesta nupcial. Ah, Licio, las lamias no se casan; lo del laberinto estaba bien, pero no su proclamación a cielo abierto. En vano suplica ella, postrada a sus pies. Perversamente se complace el amante en hacerla sufrir

(el pasaje es significativo por más de una razón, y a él se alude en la página 1045)

y persiste obstinadamente en su idea hasta que Lamia se resigna, entregada ya al azar y a la fatalidad. Sus invisibles sirvientes disponen el palacio para la fiesta nupcial y los elegantes de Corinto acuden a la invitación de Licio, asombrándose de aquella morada donde

*A haunting music, sole perhaps and lone*

*Supportress of the faery-roof made moan*

*Throughout, as fearful the whole charm might fade...*

(Una música obsesiva, que era acaso el solo, único / sostén del mágico techo, por doquier se quejaba / como temiendo que el embrujo entero se desvaneciera.)

(I, vv. 122-124)

Apolonio de Tiana cae al baile aunque no ha sido invitado; su discípulo se avergüenza de su actitud, y le cede paso al festín que crece y se hace más brillante y alegre. Los huéspedes ven llegar, en cestas de oro batido, las guirnaldas del ágape, «de todos los verdes y todos los perfumes». Cada uno puede elegir la que prefiera. Y el poeta, pensando en la elección de los actores del drama, nos da la clave del relato, su sentido subyacente:

*What wreath for Lamia? What for Lycius?*

*What for the sage, old Apollonius?*

*Upon her aching forehead be there hung*

*The leaves of willows and of adder's tongue;*

*And for the youth, quick, let us strip for him*

*The thyrsus, that his watching eyes may swim*

*Into forgetfulness; and, for the sage,*

*Let spear-grass and the spiteful thistle wage*

*War on his temples. Do not all charms fly*

*At the mere touch of cold philosophy?*

(¿Qué guirnalda para Lamia? ¿Cuál para Licio? / ¿Cuál para el sabio, anciano Apolonio? / Que en la dolida frente de ella se posen / las hojas del sauce y la aspidistra; / y para el joven, pronto, arranquemos / el tirso, que su mirada vigilante se sumerja / en el olvido; y para el sabio, / que la grama lanceolada y el rencoroso cardo libren / guerra en sus sienes. ¿No huyen los encantos / al mero roce de la helada filosofía?)

(I, vv. 221-230)

Esta refirmación del mundo lírico de Keats va más allá del rechazo de la «helada filosofía» en nombre de los «encantos». Apolonio seguirá contemplando fijamente a Lamia, que palidece y se contrae ante un escrutinio que la va desnudando implacable, reduciéndola a su primitivo ser enmascarado. El drama, en los últimos momentos, es terrible, y Keats lo ha expresado de manera soberana, mostrando en Licio el desconcierto, la angustia, y luego la cólera impotente del engañado ante las revelaciones. Y Apolonio sigue mirando a Lamia.

*Lycius then press'd her hand, with devout touch,*

*As pale it lay upon the rosy couch:*

*'Twas icy, and the cold ran through his veins;*

*Then sudden it grew hot, and all the pains*

*Of an unnatural heat shot to his heart.*

*«Lamia, what means this? Wherefore dost thou start?*

*Knowst thou that man?» Poor Lamia answer'd not.*

*He gazed into her eyes, and not a jot*

*Own'd they the lovelorn piteous appeal:*

*More, more he gaz'd: his human senses reel:*

*Some hungry spell that loveliness absorbs;*

*There was no recognition in those orbs.*

(Licio oprimió fervoroso su mano / que pálida reposaba sobre el lecho bermejo; / helada estaba, y el frío se transmitió a sus venas; / mas de pronto entibióse, y todos los dolores / de una fiebre extraña asaltaron su corazón. / «¡Lamia! ¿Qué es esto? ¿Por qué te sobresaltas? / ¿Conoces a ese hombre?» No, replicó la desdichada. / Él la miró a los ojos, mas nada respondieron / a esa invocación tierna y desolada; / más, más la miró; su razón vacilaba, / pero un voraz sortilegio sorbía esa hermosura / y aquellos ojos no lo reconocieron.)

(II, vv. 250-260)

Como en un sueño que pasa gradualmente a la pesadilla, la fiesta cede al avance de la



revelación. Se acallan las risas y los gritos, la música cesa, las coronas se marchitan en las frentes:

*By faint degrees, voice, lute and pleasure cessed;*

*A deadly slience step by increased*

*Until it seem'd a horrid presence there,*

*And not a man but feit the terror in his hair.*

(Gradualmente las voces, el laúd, los placeres cesaron; / un silencio mortal crecía paso a paso / hasta semejar una horrible presencia, / y no hubo nadie que no sintiera erizar sus cabellos de terror.)

(II, vv. 265-268)

Petrificación atroz del instante, que prefigura la petrificación de Lamia en su verdadero ser. Cómo no pensar en la fiesta señorial de Los visitantes de la noche, la detención de los bailarines, los jugadores de ajedrez, los músicos, los lebreles, en el minuto en que Gilles y Dominique van a iniciar la noche mágica.

(«Lamia», como «La víspera de Santa Inés», tiene un ritmo de progresión cinematográfica, y es claramente visual. Se podría filmarla reemplazando la descripción oral por la cámara, sin alternar una sola secuencia.)

La muerte aletea en la cara de Lamia, inmovilizada por el cruel examen del filósofo. Por dos veces grita Licio su nombre en vano.

*«Lamia!» he shriek'd; and nothing but the shriek*

*With its sad echo did the silence break.*

*«Begone, foul dream!» he cried, gazing again*

*In the bride's face, where now no azure vein*

*Wander'd on fair-spaced temples; no soft bloom*

*Misted the cheek; no passion to illume*

*The deep-recessed vision...*

(«¡Lamia!», clamó; y sólo el clamor / con su triste eco rompió el silencio. / «¡Vete, sueño impuro!», gritó nuevamente, mirando / el rostro de su amada, y ni una vena azul / corría ya por sus sienes espaciosa, ni la delicada pelusilla / suavizaba sus mejillas, ni la pasión se encendía / en el fondo de sus ojos hundidos...)

(II, vv. 269-275)

Es inútil que el amante apostrofe a Apolonio y tome a los corintios por testigos. El anciano lo fulmina con una sola palabra, haciéndolo desplomarse junto al sufriente fantasma que todavía resiste. «De todo mal te preservé hasta hoy», grita Apolonio. «¿Y dejaré ahora que seas presa de una serpiente?»

Y caen, terribles, los versos finales del poema:

*Then Lamia breath'd death breath; the sophist's eyes  
Like a sharp spear, went through her utterly,  
Keen, cruel, perçant, stinging; she, as well  
As her weak hand could any meaning tell,  
Motion'd him to be silent; vainly so,  
He look'd and look'd again a level... No!  
«A Serpent!» echoed he; no sooner said,  
Than with a frightful scream she vanished:  
And Lycius' arms were empty of delight,  
As were his limbs of life, from that same night.  
On the high couch he lay! —his friends carne round—  
Supported him —no pulse, or breath they found,  
And, in its marriage robe, the heavy body wound.*

(Exhaló Lamia el estertor de la muerte; los ojos del sabio / como una aguda lanza la traspasan, / hirientes, crueles, lacerantes; ella, / con un gesto de su débil mano, / lo conjura a que calle; en vano, pues / más y más la mira... ¡Oh, no! / «¡Una serpiente!» repite el amante como un eco; y al punto / con un grito terrible desaparece Lamia, / dejando los brazos de Licio vacíos de delicia, / y esa misma noche la vida abandona su cuerpo, / yace en el alto lecho, rodeado de sus amigos / que lo auxilian; ni pulso ni aliento sienten, / y en la túnica nupcial amortajan su pesado cuerpo.)

(II, vv. 299-311)

Lamia parece como mujer, y Licio con ella —lo que ocurría en el relato de Filóstrato-Burton—. Para Keats, la intervención de Apolonio no rescata al discípulo; la destrucción del encantamiento se lleva consigo cuerpos y bienes. «Todo lo que allí había se desvaneció en un instante» dice Burton; John sabe bien que Licio formaba parte de ese todo, y que la muerte era su manera de seguir a Lamia hasta un ignoto infierno. De modo que Apolonio no salva a Licio, sólo obtiene una revelación de interés general, un triunfo teórico. «Los encantos ceden al mero roce de la helada filosofía»... pero nada tiene ésta en su reemplazo. Con las mismas desdeñosas implicaciones, Keats se adelanta aquí a un Lamartine en su denuncia:

*There was an awful rainbow once in heaven:  
We know her woof her texture; she is given  
In the dull catalogue of common things...*

(Hubo una vez en el cielo un misterioso arco iris; / conocemos su trama, su textura;

figura / en el opaco catálogo de las cosas familiares...)

(II, vv. 231-233)

La denuncia es consecuente con el hombre que había aspirado a «una vida del sentir antes que del pensar», y que reconocía: «Jamás seré un razonador». Pero resultaría mezquino inmovilizarse en esta «moral» epidérmica de «Lamia» —por otra parte poco interesante y hasta obvia— sin presentir por lo menos lo que circula en el poema como un río subterráneo. Es en Lamia misma donde está la clave de todo. Lamia, a la cual John se inclina manifiestamente, cediendo a una atracción que sólo un poeta podía sentir. El relato base de Filós-trato-Burton no ve en la serpiente mujer más que un demonio que exorcizar; el poema la protege en cambio con un resplandeciente escudo de imágenes, porque reconoce en ella el individuo, el ser único y solo, que el filósofo aborrece en su sed conceptual, en su ansia de generalización, de reducción a principios.

Sin decirlo expresamente, John está con Lamia porque es el *monstruo*, es decir, el ser diferente, la excepción escandalosa, el ángel negro, el albino, el poeta. Lamia es un *individuo*, con leyes propias, con ámbito personal irreductible; es el monstruo, el diferente, el que el hombre de ciencia ve escaparse del catálogo. Lamia no entra en la historia natural como no entraba el arco iris hasta ser descompuesto y definido. Para Apolonio es un escándalo, porque no cabe en un género, porque está sola y aparte<sup>[5]</sup>.

(En *Los reyes* busqué mostrar la raíz de este acoso a los monstruos, que inquietan a los príncipes y a los filósofos. Teseo matando a Minotauro, y Apolonio denunciando a Lamia, obedecen al mismo imperativo: no conviene que haya individuos al margen de la especie.)

El fracaso de Lamia está en que tiene conciencia de ser un monstruo, fracaso cotidiano que un Sartre muestra implacablemente en *Los caminos de la libertad*, y que el arma más horrible del hombre, *su mirada*, expone y aprovecha. Daniel Sereno, titubeando ante la mirada ajena, es Lamia perdiendo las fuerzas bajo la mirada de Apolonio. ¡Cómo vio Keats este juego terrible de las libertades batallando desde ojos negros o azules! Los ojos, máquina de muerte minuciosa. Garcin, *mirado* por sus compañeras de infierno, es una réplica tardía de Lamia cediendo a la muda embestida de esta nada inexorable.

Y además estaba el rabdomante. Por sus orígenes y su simbólica, «Lamia» conecta con oscuras raíces matriarcales, es la *belle dame sans merci*, un nombre más de Circe. John la elige para su relato cediendo a la misma torsión de la vara de avellano que le había señalado a Psique

(donde también la catástrofe espera si el secreto es revelado) y la modificación final que introduce en la historia trasunta su fidelidad instintiva a las raíces inconscientes que lo guían. En la versión de Filóstrato-Burton, Lamia desaparece en el mismo instante en que Apolonio la denuncia como serpiente, haciendo visible la derrota de la magia a manos de la ciencia (o de una magia más poderosa). Aludiendo a esto dice Edwin Sidney Hartland: «Un instinto verdadero guió a Keats al hacer que la desaparición de Lamia ocurriera, no ante la denuncia de Apolonio de su verdadera naturaleza, sino al escuchar a su asombrado

esposo, Licio, repitiendo como un eco: “¡Una serpiente!”. ¿Qué importaba que el filósofo la acusara? Sólo cuando su amante repitió la horrible palabra, pudo ella abandonarlo<sup>[6]</sup>».

Nada puede ser más exacto: la alteración —mejor sería hablar de restitución— del episodio a su fatalidad interna, refiere otra vez la historia de Lamia a su origen primitivo. De una mera ilustración para la vida de un dudoso taumaturgo, Keats desciende espontáneamente a las capas profundas donde la historia recobra su palpitación y su sentido. Y así, sirviéndole para acendrar un rechazo de toda sistemática razonable, «Lamia» trasciende la anécdota, retorna a su balbuceo original, y ensaya desde nuevas palabras el viejo encantamiento de quién sabe qué olvidadas ceremonias de iniciación, qué conjuros y propiciaciones.

## Un rostro en el otoño

En otra carta-diario a América, Keats resumía su propia *sensación de* «Lamia»: «Estuve relejendo parte de un poema corto compuesto recientemente y llamado “Lamia”. Estoy seguro de que hay en él esa especie de fuego que en algún sentido ha de posesionarse de los lectores, dándoles sensaciones agradables o desagradables. Lo que ellos quieren es una sensación, de cualquier tipo que sea» (17 a 27-9-1819). Se equivocaba sobre el efecto del poema sobre el público —que incluso hoy, según leo por ahí, prefiere el resto de la obra del poeta—, pero accedía a sí mismo, a una lúcida visión de su tiempo y sus criaturas. El best-seller era, tenía que ser Byron, fabricante genial de «sensaciones» narrativas, de *pathos* apto para todas las edades mentales. La apetencia del público se volcaba a los cuentos «en verso», antes de que los poetas mismos, conscientes del malentendido, desgajaran la poesía de la novela y se consagraran a lo suyo, dividiendo así a la vez a los públicos y creando una inevitable *especialización*. Ya en días de Keats, el lector de la «Oda a un ruiseñor» no era el mismo que el de «Isabella». La entera falta de ilusiones que traduce el pasaje citado, y que coincide con la clausura final del tiempo «lírico» de Keats, explica a la vez su decisión de acercarse al drama y a la narrativa con armas poéticas. *Ya no podía hacer más que eso*. Pero eso podía hacerlo admirablemente, con sólo seguir siendo él mismo, el Keats actual, «más triste y más sabio»; adelantándose al consejo gidiano de poner en juego hasta los defectos para hacer con ellos una obra.

(Cuando hablo de falta de ilusiones no lo digo antitéticamente. De hecho John no las tuvo nunca, pero un lírico *es sus ilusiones* —lo que fuera de su mundo se entiende por ilusiones— y por eso no necesita hipostasiarlas y objetivarlas como el resto de los hombres. Nada como *Una estación en el infierno* para mostrar el regreso de esa residencia en los planos absolutos donde *ilusión, verdad y poesía* son tres palabras para un modo de ser y comunicar. El hombre que dice: «¡Pues bien, debo enterrar mi

imaginación y mis recuerdos!», está en la misma situación espiritual que la correspondencia de Keats va mostrando a fines de 1819. Y con Rimbaud, John podría afirmar desde su serena desesperación: «Sí, la nueva hora es cuando menos muy rigurosa». Es la hora de *Hiperión*, donde la sombra encuentra —después de tanto sol— su sentido y su lugar en una obra que la necesita para cerrarse perfecta y acabada.)

De Shanklin, en la Isla de Wight, Keats se había ido a Winchester, «porque noto la falta de una biblioteca». Era el comienzo del otoño, y de pronto le gustó el comienzo del otoño, que tan delicadamente coincidía con su existencia crepuscular. Se lo dijo a Reynolds: «Qué hermosa es ahora la estación, qué puro el aire, vivo y templado. De veras, sin broma: un tiempo casto. Cielos de Diana [...]» (21-9-1819). Y tanto lo emocionaba que, «durante mi paseo dominical, compuse algo acerca de ello [...]». Era la «Oda al otoño», el último *canto*.

En esa misma carta anuncia el abandono de *Hiperión*. «Había demasiadas inversiones miltonianas [alude a los cambios en la acentuación del verso]; el verso miltoniano sólo puede escribirse con un estado de ánimo artificial o más bien de artista. Por mi parte, deseo abandonarme a otras sensaciones [...]» Ah, John, ¿sólo por eso renunciabas? Las razones se acumulan en exceso, suenan casi a disculpa: «[Chatterton] Es el escritor más puro de la lengua inglesa. No usa expresiones francesas, ni partículas, como Chaucer [...]. Es auténtico idioma inglés en palabras inglesas [...]. [Aquí se inserta el párrafo anterior sobre *Hiperión*.] Hay que salvaguardar el inglés [...]». Pero pronto volverá sobre su renuncia, y será la tentativa de «La caída de Hiperión» —que tampoco habrá de concluir—. Hay otra cosa detrás de sus escrúpulos literarios, que ya veremos; hay también una repentina, insoportable fatiga. Sus dos últimos esfuerzos —*El gorro y los cascabeles* y *El rey Esteban* quedarán asimismo inconclusos. Ya no es el tiempo de «escribir cuatro mil versos y llenarlos de poesía». Lo asombroso es que todavía sea capaz de tallar esos torsos magníficos de los titanes, que asoman de la materia verbal como los *abruzzi* de Miguel Ángel brotan del mármol; y que tan justamente pueda decirse de esas ruinas celestes lo que él había dicho de los mármoles del Partenón:

*So do these wonders a most dizzy pain*  
*That mingles Grecian grandeur with the rude*  
*Wasting of old Time —with a billowy main,*  
*A sun, a shadow of a magnitude.*

(Así esas maravillas me causan un dolor vertiginoso / que mezcla la magnificencia griega con el rudo / decaer del viejo Tiempo —con un océano undoso, / un sol, la sombra de una grandeza.)

Todo abandono se venga. «Esta noche estoy en una niebla cerrada [es la misma carta de Reynolds] y apenas entiendo qué es qué [...]. Esta noche se me ocurre que he llevado una vida extraña durante los dos o tres últimos años [...] aquí y allá [...] sin fondeadero [...]. Me alegro». Y cambia rápido de tema,

como los ojos se apartan rápido del espejo donde, inesperadamente, nos hemos visto antes de poder componer esa cara que nos gusta encontrar en el espejo.

«Daría una guinea por ser un hombre razonable, de sólido buen sentido, un hombre que dice lo que piensa y hace lo que dice, y no toma rapé. Dicen que, al acercarse la muerte, el más loco de los hombres recobra el buen sentido... Espero que así ocurra en esta carta...» Pero el mismo día —21 de septiembre— le escribe a Woodhouse mezclando poesía, crítica, bromas y preocupaciones, en un torbellino deliberado, una autoanestesia en la que la lucidez, extrañamente, resiste a los esfuerzos de la angustia por devorarlo todo. Carta magnífica, con la «Oda al otoño» engastada en su centro y rodeada de fragmentos de *Hiperión*. Este Woodhouse tenía suerte; le tocaron algunas de las mejores epístolas de John, sin que esté muy claro si las merecía. Véase este pasaje perfectamente dic-kensiano, por lo demás intraducible: «El caso es que salí de Londres el miércoles, decidido a darme prisa. Uno no come mientras viaja, pero se equivoca: carne, carne, carne... Me gusta descubrir la enseña de una posada. La cara del cochero dice come, come, come. Nunca me siento más despreciable que cuando voy sentado junto a un cochero guapo. Uno no es nada. Tal vez como sólo para persuadirme de que soy alguien. Tienes que serlo puesto que, rebanada tras rebanada... pero es inútil: el postillón mordisquea un trocito de pan, ha recibido la gracia, el llamado. ¿Vive sólo de pan? ¡Oh, si yo tuviera pulmones para cantar como canta el postillón! Daría un penique por silbar como él... y rendir mi homenaje a las muchachas del camino. ¿Homenaje? Tontería: es un gesto argótico, gracioso e incalificable. Su efecto sobre las mujeres de ese tipo debe de ser delicioso. Las toca en las costillas —*en passant*— muy desenvuelto... muy hábil» (21-9-1819). Uno lo ve a Sam Weller, con su perfecta técnica de ataque, su modo canalla e inocente de colarse en las cocinas y las tabernas. Y al final de la frase es puro Alfred Jingle.

Pero... «quiero volver a la seriedad». Es decir, que está decidido a retornar a Londres, vivir en una habitación y trabajar para los periódicos. (La sombra de George Keats en bancarrota planea sobre todas estas palabras.) «Viviré en Westminster, desde donde el trayecto hasta el British Museum será ruidoso y embarrado, pero aparte de eso bastante agradable. Preguntaré a Hazlitt cómo están los precios del mercado [alude a la prensa]. ¡Ah, si pudiera escribir algo agreste, agradable, fluido, y no hartarte con disparates sin pies ni cabeza! Pero las cosas no me dejarán *solo*». Es John quien subraya la última palabra.

De su contacto con el mundo de Mr. Smith, dan idea los párrafos siguientes, donde hace la autocrítica de «Isabella» y «La víspera de Santa Inés». En «Isabella» «hay demasiada inexperiencia de vida y candor». Lo mismo ocurre con «La víspera», «sólo que no es tan evidente». En cambio da el visto bueno a «Lamia», recipiente de su situación a fines de 1819. Pero todo, de pronto, parece tan lejano y desarraigado. «No tengo tiempo de pensar: soy un hombre *otiosuspreoccupatus* [sic]». La fórmula es buena: ocioso y preocupado, el doble caldo de cultivo para la náusea.

En Winchester se exaspera por momentos, confrontando su soledad con el proyecto de trabajo en Londres. Escribe largas cartas para combatir el vacío que reemplaza la antigua plenitud. A Dilke le explica su intención: «Estoy decidido a trabajar, aunque me barran

como a una araña de un salón. Sí, me dedicaré al comercio. Cualquiera cosa menos hipotecar mi cerebro al *Blackwood*». Alegra oírle decir esto, que cumplirá hasta el final; descontando las revistas reaccionarias, está dispuesto a colaborar en cualquier parte. «Dirás que carezco de tacto, pero es cosa que se adquiere fácilmente. Después de tres riñas de gallos ya conoce uno la jerga del reñidero» (22-9-1919). Pero cuánto desencanto en esto: «Es una suerte no haberme lanzado antes a la arena. Hace un año o dos hubiera dicho redondamente lo que pensaba, con la mayor ingenuidad. Espero haber aprendido algo desde entonces, y estoy seguro de que seré capaz de trampear tan bien como cualquiera...». Y el encabritarse, y el nuevo tirón a la rienda: «Con todo gusto recurriría a otros medios, pero no puedo; solamente sirvo para la literatura».

Sí, *está de vuelta*. Cuánta hoja seca y mascarilla guarda este modismo, que entre nosotros reservamos para gentes a las que nada espera porque no esperan nada. John está así, vuelto. Si pensaba en su verso,

*There is a budding morrow in midnight*

(La medianoche contiene el capullo de la mañana)

debía sonarle extrañamente ajeno. Sólo su cuerpo se acordaba. «El tacto tiene memoria», había dicho a Fanny. Y ahora, mientras su inteligencia se vuelca melancólicamente en la carta a Dilke, la mano vuelve a los frutos de la tierra, y por un minuto es todavía el resplandor cenital, la maravilla de estar vivo: «Es mi intención vivir en un alojamiento barato en Londres, para tener a mi alcance libros e informaciones que aquí no hay. Si encuentro algún lugar más o menos confortable, me instalaré y me deslomaré para poder darme gustos... de los que me privaré si no puedo pagarlos. Hablando de gustos, en este momento te escribía con una mano, mientras con la otra me llevaba a la boca un albaricoque... ¡Dios Santo, qué delicia! Se desliza suave, carnoso, jugoso, rezumante... Su exquisita redondez se deslía en mi boca como una gran fresa beatífica...». Hay que conocerlo a John como lo conocemos, para medir esta adherencia, esta palpación desesperada de lo que empieza a ceder, a desabrirse, a caer en la boca reseca del concepto.

Al día siguiente le escribe a Brown. El sentimiento de culpabilidad es más evidente, revela hasta dónde la soledad sonora de antaño es reemplazada por el «ocio preocupado»: «Ya es hora de que me ponga a la tarea y deje de vivir de esperanzas. Hasta ahora jamás he puesto empeño en nada. Estoy empezando a vivir como un holgazán y un vicioso, casi contento de depender de otros. En ningún momento de mi vida he demostrado un mínimo de voluntad, salvo cuando rechacé la profesión de farmacéutico. Y no me arrepiento de ello» (23-9-1819). Se considera responsable de que Brown pierda oportunidades de vivir mejor, y por primera vez en una carta menciona a Fanny: «A fines del año que viene ya no me aplaudirás por mis versos sino por mi conducta. Si vives en Hampstead el invierno próximo... Me gusta Fanny Brawne, no puedo impedirlo. Por eso, será mejor que yo no viva allí». Hasta la torpe construcción del párrafo está probando la violencia que se hace John al escribirlo. Londres será el trabajo, «el sendero del honor» a que alude Rimbaud con tan atroz ironía. Pero además es la distancia entre él y Fanny, unos pocos kilómetros

necesarios para hacer pie, enderezarse, volver quizá al ritmo perdido, al entusiasmo.

También en Winchester —qué vida fantasmal debió de llevar allí esos dos meses, trabajando en la segunda versión de *Hiperión* y escribiendo estos sombríos mensajes— tiene origen la penúltima de las extensas cartas-diario a sus hermanos en América. Se abre con una descarnada exposición de hechos: no hay un centavo. Inútil afanarse, allá o aquí. «El estado de nuestros bienes es realmente muy flojo; digo nuestros, pues de no ser por la ayuda de Brown y de Taylor, mi situación sería la peor que pueda conocer un hombre. No conseguiría un centavo con la promesa de un poema... no, (ni) hipotecando mi intelecto...» (17 a 27-9-1819). Y habla de *Otón*, y de la última esperanza de colocar la tragedia en algún teatro. Y él, que ha visto perderse en manos ajenas el poco dinero que le tocaba de la herencia paterna, agrega admirablemente: «Tus necesidades serán un nuevo acicate para mí. Te aseguro que participarás —y más que eso— de lo que gane, mientras soy todavía joven. *Puede llegar un día en que la edad me torne más egoísta...*». ¡Qué coraje tenías, muchacho! No cualquiera ve su futura convencionalización tan lúcidamente. El porvenir no había existido para ti; ahora que estás obligado a preverlo, sabes que el que espera allá, a los cuarenta, a los cincuenta años, nada tiene que ver contigo. Quizá sea un egoísta, un señor que atiza el fuego pensando en el precio de la leña, en el derroche de los demás, en las compras de la semana. Entonces, no obrar jamás por cuenta de él.

Aquí se alza John de cuerpo entero: «No te desanimes más que yo; tengo la impresión de que puedo soportar mejor los males reales que los imaginarios... Cuando siento que me pongo hipocondríaco, me levanto, me lavo, me cambio la camisa, me cepillo el cabello y la ropa, ajusto los cordones de mis zapatos, y en suma me “adonizo” como si fuera a salir... Después, limpio y cómodo, me siento a escribir». Esto era en los días en que hizo su viaje fantasma a Londres (cf. p. 1100); en los días en que había terminado «*Lamia*» y seguía leyendo a Burton. Días de Winchester con el hostigamiento incesante de Fanny, la confrontación de sí mismo en el espejo del tiempo. Acicalarse, huir del esplín... Pero al margen de su ejemplar de Burton, en el capítulo consagrado al amor, John anota:

«He aquí la antigua plaga, la pestilencia, la escrófula desnuda. Quiero decir que nada me agrada más que pertenecer a una raza de seres con ojos, nariz y boca, en un planeta llamado Tierra, que desde Platón a Wesley han mezclado siempre el caprino, lujurioso amor con la abstracta adoración de la deidad. No entiendo el griego... ¿Se expresan con la misma palabra el amor de Dios y el de la mujer? Espero que mi mente mezquina se equivoque... Si no, podría... ¿Separó Platón esos amores? ¡Ah! Bien veo cómo se esfuerzan por dividirlo... pero parece existir entre ellos una horrida relación<sup>[7]</sup>».

Defender, por lo menos, el precario borde donde aún se alcanzan realidad y poesía. Era inevitable que John apoyara en esos días el sentido de la palabra *imaginación* dándole un valor de rescate que antes no había sido necesario para él. Replegado, el caracol repite un mundo y lo conforma a su medida. «Mencionas a lord Byron y a mí... Hay una gran diferencia entre los dos. Él describe lo que ve, yo lo que imagino. Mi tarea es más ardua, ya ves la inmensa diferencia» (ibídem). Pero antes, en los días de «Sueño y poesía», la diferencia no había sido tan inmensa. La imaginación proponía una realidad presente y



colmada, sin esfuerzo alguno. La galera con las velas desplegadas de la «Epístola a Reynolds», bogaba ante los ojos de Keats con más evidencia que los envíos de *Don Juan*. El no exigía de su imaginación que le alterase la realidad; esa galera equivalía a las que andaban por el mar. La imaginación era la función poética objetivándose por elección, por escogimiento de formas sensibles y espirituales imantadas en el mismo instante por su correlato verbal. La poesía, así, era la hoja naciente en el árbol, la canción

*Rich in the simple worship of a day*

(Rica en la simple adoración de un día.)

Ahora, en la opacidad de su vida en Winchester, agotadas las sensaciones vitales, John ve en lo imaginario un esfuerzo, una alteración —quizá una restitución—. Winchester es el lugar más aburrido del mundo, según lo describe a sus hermanos; es un continuo sueño, calles desiertas, inacabables hileras de puertas burguesas relucientes, con sus llamadores que lo obsesionan. «Hay en las aldabas un silencio continuo, serio, casi augusto. Jamás vi una colección tan silenciosa de cabezas de león y macho cabrío... No hay aquí llamadas sonoras: tan sólo el de la modesta *aldaba que alzan unos menudos dedos viejecitos asomando por entre los mitones grises; y su caída agónica...*» Entonces la imaginación se convertirá en un arma de defensa, en la mentira radiante —en eso que no había sido antaño para John— «La gran belleza de la Poesía reside en que vuelve interesante cualquier cosa, cualquier lugar. La palatina Venecia y la abacial Winchester son igualmente interesantes...» ¡Pobre John!

(A renglón seguido, copia para George y Georgina el texto inconcluso de «La víspera de San Marcos» —cf. pp. 967 y ss—. señalando que fue escrito «con el espíritu apacible de la ciudad». Confía en que «dará la sensación de andar por una antigua ciudad condal en un fresco atardecer». Es cierto, el poema coincide en un todo con lo que él cuenta de Winchester: pero había sido escrito en Hampstead, en el mes de febrero, en los días culminantes de su felicidad junto a Fanny, a las puertas de las *Odas*. Ahora que vive *en el escenario místico del poema*, ¿por qué no lo termina? «Todavía no sé si alguna vez le daré fin», agrega antes de ponerse a copiarlo. No, no podía terminarlo. Esta imaginación rectificadora, capaz de mentirle un Winchester igual a Venecia, no es más que un inútil *ersatz* a las puertas del silencio.)

Las páginas siguientes de la carta-diario son de las más vivas y brillantes de toda la correspondencia de Keats. Juega con George y Georgina, imagina a ésta atareada con su hiji-ta y protestando porque la carta está llena de noticias que no le interesan. Con un esfuerzo evidente, se proyecta hacia sus hermanos, está con ellos en el momento mismo en que leerán sus palabras. Un humor febril —como el de Pushkin en las horas más horribles—, una fiebre verbal. En esa tercera semana de septiembre, encerrado en Winchester, John escribió como nunca, buscando una *presencia* que le faltaba. De pronto, al empezar un nuevo día —martes veintiuno, otoño—, se vuelve a sí mismo: «Desde que te fuiste, nuestros amigos dicen que he cambiado radicalmente... que no soy la misma persona...». Le preocupa la corrosión de la distancia, el que amigos a quienes separa el espacio

vuelvan a encontrarse y apenas se reconozcan. Con retenida angustia, agrega: «Ello puede evitarse mediante un ejercicio voluntario y dramático de nuestros espíritus en dirección los unos hacia los otros». Y luego: «Algunos piensan que he perdido el ardor y el fuego poético que, dicen, alguna vez tuve. Quizá sea así pero, en cambio, confío en sustituirlos por un poder más meditado y tranquilo... No me satisface escribir los mejores versos, por la fiebre que dejan tras de sí. Quiero componer sin sentir esa fiebre».

¿Se daba cuenta de que esa fiebre era su exacta temperatura poética? Sus amigos veían con claridad la declinación del ritmo que había dado en *Endimión* y las *Odas*. John es de pronto un hombre envejecido, que alude aquí y allá a su laringitis que vuelve a hostigarlo. Y el dinero, el dinero. Está narrándoles a sus hermanos un paseo por Winchester, y bruscamente retorna al problema inmediato: «Ten la seguridad de que no omitiré esfuerzo alguno para ayudarte de una manera u otra. Si no puedo enviarte cientos, serán decenas, y si no, unidades...». Y otra vez traza su esquema de trabajo periodístico. En cuanto a una sugestión de George para que se les reúna en América, la rechaza de plano: «¿Qué podría hacer allí? ¿Cómo trabajar, lejos de las bibliotecas?». Está estudiando italiano, planea perfeccionar el latín... «Quiero familiarizarme con las lenguas extranjeras». Y esto, deslizándose: «Es, además, una excelente manera de llenar intervalos...». Siempre había tenido una instintiva avidez de conocimiento, pero sus lecturas presentes responden a una necesidad de «llenar intervalos», de cerrar los ojos a su realidad. Quién no ha abierto alguna vez un libro para escapar de *lo otro*. Hoy —también es otoño aquí— vuelvo a verme en un pueblo provinciano donde la soledad era la gente, donde cada calle coincidía exactamente con las demás, y cada cara con todas las caras. Entonces vivir era encerrarse de día, proponiéndose estudios dilatados y complejos: alemán, el Renacimiento, la decadencia del Imperio romano, las obras completas de Francis Carco. Excelente manera de llenar intervalos. Sí, puedo comprender de sobra a John Keats encerrado en Winchester. Y además él lucha también por mantenerse *libre de fijación*, salvar al poeta del naufragio en el orden civil. Estudia para *salirse*, para ser Ariosto, Sannazzaro, Milton (los nombra en la carta) y a la vez ser —por eso mismo— él. *Tiene miedo de petrificarse*, y líneas después, sin conexión aparente con los párrafos citados, la cosa se hace evidente. «Dilke —dice a sus hermanos— no es capaz de sentir su identidad personal mientras no ha llegado a una conclusión sobre cada cosa». Pero el poeta, para John, es aquel que no tiene identidad. «El único medio de robustecer el intelecto es no llegar a ninguna conclusión sobre nada... dejar que la mente sea un camino abierto a todos los pensamientos...»

«—Your witness Mr. Smith».

Fue a Londres, oyó hablar sobre las posibilidades que se le presentaban, volvió a Hampstead para estar cerca de Fanny. Su regreso a la casa que Brown le ofrecía, la delicia de sentirse a toda hora al alcance de Fanny, parecen haberle dado el postrer impulso creador. En noviembre fueron escritos los últimos pasajes de las tres obras finales e inconclusas: «La caída de Hiperión», *El rey Esteban* y *El gorro y los cascabeles*. A Taylor le escribe: «Como lo maravilloso es lo más tentador [en un poema]..., he tratado de soltar a la Fantasía y dejar que se arregle por su cuenta. Mi Yo y yo mismo no coincidimos en

este punto. Las maravillas no lo son para mí. Me siento más cómodo entre hombres y mujeres. Antes prefiero leer a Chaucer que a Ariosto...». Alude a un poema que se propone escribir, y piensa que acaso terminará dos o tres en el curso de los seis años siguientes. «Me darían fuerza suficiente para escribir unas cuantas piezas de teatro buenas... Es mi mayor ambición cuando me siento ambicioso, cosa que —lamento decirlo — ocurre rara vez...» (17-11-1819). Dos días después tiene que escribirle a George una carta explicándole las complicaciones financieras, la resistencia del tutor Abbey, las posibilidades de que otro actor acepte *Otón*; cada palabra respira exasperación contenida, colérica, silenciosa. Sólo en un párrafo se deja ir: «He tratado últimamente de escribir, pero con poco resultado, ya que necesito algún estímulo, que la fortuna te favorezca un poco... para poder escribir con la mente libre» (12-11-1819). Londres, Hampstead, son la sombra del alegre 1818. Ya en una carta a *miss* Jeffrey, en pleno período de las *Odas*, citaba los versos de Wordsworth:

*Nothing can bring back the hour*

*Of splendour in the grass and glory in the flower*

(Nada puede devolvernos la hora / de esplendor en la hierba y de gloria en la flor.)

y agregaba: «Alguna vez pensé que éste era el sueño de un hipocondríaco...». De pronto comprende el sentido de lo irrecuperable: «Nuestro grupo se va separando a medida que nos hacemos mayores; cada uno sigue con creciente precisión sus propias tendencias... Brown y yo somos la excepción, pues seguimos viviendo juntos...». Y ésta es otra de las amarguras del que, por vivir en un presente puro, siente como inexplicable su destrucción, su pasaje, y se alza con toda su tristeza ante el cristal hecho pedazos. Hunt, Reynolds, Dilke, Bailey, todos los camaradas: señores establecidos, encerrados, amablemente distantes, cariñosos por costumbre... Y por eso a Severn, a quien le escribe en diciembre, y que estaba pintando una «Caverna de la Desesperación» *d'après* Spenser, le dice duramente: «Harías mejor en ponerme a mí en tu caverna...» (diciembre 1819).

Diciembre traía el frío, las cuentas que pagar, los sabañones. John le explica a su hermanita que no ha podido ir a visitarla, temiendo que el tiempo le afecte la garganta que el ejercicio y el frío amenazan de continuo. «Por consejo de mi médico me mandé hacer una gran chaqueta de abrigo, y encargué unos zapatos gruesos; así equipado, y si el tiempo mejora, estaré contigo antes de Navidad...» (20-12-1819). Con su confianza habitual, le dice que Abbey le ha insinuado trabajar como corredor de té (semanas atrás le proponía que vendiera libros) pero que luego se ha hecho el desentendido y que la cosa ha quedado abandonada. Dos días después remite una esquelita a Fanny: está enfermo y no podrá visitarla para Navidad.

(Tal vez no haya otra mención que hacer de Fanny Keats. Quiero entonces decir que acaban de traerme una foto suya —cuando era la señora de Llanos y vivía en Madrid — donde está sentada, con la cúpula de San Pedro al fondo (la foto se la hicieron en Roma en 1863) y es tan absurdamente parecida a John, que dejando sólo visible la cara, sin la cofia ni la gran falda, se tiene como una increíble sospecha de *John viejo*,

de John a los sesenta años, de un *Doppelgänger* abominablemente vivo en Roma, allí mismo donde su cadáver era fino polvo al pie de la pirámide de Cayo Cestio.)

Para esta Navidad de Keats quisiera el triste, dulce tema del *Concierto para piano y orquesta* de Mendelssohn; quisiera las páginas finales de *Tonio Kroger*, quisiera estos versos de Olga Orozco:

Oh, vosotros, los inclementes ángeles del tiempo,  
los que habitáis aún la lejanía  
—ese olvido demasiado rebelde—  
vosotros, que lleváis a la sombra,  
a sus marchitos ídolos, eternos todavía,  
mi corazón hostil, abandonado:  
no me podréis quitar esta pequeña vida entre dos sueños  
este cuerpo de lianas y de hojas que cae blandamente,  
que se muere hacia adentro, como mueren las hierbas.

(«Un rostro en el otoño»)

El año de las *Odas* concluía; pero acabará verdaderamente en febrero de 1820, cuando John sufra la primera crisis de tuberculosis. En ese intervalo —del que muy poco sabemos— se inserta todavía una extensa, brillante carta-diario a Georgina en América. George acababa de llegar a Londres, en busca directa de socorros; John se imaginaría la soledad y el temor de la pobre muchacha, sola allá con su hijita. La cubre entonces de ternura, llena páginas y páginas de exquisita prosa, rutilante de noticias, de pequeños chismes locales, de juegos de palabras, de consuelos. «Le hacemos bromas a George sobre su hijita; él sigue el trillado camino de todo padre, como tú, supongo, el de toda madre... No hay niña como la suya. ¡Tan original! ¡Original!, claro está, pero creo en vuestra palabra; tengo la convicción de que la vuestra es la perla de los niños. ¿No soy yo su tío?» (13 a 28-1-1820). Pero, unas páginas adelante, este arranque casi brutal: «Si llegas a tener un varón, no lo llares John, y convence a George de que no se deje llevar por su cariño hacia mí. Es un nombre malo, y perjudicial para el hombre que lo lleva...». Quizá arrepentido de esa violencia, la rebaja agregando: «Si me hubiera llamado Edmund, habría tenido más suerte...». Y se lanza otra vez a contar menudos episodios cotidianos, con un delicado conocimiento de aquellas cosas que pueden interesar a la pobre Georgina. ¡Qué hermosa carta! Y qué triste, qué desolada. «Todo lo que puedo decir es que, de pie en Charing Cross y mirando al este, oeste, norte y sur, todo lo que veo es lóbrego...»

La terminó el viernes 28 de enero. Cinco días más tarde —cuenta lord Houghton— «Keats volvió a su casa en un estado de extraña excitación física. Quienes no lo conocían, hubieran podido creer que estaba borracho. Explicó a su amigo (Brown) que había viajado en la parte exterior de la diligencia, que había tenido mucho frío, y estaba algo afiebrado;

pero agregó: “Ahora no siento fiebre”. Se dejó convencer fácilmente de irse a la cama, y cuando se metía entre las sábanas heladas, antes de que su cabeza tocara la almohada, tosió ligeramente y dijo: “Esta sangre es de la boca; trae luz y deja que la vea”. Durante un momento contempla fijamente la oscura mancha, y luego, mirando a la cara a su amigo con una expresión de súbita serenidad que aquél no olvidaría jamás, dijo: “Conozco el color de esa sangre; es sangre arterial. No me engaño: esa gota es mi sentencia de muerte. Me voy a morir”».

Pero todavía lo esperaba —y eso, al fin y al cabo, iba a ser su «futuro»— un año entero de vida postuma<sup>[8]</sup>.

# TITANOMAQUIA

Como siempre el cielo finge su hermoso desinterés  
y deja flotar al borde sus extremidades  
pero ved las palomas que se desprenden de sus pies  
al menor cambio de tiempo.

JUAN LARREA,

«Puesta en marcha».

## Las cosas como están

A las puertas de *Hiperión*, la tarea crítica (*horresco referens*) se escinde en una medida, en una polarización mucho mayor que ante las obras anteriores de Keats. El solo hecho de que existan dos versiones del poema anticipa el problema: la bifurcación se había ya operado en el espíritu de su poeta. Ambas versiones difieren desde su base; la intención que movía la primera es sólo parte de otra intención que determina la segunda. Y además estamos ante un torso, ante el colmillo del tigre siberiano o la huella del pterodáctilo; se precisa la proyección del antropólogo para postular un Hiperión de cuerpo entero.

Ocurre —me ocurre— otra cosa: también los intereses críticos se bifurcan ante cada uno de los poemas. ¿Continúa *Hiperión* la línea estética de la obra keatsiana, resumiéndola en un último esfuerzo de esencialización? ¿O la clausura del primer poema y la tentativa de rehacerlo desde fundamentos diferentes, revela en Keats el paso a una dimensión *filosófica*

(ya nos entenderemos mejor después)

de su poesía? La eficacia de mi tarea depende de esta elección estimativa. Fácil es apreciar que la crítica inglesa se ha volcado casi unánimemente en la segunda vía. El «mensaje» keatsiano preocupa todavía. Y, por eso, la segunda versión provoca mayor número de exégesis y conjeturas que la primera — más desinteresada, más del Keats lírico y narrador de cuentos poéticos.

Comprendo que tan oscuro «mensaje» fascine a los estudiosos. Tiene todos los ingredientes que hacen de la criptografía un deporte inglés: está trunco, hay dos versiones

que cotejar, representa el testamento espiritual de un condenado al silencio, y tiene muchísimo ángel. Hasta el hecho de que John lo dejara súbitamente inconcluso, justificando su actitud por razones sólo retóricas y de influencia literaria, agrega la sospecha de que el mensaje es capital; como buenos lectores de Phillip Oppenheim y de Eric Ambler, sabemos que los espías (y Shakespeare dijo que un poeta es el espía de Dios) no andan luego repitiendo en lengua vulgar lo que han grabado en la más infranqueable de las runas.

Personalmente, y gozando de las cismáticas ventajas que me procura mi raza, no busco la grandeza de *Hiperión* en los esclarecimientos del texto. Tú te acordarás de que también *Endimión* tenía mensaje —y qué fino y alado—. Pero ya entonces, cuando lo examinamos, era posible ver que la poesía no estaba ahí al modo gnómico, sino que el mensaje equivalía a la urdiembre que da coherencia secreta a los inacabables meandros y derroteros del hilo coloreado —las andanzas de Endimión—. Creer que Keats usaba la poesía como sustentáculo de un mensaje es no haberlo comprendido nunca. De hecho,

(esto para ti, lector de Valéry y del abate Brémond, que empiezas a enojarte por la falsa dicotomía)

no hay poesía y mensaje. Hay poesía que es mensaje. Lo que importa dejar bien sentado es que la entera obra de Keats propone una poesía que es mensaje. Y que nada induce a alterar esta *oneness* y suponer, en *Hiperión*, un mensaje que sea —o quiera ser— poesía.

Todo depende de la elección inicial. Si el interés se centra en ese «conocimiento» que emana del poema (sobre todo de la segunda versión), es casi inevitable que la poesía sea constantemente aceptada y sentida como sustentáculo *de* ese mensaje; que, sin ninguna intención deliberada, se la subordine de alguna manera a su propia trascendencia. (Ya esto desesperaba al pobre Shelley —indudablemente más expuesto a esta clase de malentendidos—: véase el prefacio de *Prometeo liberado*.) ¿Se centraba el interés de Keats en su «mensaje», al emprender *Hiperión*? Creo que no. Pero también creo que en la segunda versión, su experiencia de vida, su larga *meditación viviente* de 1819, es la que se expresa por su vía natural —la visión—. En este sentido, y sólo en éste, cabe ver una intención de «mensaje» en el segundo *Hiperión*. El primero entrañaba voluntad *artística* de obra: *la Belleza es Verdad*. El segundo parece movido por un ansia metafísica de aprehensión última: *la Verdad es Belleza*. Y, evidentemente, el fracaso parcial de la primera tentativa fuerza a Keats a extremar la búsqueda en la segunda, a emprender poéticamente una dialéctica —que resiente en parte la obra y no le da, finalmente, las certidumbres *morales* que buscaba—. De todas maneras, ambos poemas informan una misma poesía, *y se quiebran cuando el impulso poético deja de ser John Keats*. Ni una intención ni otra vale por sí misma. Entonces, ¿cómo apartar *Hiperión* del resto de la obra keatsiana? Hay que leerlo, entenderlo al igual que el resto, como el último fruto del árbol marcado por el hacha.

(Paréntesis necesario: la bibliografía sobre *Hiperión* es magnífica. Como ante todo

poema «oscuro», las interpretaciones se suceden continuamente. Mi intención es tan sólo la de *mostrar* los dos poemas, refiriéndome cuando sea preciso a las exégesis que conozco. No tengo ninguna teoría frente a una obra que se me da —acabo de decirlo— en un plano absoluto y no conjetural.)

La historia de los poemas es la siguiente: a su vuelta del viaje a Escocia, John emprendió *Hiperión* (septiembre de 1818<sup>[1]</sup>).

Una y otra vez sus cartas aluden al lento avance del poema; en diciembre —mes de la muerte de Tom y de la aparición de Fanny Brawne— el poema está «apenas empezado» (16-12-1818 / 4-1-1819). En enero es el arrebató de «La víspera de Santa Inés», y luego irrumpe el tiempo de las *Odas*. El poema quedó inconcluso en abril, desplazado por el enajenamiento lírico que nada tenía de común con su tono y su propósito iniciales.

No sé si de abril a septiembre agregó John algo a lo ya hecho; son los tiempos de «Lamia» y las últimas *Odas*, así como la tentativa de *Otón el Grande*. Pero en septiembre, en plena crisis moral y personal, anuncia que ha renunciado a *Hiperión* porque es demasiado «miltoniano» (cf. p. 1139). Y en la carta-diario a América, coincidente con esos días, completa su pensamiento aunque no alude al abandono de la obra. Hablando de sus estudios de italiano y su aspiración a conocer idiomas, agrega: «Nunca me apegaré a una lengua extranjera al punto de introducirla en mis escritos. El *Paraíso perdido*, aunque sea en sí tan bello, es una corrupción de nuestra lengua; debería seguir siendo lo que es: único, una curiosidad, una bella y grandiosa curiosidad... la producción más notable del mundo... un dialecto nórdico prestándose a las inversiones y entonaciones griegas y latinas...». Y luego de citar a su preferido Chatterton contra Chaucer: «El lenguaje de Chatterton es enteramente nórdico. Prefiero su música vernácula a la de Milton, medida por pies. Sólo en los últimos tiempos me he puesto en guardia contra Milton. Lo que para él es vida, sería la muerte para mí. El verso miltoniano sólo puede escribirse en vena artística... A otra sensación quiero consagrarme...» (17 a 27-9-1819).

De septiembre a noviembre trabaja entonces en rehacer el poema, modificando por completo su perspectiva inicial y lo que cabe llamar su carácter épico; los episodios vinculados a la caída de Hiperión asumen el carácter de un «sueño», una «visión» que el poeta alcanza sobrenaturalmente. Parte de lo ya escrito es distribuido por Keats en el cuerpo de este nuevo poema, con sensibles alteraciones formales; pero la obra se interrumpe, sin haber siquiera alcanzado la extensión de la primera.

(Aquí señalo que, curiosamente, no faltó quien sostuviera que el orden de las dos versiones ha sido trastocado, y que «La caída de Hiperión» es la primera tentativa keatsiana. Ojalá —desde mi punto de vista— fuera así; pero la evidencia interna, como la analiza por ejemplo Middleton Murry, acaba rápidamente con este lance de escándalo literario.)

Adelanto ahora (para que sea más claro el estudio posterior en detalle) la anécdota de los dos poemas. La primera versión, *Hiperión*, nos enfrenta con los Titanes vencidos por Júpiter después de larga lucha, y precipitados confusamente a un abismo donde, con



Saturno destronado a la cabeza, consideran angustiadamente su derrota. Sólo Hiperión, espléndido de fuerza y luz, conserva su poder titánico. Cuando desciende de su palacio aéreo y se cierne sobre la desoladora escena, los titanes recobran energía y vocean su nombre; el libro segundo termina ahí. Lo que Keats alcanzó a escribir del tercero (ciento treinta versos) muestra, en el bando opuesto, la figura de Apolo, uno de los «nuevos dioses», surgiendo en su reino olímpico, contrapuesto al antiguo orden derrocado.

La segunda versión («The Fall of Hiperion: a Dream»/«La caída de Hiperión: un sueño») está contada en primera persona. El poeta sueña que se halla en una extraña región donde se alza el templo de Moneta —que es Mnemosina, la memoria, Madre de las Musas—, al que llega luego de una «iniciación» alegórica que diferencia por completo el tono y la intención del poema. Moneta guarda en su fiel memoria la crónica de la lucha y caída de los titanes, y concederá al poeta el don de «ver como ven los Dioses». Emanando del recuerdo de la diosa, reaparecen entonces —con sensibles alteraciones formales— las escenas del libro primero de *Hiperión*, Saturno abatido, el valle en el abismo, Hiperión que siente tambalearse su poder sobreviviente. El poema se interrumpe a los sesenta versos del segundo canto.

Es decir, que el segundo *estado* del poema encierra al primero con un enfoque y un propósito que lo alteran, como si John hubiera renunciado con violencia a la línea épico-narrativa a que lo obligaba *Hiperión* para buscar una forma más *interna*, una forma que lo comprometiera como persona en la sustancia misma del poema. O sea —prolongando lo que él dice al explicar su abandono del poema—, un paso de la visión *miltoniana* a la visión *dantesca* del tema; o de otra manera —para abarcar esta necesidad con dos ideas generales—, un abandono de la dimensión clásica por la romántica.

Pero que todo esto surja por sí mismo desde nuestro viaje por los dos poemas.

## «Hiperión»

¡Oh vosotros, los que tenéis mi corazón  
encadenado, preservadlo del polvo y la  
amarga ceniza, crueles dueños de mi  
corazón, dioses agonizantes escondidos entre  
soplos de viento, oh nocturnos!

DANIEL DEVOTO, *Libro de las fábulas*.

Shelley, de quien no se puede sospechar parcialidad hacia la obra de Keats, dijo esto: «Si *Hiperión* no es gran poesía, entonces nuestros contemporáneos no han producido nada». Y Byron, siempre dispuesto a ver en Keats al «pequeño farmacéutico», siempre rabioso con

toda su obra, declara a *Hiperión*: «tan sublime como Esquilo».

Acertó, porque en *Hiperión* hay sublimidad. Está lograda con el sistema de la puerta estrecha, la negativa a la elocuencia y al pindarismo. Una sublimidad seca, de friso dórico<sup>[2]</sup>. Quizá por haber sido escrito lentamente, y como por debajo de los poemas líricos que nacían uno tras otro, tiene algo de raíz, de base secreta; y también de resumen y final.

*Hiperión* se abre sobre un campo de batalla a la mañana siguiente. La titanomaquia ha terminado con la retumbante victoria de Júpiter

(detesto los nombres latinos de estos bichos olímpicos; pero a John le gustaban así, y qué le vas a hacer),

después de una lucha feroz que Hesíodo describe en su *Teogonía* con versos que Leopardi hallaba comparables a los más bellos de Homero:

«Y el mar inmenso resonó horriblemente, y la tierra mugía con fuerza, y el anchuroso Urano gemía estremecido, y el Gran Olimpo temblaba sobre su base al choque de los Dioses; y en el Tártaro negro penetró un vasto estrépito, ruido sonoro de pies, tumulto de la refriega y violencia de los golpes.

»Y lanzaban unos contra otros dardos lamentables, y su clamor confuso subía hasta Urano estrellado, mientras se exhortaban y se herían con grandes gritos.

»Y entonces cesó Zeus de contener sus fuerzas, y su alma al punto se llenó de cólera, y desplegó todo su vigor, precipitándose llameante del Urano y del Olimpo. Y con el trueno y el relámpago, volaban rápidamente de su mano robusta las centellas, lanzando a lo lejos la llama sagrada. Y por todas partes mugía, en llamas, la tierra fecunda, y las grandes selvas crepitaban en el fuego y toda la tierra ardía, y las olas de Océano y el inmenso Ponto se abrasaban... Y todos los Vientos levantaban con rabia torbellinos de polvo al estallar el trueno, los relámpagos y la ardiente centella, esos dardos del gran Zeus. Y lanzaban su estrépito y sus clamores ambas partes. Y una inmensa algarabía envolvía el espantoso combate, y de ambos lados se desplegaba el vigor de los brazos.

»Pero la victoria se inclinó...».

Zeus-Júpiter derrota la jerarquía titánica, con Cronos-Saturno a la cabeza, y la precipita al abismo. El orden olímpico, más espiritual y armonioso, va a alzarse sobre las ruinas de los dioses elementales —que a su vez habían sucedido a las formas primarias emergidas del Caos—. Todavía ruedan lejanamente los últimos truenos de la lucha cuando Keats nos acerca al bando vencido, sin ninguna preparación retórica ni musical:

*Deep in the shady sadness of a vale*

*Far sunken from the healthy breath of morn,*

*Far from the fiery noon, and eve's one star,*

*Sat gray-hair'd Saturn, quiet as a stone,*

*Still as the silence round about his lair;  
Forest on forest hung above his head  
Like cloud on cloud. No stir of air was there,  
Not so much life as on a summer's day  
Robs not one light seed from the feather'd grass,  
But where the dead leaf fell, there did it rest.  
A stream went voiceless by, still deadened more  
By reason of his fallen divinity  
Spreading a shade; the Naiad 'mid her reeds  
Press'd her cold finger closer to her lips.*

(En lo más hondo de las sombras de un triste valle, / alejado del hálito saludable de la mañana, / lejos del ardiente mediodía y de la estrella solitaria de la tarde, / estaba Saturno, de grises cabellos, quieto como una piedra, / callado como el silencio que rodeaba su guarida; / frondas sobre frondas rodeaban su cabeza / como nubes sobre nubes. No se agitaba el aire, / menos vivo que en un día de verano / cuando una brisa no arrebatara siquiera la ligera semilla de la hierba plumosa, / sino que allí donde cae la hoja seca, allí se queda. / Un arroyo fluía silente, apagado aún más / por la sombra que arrojaba / la divinidad destituida; / la Náyade, entre los juncos, / con fríos dedos oprimía sus labios.)

(I, vv. 1-14)

Saturno yace vencido; a Keats le bastan pocos versos para comunicar ese torpor, ese derruirse hacia dentro del héroe abatido:

*Upon the sodden ground  
His old right hand lay nerveless, listless, dead,  
While his bow'd head seem'd list'ning to the Earth,  
His ancient mother, for some comfort yet.*

(I, vv. 17-21)

(En el suelo empapado / su vieja diestra descansaba inerte, indiferente, muerta, / sin su cetro; y cerrados estaban sus ojos sin reino; mas su cabeza inclinada parecía escuchar a la Tierra, / su antigua Madre, esperando algún consuelo.)

(I, vv. 17-21)

La mano del dios es como los ojos de la pantera de Rilke:

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
So müd geworden, dass es nichts mehr hält.*

(Su visión, de pasar por los barrotes, / está tan cansada que ya nada retiene.)

Se siente que el dios y la fiera no saldrán nunca de ese marasmo y que sus cóleras momentáneas serán exteriores a ellos mismos, meros reflejos del hábito. Hasta Saturno llega entonces la figura gigantesca de Thea, que el poeta presenta (luego dejará de hacerlo, una vez que nos haya situado en la escala proporcional) con imágenes plásticas:

*She was a Goddess of the infant world;  
By her in stature the tall Amazon  
Had stood a pigmy's height: she would have ta'en  
Achilles by the hair and bent his neck;  
Or with a finger stay'd Ixion's wheel.  
Her face was large as that of Memphian sphinx,  
Pedestal'd haply in a palace court,  
When sages look'd to Egypt for their lore.  
But oh! how unlike marble was that face:  
How beautiful, if sorrow had not made  
Sorrow more beautiful than Beauty's self.*

(Era una diosa de las primeras edades del mundo; / a su lado la alta estatura de una Amazona / hubiera parecido de pigmeo; podría haber aferrado / a Aquiles por el pelo y quebrado su cuello; / o, con un solo dedo, detenido la rueda de Ixión. / Su rostro era ancho como el de la esfinge de Menfis, / acaso erguida en su pedestal, en el patio de un palacio, / en tiempos en que los sabios buscaban en Egipto su ciencia. / Pero ¡oh, cuán distinto del mármol ese rostro! / Cuán bello, si la pena no hubiese vuelto / la pena más hermosa que la misma Hermosura.)

(I, vv. 26-36)

Thea contempla el penoso sueño de Saturno, y no quiere arrancarlo a esa forma menos cruel del dolor. Las palabras de la diosa, su quedarse velando interminablemente el reposo de su señor, nacen de una poesía adentrada de lleno en las dimensiones de lo titánico:

*As when, upon a tranced summer-night,  
Those green-rob'd senators of mighty woods,  
Tall oaks, branch-charmed by the earnest stars,  
Dream, and so dream all night without a stir,  
Save from one gradual solitary gust  
Which comes upon the silence, and dies off,  
As if the ebbing air had but one wave;*

*So came these words and went; the while in tears  
She touch'd her fair large forehead to the ground,  
Just where her fallen hair might be outspread  
A soft and silken mat for Saturn's feet.  
One moon, with alteration slow, had shed  
Her silver seasons four upon the night,  
And still these two were postured motionless,  
Like natural sculpture in cathedral cavern;  
The frozen God still couchant on the earth,  
And the sad Goddess weeping at his feet.*

(Como cuando en el éxtasis de una noche de estío, / senadores con sus togas verdes de bosques imponentes, / los altos robles, hechizadas sus ramas por las fervorosas estrellas, / sueñan y sueñan toda la noche sin agitarse, / salvo cuando una ráfaga solitaria va creciendo / en el silencio y luego muere, / como si la marea baja del aire fuese una única ola: / así vinieron y se fueron estas palabras, mientras, en lágrimas, / tocaba ella el suelo con su ancha y bella frente, / allí donde su suelto y esparcido cabello / podría ser una suave, sedosa alfombra para los pies de Saturno. / La luna, en lenta mutación, había derramado / sus plateadas fases sobre la noche, / y aún seguían los dos inmóviles / como esculturas naturales en las catedrales de las cavernas, / el Dios helado, aún acurrucado en tierra, / y la triste Diosa sollozando a sus pies.)

(I, vv. 72-88)

La alteración del tiempo y del movimiento, el traspaso del plano humano al de los dioses, se logra así con imágenes *elementales* que retrotraen al hombre a su memoria ancestral, cuando el vasto mugido de un bosque bajo el viento *era* Pan. Sólo la lectura completa del primer libro puede transmitir esa comunicación con formas primarias de sensibilidad y receptividad, que Keats rabadomante sentía «en el pulso». Ese «mundo de las primeras edades», el mundo de los titanes (*She was a Goddess of the infant world*) vuelve confusamente con las palabras y la imaginería de un mundo viejo y sabio.

Saturno despertará para deplorar su suerte:

*Who had power  
To make me desolate? whence carne the strength?  
How was it nurtur'd to such bursting forth,  
While Fate semm'd strangled in my nervous grasp?  
But it is so; and I am smother'd up,  
And buried from all godlike exercise*

*Of influence benign on planets pale,  
Of admonitions to the winds and seas,  
Of peaceful sway above man's harvesting,  
And all those acts which Deity supreme  
Doth ease its heart of love in... I am gone  
Away from my own bosom; I have left  
My strong identity, my real self,  
Somewhere between the throne, and where I sit  
Here on this spot of earth.*

(¿Quién tuvo poder / para desesperarme? ¿De dónde venía esa fuerza? / ¿Cómo se alimentó para estallar así, / cuando mis nervudas manos parecían domeñar al Destino? / Pero es así; y aquí estoy, ahogado, / y despojado de mis ministerios divinos: / benigna influencia sobre pálidos planetas, / admoniciones a los vientos y al mar, / apacible gobierno de las cosechas de los hombres, / y todos los actos con que la Deidad suprema / alivia de amor su corazón... Lejos estoy / de mi propio seno; he abandonado / mi vigorosa identidad, mi verdadero ser, / en alguna parte entre el trono y aquí donde me hallo, / aquí, en este punto de la tierra.)

(I, vv. 102-116)

Y arrebatado por un delirio senil, imagina la reconquista del poder:

*Search, Thea, search!  
Open thine eyes eterne, and sphere them round  
Upon all space: space starr'd, and lorn of light  
Space region'd with life-air; and barren void;  
Spaces of fire, and all the yawn of hell...  
Search, Thea, search! and tell me if thou seest  
A certain shape or shadow, making way  
With wings or chariot fierce to repossess  
A heaven he lost erewhile: it must —it must  
Be of ripe progress... Saturn must be King.  
Yes, there must be a golden victory;  
There must be Gods thrown down, and trumpets blown  
Of triumph calm, and hymns of festival  
Upon the gold clouds metropolitan,*

*Voices of soft proclaim, and silver stir  
Of strings in hollow shells: and there shall be  
Beautiful things made new, for the surprise  
Of the sky-children; I will give command:  
Thea! Thea! Thea! where is Saturn?*

(¡Busca, Thea, busca! / Abre tus ojos eternos, y hazlos girar / por el espacio entero: espacio estrellado y vacío de luz, / espacio henchido de aire vital, como el erial de vacío, / espacios de fuego y el gran bostezo del infierno... / ¡Busca, Thea, busca! Y dime si no ves / una imagen o sombra que avanza / con las alas de su carro, furiosa por reconquistar / un cielo otrora perdido: así debe ser, tiene / que haber avanzado ya... Saturno debe ser rey. / Sí, tendrá que haber una victoria de oro, dioses derrocados y trompetas que celebren / el sereno triunfo, e himnos de fiesta / sobre las nubes doradas de nuestra patria, / dulces voces que proclamen, y cuerdas de plata / que vibren en huecas caracolas; y habrá / esplendores renovados, para sorpresa / de los hijos del cielo. Yo daré la orden: / ¡Thea! ¡Thea! ¿Dónde está Saturno?)

(I, vv. 117-134)

Alentada por esta fiebre, Thea urge a Saturno para que se reúna con el grueso de los titanes vencidos, cuya prisión conoce. El poema deja alejarse a ambos dioses, y nos conduce —directamente, eliminada toda introducción— a la aérea morada del único de los titanes que conserva todavía su poder:

*Blazing Hyperion on his orb'd fire  
Still sat, still snuff'd the incense, teeming up  
From Man to the sun's God; yet unsecure:  
For as among us mortals omens drear  
Fright and perplex, so also shuddered he...  
Not at dog's howl, or gloom-bird'd hated screech,  
Or the familiar visiting of one  
Upon the first toll of his passing-bell.  
Or prophesying of the midnight lamp;  
But horrors, portion'd to a giant nerve,  
Oft made Hyperion ache.*

(El flameante Hiperión en su orbe de fuego / tronaba aún, aspirando todavía el incienso que subía / del Hombre al Dios del sol; pero inquieto, / pues así como a nosotros, mortales, los malos presagios / nos aterran y turban, así también temblaba él... / no al aullido de un perro, o al odioso ulular del búho en la noche, / o a la

aparición de un familiar / cuando doblan a muerto las campanas, / o a la profecía de la lámpara de medianoche; / no, pero horrores comparables a sus nervios de gigante / oprimían con frecuencia a Hiperión...)

(I, vv. 166-176)

Extraños presagios lo asaltan y conmueven, harto distintos de los que alarman al hombre, y que el poeta ha descrito para que la inquietud de Hiperión resalte en su dimensión gigantesca:

*His palace bright  
Bastion'd with pyramids of glowing gold,  
And touch'd with shade of bronzed obelisks,  
Glar'd a blood-red through all its thousand courts,  
Arches, and domes, and fiery galleries;  
And all its curtains of Aurorian clouds  
Flush'd angerly: while sometimes eagle's wings,  
Unseen before by Gods or wondering men,  
Darken'd the place: and neighing steeds were heard,  
Not heard before by Gods or wondering men.  
Also, when he would taste the spicy wreaths  
Of incense, breath'd aloft from sacred hills,  
Instead of sweets, his ample palate took  
Savour of poisonous brass and metal sick...*

(Su resplandeciente palacio / defendido por pirámides de luminoso oro, / y rozado por la sombra de los obeliscos de bronce; / arrojaba un resplandor sangriento en sus mil patios, / sus arcos y sus cúpulas, y galerías flameantes; / y todos sus cendales de nubes aurales / se encendían furiosos; pero a veces unas alas de águila / jamás vistas por Dioses o asombrados mortales, / oscurecían el lugar, y se oían relinchos de corceles / jamás escuchados por Dioses o asombrados mortales. / Y también, cuando deseaba gustar las aromáticas volutas / del incienso, que subía de las colinas sagradas, / en vez de dulzura su vasto paladar sentía / el sabor del bronce venenoso y del metal roído.)

(I, vv. 177-189)

Colérico, hermoso en su desatada angustia, Hiperión recorre su palacio, imprecando al joven Júpiter rebelde y lo amenaza con fulminarlo y devolver su trono a Saturno. Pero una fatalidad creciente se insinúa en los presagios y las apariciones:

*So at Hyperion's words the Phantoms pale*



*Bestirr'd themselves, thrice horrible and cold;  
And from the mirror'd level where he stood  
A mist arose, as from a scummy marsh.  
At this, through all his bulk in agony  
Crept gradual, from the feet unto the crown,  
Like a lithe serpent vast and muscular  
Making slow way, with head and neck convuls'd  
From over-strained might.*

(Así, ante las palabras de Hiperión, los pálidos fantasmas / se agitaron, tres veces más horribles y glaciales; / y desde el suelo espejeante / como de una impura marisma subió la niebla. / Recorrió entonces su cuerpo el sufrimiento / gradualmente, de los pies a la cabeza, / tal una flexible serpiente, enorme y musculosa, / que lenta avanza, testa y cuello convulsos / por la violencia de su esfuerzo.)

(Vv. 255-263)

Vuela el titán al espacio, donde el sol espera su orden para lanzarse a la diurna carrera. Hermosa es la visión del astro-pájaro:

*Two wings this orb  
Possess'd for glory, two fair argent wings,  
Ever exalted at the God's approach  
And now, from forth the gloom their plumes immense  
Rose, one by one, till all outspreaded were;  
While still the dazzling globe maintain'd eclipse,  
Awaiting for Hyperion's command.*

(Dos alas tenía este orbe / de pura gloria, dos alas de plata clara, / que se elevaban al acercarse el Dios; / y entonces, de la sombra se levantaron sus plumas inmensas, / una a una, hasta desplegarse enteras, / mientras el globo deslumbrante prolongaba su eclipse / a la espera de la orden de Hiperión.)

(I, vv. 283-289)

Pero el titán, fatigado y oprimido, se tiende en un banco de nubes y cede a su lúgubre meditación, mientras el Cielo mira apiadado al más hermoso de sus hijos. La voz del espacio estrellado se deja oír, pasando revista a la guerra que ha diezmado a su prole. Guarda para Hiperión las palabras del aliento y el coraje:

*This is the grief, O Son!  
Sad sign of ruin, sudden dismay, and fall!*

*Yet do thou strive; as thou art capable,  
As thou canst move about, an evident God;  
And canst oppose to each malignant hour  
Ethereal presence... I am but a voice;  
My life is but the life of winds and tides,  
No more than wind and tides can I avail: —  
But thou canst.— Be thou therefore in the van  
Of Circumstance; yea, seize the arrow's barb  
Before the tense string murmur... To the earth!  
For there thou wilt find Saturn, and his woes.  
Meantime I will keep watch on thy bright sun,  
And of thy seasons be a careful nurse.*

(¡Oh hijo mío, ésta es mi pesadumbre! / ¡Triste signo de ruina, súbito espanto, caída! / Pero tú luchas porque eres capaz, / porque puedes ir y venir, como un Dios manifiesto, / y a la maldad de cada hora puedes oponer / una etérea presencia... Yo soy sólo una voz; / mi vida es la vida de los vientos y mareas; / y más que los vientos y mareas no puedo hacer, / pero tú puedes más. Ve, pues, a la vanguardia / de las circunstancias; sí, toma en tu mano la flecha / antes de que vibre la tensa cuerda... ¡A la Tierra! / Allí encontrarás a Saturno y sus desdichas. / Yo, entre tanto, velaré por tu brillante sol / y seré el guardián atento de tus estaciones.)

(I, vv. 335-348)

Erguido en toda su estatura, el titán oye a su padre,

*Then with a slow incline of his broad breast,  
Like to a diver in the pearly seas,  
Forward he stoop'd over the airy shore,  
And plung'd all noiseless into the deep night.*

(Entonces, inclinando lentamente el ancho pecho, / como el pescador de perlas se lanza al mar, / se echó adelante, a la orilla del aire, / y hundiose silencioso en la profunda noche.)

(I, vv. 354-357)

El primer libro acaba así, con el plástico salto de Hiperión que se da con evidencia visual extraordinaria. Keats abre ahora el libro segundo como si fuera la doble puerta de bronce de un infierno apagado y mortecino, donde las dimensiones gigantescas de las cosas y las pasiones tienen algo de galaxia, de vertiginoso panorama de telescopio:

*It was a den where no insulting light  
Could glimmer on their tears; where their own groans  
They felt, but heard not, for the solid roar  
Of thunderous waterfalls and torrents hoarse,  
Pouring a constant bulk, uncertain where.  
Crag jutting forth to crag, and rocks that seem'd  
Ever as if just rising from a sleep,  
Forehead to forehead held their monstrous horns;  
And thus in thousand hugest phantasies  
Made a fit roofing to this nest of woe.*

(En aquella guarida no había luz ofensiva / que centelleara en sus lágrimas; sus propios lamentos / se sentían, pero no se escuchaban en el tumulto / de atronadoras cataratas y broncos torrentes / que volcaban su caudal constante sin saber dónde, / el risco al risco superaba, y las rocas, / como salidas de un sueño, / apoyaban, frente contra frente, sus monstruosos cuernos; / y así construían, con mil gigantescas fantasías, / la bóveda adecuada para ese nido de dolor.)

(II, vv. 5-14)

No todos los titanes están concentrados ahí

(sí: *concentrados*

ya ellos, entonces: *concentrados*)

sino que los más terribles en el asalto, sufren una prisión que describen versos dignos de Dante:

*Coeus, and Gyges, and Briareüs,  
Typhon, and Dolor, and Porphyryon,  
With many more, the brawniest in assault,  
Were pent in regions of laborious breath;  
Dungeon'd in opaque element, to keep  
Their clenched teeth still clench'd, and all their limbs  
Lock'd up like veins of metal, crampt and screw'd;  
Without a motion, save of their big hearts  
Heaving in pain, and horribly convuls'd  
With sanguine feverous boiling gurge of pulse.*

(Ceo y Giges y Briareo, / Tifón y Dólor y Porfirión, / con muchos otros, los más vigorosos en el asalto, / encerrados en regiones donde respirar era un esfuerzo, / presos en un opaco elemento, que mantenía / apretados sus apretados dientes, y sus miembros / encarcelados como venas de metal, encogidos y comprimidos, / sin un movimiento, salvo el de sus grandes corazones / latiendo de dolor, horriblemente convulsos / en el torbellino febril e hirviente de la sangre.)

(II, vv. 19-28)

El resto yace en el sombrío abismo. La mayoría calla, pero los hay que braman sordamente, apretando los restos de las impotentes armas; y los hay que lloran:

*Neighbour'd close*

*Oceanus, and Tethys, in whose lap*

*Sobb'd Clymone among her tangled hair.*

(Sus vecinos cercanos eran / Océano y Tetis, en cuyo regazo / sollozaba Climena, de enmarañados rizos.)

(II, vv. 74-76)

Guiado por Thea, Saturno llega al recinto de la tribu caída y pide el parecer de sus hermanos. Océano será el primero en hablar, y su discurso resume el ritmo central del poema, el núcleo estético que Keats veía —siguiendo la fabulación griega— en la titanomaquia. «Caemos como consecuencia de la ley de la naturaleza, y no por la fuerza del trueno o de Júpiter», dice Océano con amarga dignidad. Del mismo modo que Saturno y sus pares conquistaron un día el orden caótico primitivo, domeñando a Urano,

*... as thou was not the first of powers,*

*So art thou not the last; it cannot be:*

*Thou art not the beginning nor the end.*

(Así como no fuiste el poder primero, / tampoco serás el último, no puede ser: / tú no eres ni el principio ni el fin.)

(II, vv. 188-190)

Un *élan vital* expresándose en belleza avanza a través de la materia universal arquitecturándola en imágenes espirituales y sensibles que precipitan en el olvido los esbozos anteriores. Hermosamente lo anuncia Océano al final de su discurso —que encierra la llave maestra de Hiperión hasta donde podemos juzgarlo por su desnudo torso:

*As Heaven and Earth are fairer, fairer far*

*Than Chaos and blank Darkness, though once chiefs;*

*And as we show beyond that Heaven and Earth*

*In form and shape compact and beautiful,*

*In will, in action free, companionship,  
And thousand other signs of purer life;  
So on our heels a fresh perfection treads,  
A power more strong in beauty, born of us  
And fated to excel us, as we pass  
In glory that old Darkness: nor are we  
Thereby more conquer'd, than by us the rule  
Of shapeless Chaos. Say, doth the dull soil  
Quarrel with the proud forests it hath fed,  
And feedeth still, more comely than itself?  
Can it deny the chieftom of green groves?  
Or shall the tree be envious of the dove  
Because it cooeth, and hath snowy wings  
To wander wherewithal and find its joys?  
We are such forest-trees, and our fair boughs  
Have bred forth, not pale solitary doves,  
But eagles golden-feather'd who do tower  
Above us in their beauty, and must reign  
In right thereof; for 'tis the eternal law  
That first in beauty should be first in might:  
Yea, by that law, another race may drive  
Our conquerors to mourn as we do now.  
Have ye beheld the young God of the Seas,  
My dispossessor? Have ye seen his face?  
Have ye beheld his chariot, foam'd along  
By noble winged creatures he hath made?  
I saw him in the calmed waters scud,  
With such a glow of beauty in his eyes,  
That it enforc'd me to bid sad farewell  
To all my empire: farewell sad I took,*

*And hither came, to see how dolorous fate  
Had wrought upon ye; and how I might best  
Give consolation in this woe extreme.  
Receive the truth, and let it be your balm.*

(Así como el Cielo y la Tierra son más bellos, mucho más / que el Caos y la vacía Tiniebla, otrora soberanos, / y así como nosotros superamos al Cielo y a la Tierra / tanto en la apariencia, en la figura hermosa y plena / como en la voluntad, la libertad de los actos, la fraternidad, / y en mil otros indicios de una vida más pura... / así, tras nuestras huellas una nueva perfección avanza, / un poder más fuerte en su belleza, nacido de nosotros / y destinado a sobrepujarnos, tal como nosotros superamos / en esplendor a las antiguas Tinieblas; hoy nos conquistan, / como nosotros un día conquistamos el imperio / del informe Caos. Decid: ¿La tierra gris / se queja de las altivas selvas que alimentó / y alimenta, más agradecidas que ella? / ¿Puede negar la primacía de los verdes boscajes? / ¿O envidiará el árbol a la paloma / porque arrulla y posee alas de nieve / para errar a su gusto en busca de placeres? / Somos como esos árboles del bosque, pero nuestras bellas ramas / han criado, no pálidas palomas solitarias, / sino águilas de plumas de oro que se ciernen / sobre nosotros en toda su belleza, y deben reinar / con justo derecho; porque es la ley eterna / que el primero en belleza será el primero en potencia. / Sí, y por esa ley otra raza puede vencer / a nuestros conquistadores y arrancarles quejidos como los nuestros hoy. / ¿Habéis contemplado al joven dios de los mares / que me ha destituido?

¿Habéis visto su rostro? / ¿Contemplasteis su carro que arrastran entre espumas / las nobles criaturas aladas que ha creado? / Lo vi deslizándose por las tranquilas aguas, / y era tal el resplandor de la belleza en sus ojos, / que tuve que despedirme tristemente / de mi entero imperio; triste, despedirme, / y vine a ver aquí qué destino doloroso / se había abatido sobre vosotros y cómo podía / daros consuelo en este dolor extremo. / Recibid la verdad, y que ella sea vuestro bálsamo.)

(II, vv. 206-243)

Pero ve a decirle tú a un pugilista que su rival lo ha vencido porque es más hermoso. Los titanes, pesos pesados del panteón, callan hoscamente. Entonces la clara voz de Climena, la hija de Océano y Tetis, la esposa de Iapeto

(y la madre de ese zorro maravilloso, Prometeo, que en aquel mismo tiempo se agitaba otra vez bajo la pluma de Percy Bysshe Shelley)

crece como un lamento profético, una anunciación de lo que escapa ya a la órbita titánica.

Su inteligencia es poca, su alcance pequeño:

*O Father, I am here the simplest voice,  
And all my knowledge is that joy is gone,*

*And this thing woe crept in among our hearts,*

*There to remain for ever...*

(Oh padre, soy aquí la voz más cándida / y sólo sé que la alegría se ha ido, / y que esta cosa, la pena, se insinúa en nuestros corazones / para, lo temo, quedarse eternamente en ellos...)

(II, vv. 252-255)

Con una perfecta modulación, Keats reemplaza las resonancias reverberantes por una sutil línea melódica, en correspondencia con el mensaje de Climena y su oculto sentido. En la voz de la diosa se alberga ya la presencia de la jerarquía olímpica, el anuncio apolíneo del futuro. La música elemental de las caracolas cede al arte compuesto de la lira:

*I stood upon a shore, a pleasant shore,  
Where a sweet clime was breathed from a land  
Of fragrance, quietness, and trees, and flowers.  
Full of calm joy it was, as I of grief;  
Too full of joy and soft delicious warmth;  
So that I felt a movement in my heart  
To chide, and to reproach that solitude  
With songs of misery, music of our woes;  
And sat me down, and took a mouthed shell  
And murmur'd into it, and made melody...  
O melody no more! for while I sang,  
And with poor skill let pass into the breeze  
The dull shell's echo, from a bowery strand  
Just opposite, an island of the sea,  
There came enchantment with the shifting wind,  
That did both drown and keep alive my ears.  
I threw my shell away upon the sand,  
And a wave fill'd it, as my sense was fill'd  
With that new blissful golden melody.  
A living death was in each gush of sounds,  
Each family of rapturous hurried notes,  
That fell, one after one, yet all at once,*

*Like pearl beads dropping sudden from their string;  
And then another, then another strain,  
Each like a dove leaving its olive perch,  
With music wing'd instead of silent plumes,  
To hover round my head, and make me sick  
Of joy and grief at once. Grief overcame,  
And I was stopping up my frantic ears,  
When, past all hindrance of my trembling hands,  
A voice came sweeter, sweeter than all tune,  
And still it cried, «Apollo! young Apollo!  
The morning-bright Apollo! young Apollo!»  
I fled, it follow'd me, and cried «Apollo!»  
O Father, and O Brethren, had ye feit  
Those pains of mine; O Saturn, hadst thou felt,  
Ye would not call this too indulged tongue  
Presumptuous, in thus venturing to be heard.*

(Estaba yo en una orilla, una orilla placentera, / donde una dulce brisa llegaba de una tierra / de fragancia, quietud, de árboles y flores. / Reinaba una alegría tranquila, como el pesar en mí; / tanta era la alegría, la suave deliciosa tibieza, / que sentí en mi corazón el impulso / de reprender, increpar a esa soledad / con cantos de desdicha y con la música de nuestros pesares; / y sentándome cogí una caracola / y en ella murmuré, urdiendo una melodía... / ¡Oh, breve melodía! Pues mientras yo cantaba / y con poca destreza entregaba a la brisa / el sordo eco de la caracola, desde una arbolada orilla / justo enfrente de mí, de una isla del mar, / trajo el viento cambiante un hechizo / que aguzó mis oídos y los hizo más vivos. / Arrojé mi caracola a la arena / y una ola la llenó, tal como se llenaban mis sentidos / de esa nueva, bienaventurada, dorada melodía. / En cada ráfaga sonora llegaba una muerte viva, / en cada grupo de arrebatadas, presurosas notas / que caían una tras otra y a la vez todas juntas, / como perlas de un collar que se rompe, / y después otro acorde y después otro, / como palomas que abandonan el olivo / con sus alas de música y no con plumas silenciosas, / para planear sobre mi cabeza y hacerme languidecer / de alegría y dolor a un tiempo. Pudo más el dolor, / y me tapaba ya los exasperados oídos / cuando, pese a la protección de mis temblorosas manos, / una voz dulce, más dulce que toda melodía, / exclamó: «¡Apolo, el joven Apolo! / ¡Apolo claro como la mañana, Apolo joven!». / Huí, mas me seguía, gritando: «¡Apolo!». / Oh padre, oh hermanos míos, si hubierais sentido / mi dolor... Oh Saturno, si lo hubierais sentido, / no llamaríais presuntuosa a esta lengua demasiado consentida / que se atreve a pedir que la escuchéis...)



El relato de Climena sugiere lo que pudo ser el poema de haberlo Keats terminado. Apolo, símbolo de la jerarquía olímpica, reaparecerá en el fragmento del tercer libro, y esta doble presencia del citarista permite conjeturar que las figuras de Hiperión y el nuevo dios estaban destinadas a librar una lucha final en la que el titán habría caído, como Héctor, bajo una fuerza más trascendente. Me pregunto si John no veía —veía más que pensaba— su propio pasado en Hiperión, el ciclo *elemental* que cedía ahora a un nacer de fuerzas más complejas, menos inmediatas. A fines de 1819, Apolo era para él un áspero camino por andar,

el del olvido del ruiseñor y los frutos y la danza vernal,

la difícil accesión a ese *saber* que desesperadamente lo ronda en sus cartas, en sus noches reflexivas,

en la conciencia de ser un poeta, para él un ente inestable y sin contenido, eco disponible, arena pronta a las pisadas.

(Su silencio pudo ser admisión, fidelidad al orden antiguo y todavía presente de su vida;

o acaso la espera total de lo que él llamaba Apolo: la «obra de corazón» que para Rilke debía suceder a la «obra de visión».)

Siento como si *Hiperión* fuera la réplica del itinerario mismo de Keats. Su ruptura es la suya, en el umbral de la *sages-se* —que para bien o para mal lo hubiera llevado de la mano hacia la vejez—. Todo lo cumplido hasta entonces era talla directa, modelado de sustancias elementales, descaotización poética. Es el trabajo de Hiperión, el torso arcaico de Apolo, la primera mañana. Como Wordsworth hasta 1805, como Coleridge hasta 1803. La muerte de Keats le cierra un camino cuya dirección se esconde, como insoluble enigma, en este poema roto. ¿Se hubiera ido tras el Apolo ático, o el nombre mismo de Hiperión dado a la obra probaba una fidelidad a su día cumplido? Ya veremos que Apolo, para ser realmente el nuevo dios, tiene que sufrir una dolorosa iniciación, la del *conocimiento*,

la misma iniciación que atraía y repelía a John, la misma que lo llevará a refundir el poema en «La caída de Hiperión». Quién sabe si el secreto de este poema no está en el combate de Keats consigo mismo, Hiperión-Apolo desgarrándose en una dialéctica que no alcanza otra síntesis que la caída de los dos dioses en el silencio final.

Cuando Climena calla, la cólera de los titanes revienta por boca de Encélado, que se incorpora desdeñoso para increpar a los pacifistas y a los contemporizadores. Una imagen homérica contiene esta rabiosa irrupción superponiéndose a la melopea de la diosa:

*So far her voice flow'd on, like timorous brook*

*That, lingering along a pebbled coast,*

*Doth fear to meet the sea: but sea is met,*

*And shudder'd; for the overwhelming voice  
Of huge Enceladus swallow'd it in wrath:  
The ponderous syllables, like sullen waves  
In the half-glutted hollows of reef-rocks,  
Came booming thus, while still upon his arm  
He lean'd; not rising, from supreme contempt.*

(Así hasta entonces fluyó su voz, como tímido arroyo / que demorándose en una orilla de guijarros, / teme encontrar el mar, pero lo encuentra / y tiembla; porque la arrolladora voz / del enorme Encélado tragósele en su cólera; / las pesadas sílabas, como torvas oleadas / en las cavidades semicolmadas de los arrecifes / vinieron atronando, mientras él, acodado, / negábase con supremo desdén a ponerse de pie.)

(II, vv. 300-320)

La imagen, al responder con su estructura a la *verdad elemental* del instante, al devolver a Climena y a Encélado a lo que esencialmente son: fuerzas puras, materias saliendo del caos, vale como *pasaje* a la cosa en sí, a lo que Keats restituye en ese instante. Pocas veces una imagen fue menos metafórica. A primera lectura parece nacer de un feliz paralelismo: Climena-Encélado, arroyo-mar, como en esas visiones hipna-gógicas que acuden antes del sueño al teatro de los párpados, y donde maravillosamente hacemos coincidir una melodía con una serie de jugadas de ajedrez o un diseño de mosaico. Pero una lectura que sea menos lectura que re-visión, anula la falsa conciencia conceptual de «paralelismo» y restituye el fragmento a su unidad profunda, donde Climena-arroyo cede al combate de Encélado-mar.

Y hay que ver las cosas que dice el gigante de los cien brazos. Produce un *speech* digno del de Enrique V en las playas de Harfleur:

*Speak! roar! shout! yell! ye sleepy Titans all.  
Do ye forget the blows, the buffets vile?  
Are ye not smitten by a youngling arm?  
Dost thou forget, sham Monarch of the Waves,  
Thy scalding of the seas? What, have I rous'd  
Your spleens with so few simple words as these?  
O joy! for now I see ye are not lost!  
O joy! for now I see a thousand eyes  
Wide-glaring for revenge!*

(¡Hablad, rugid, gritad, clamad, Titanes soñolientos! / ¿Habéis olvidado los golpes, las viles bofetadas? / ¿No os ha derribado el brazo de un jovenzuelo? / ¿Olvidas, risible

Monarca de las Olas, / cómo te escaldaste en el mar? ¡Qué! ¿Entonces he irritado / vuestro humor con tan pocas y sencillas palabras? / ¡Oh júbilo, ahora veo que no estáis perdidos! / ¡Oh júbilo, ahora veo un millar de ojos / buscando, bien abiertos, la venganza!)

(II, vv. 315-324)

Y luego, satisfecho al ver que

*Now ye are flames, I'll tell you how to burn*

(Ahora que sois llamas, os diré cómo abrasar)

invoca en unos pocos versos extrañamente serenos a mitad de tanta cólera, la edad de oro que ha pasado:

*The days of peace and slumberous calm are fled;*

*Those days, all innocent of scathing war,*

*When all the fair Existences of heaven*

*Came open-eyed to guess what we would speak: —*

*That was before our brows were taught to frown,*

*Before our lips knew else but solemn sounds;*

*That was before we knew the winged thing,*

*Victory might be lost, or might be won.*

(Pasados son los días de paz y amodorrada calma; / aquellos días inocentes de la guerra y sus estragos, / cuando todos los seres bellos de los cielos / venían, abiertos los ojos, a adivinar nuestras palabras; / aún no sabíamos fruncir el entrecejo; / nuestros labios sólo conocían solemnes voces; / eso fue antes de saber que aquella criatura alada, / la Victoria, podía perderse o ganarse podía.)

(II, vv. 335-342.)

En ese instante la imagen de Hiperión se cierne sobre los titanes reanimados, y Encélado, que busca en sus rostros el efecto de su arenga, ve como una misteriosa correspondencia iluminarse sus figuras bajo la emanación del dios sobreviviente:

*He look'd upon them all*

*And in each face he saw a gleam of light,*

*But splendor in Saturn's, whose hoar locks*

*Shone like the bubbling foam about a keel*

*When the prow sweeps into a midnight cove.*

*In pale and silver silence they remain'd...*

(A todos los miró, / y en cada rostro vio un vago resplandor, / pero más espléndido en

Saturno, cuyos canosos rizos / brillaban como la burbujeante espuma en una quilla / cuando la proa entra en la caleta a medianoche. / En un pálido, plateado silencio quedaron...)

(II, vv. 351-356)

Un segundo después el resplandor se hace insoportable, y la luz, como una sábana bruscamente arrancada, desnuda la verdad de la derrota, la angustia de los rostros, la vana aclamación a Saturno que yace inmóvil más allá de la esperanza.

En cierto modo *Hiperión* termina con la clausura del segundo libro, ya que Keats sólo escribió ciento treinta versos del tercero. La visión titánica se cierra sobre esa escena desoladora, y lo que sigue será apenas la introducción al mundo olímpico:

*Apollo is once more the golden theme!*

(¡Apolo es, una vez más, el tema de oro!)

Pero no para nosotros, a quienes sólo alcanza un destello de ese propósito incumplido. El corazón de la obra está en el concilio de los titanes, donde la poesía de Keats alcanza a cumplir su tarea de mostración, y a completar las figuras y los ritmos del friso. Es aquí, antes de seguir, donde cabe plantearse el mismo problema que torturó entonces a John: la presencia, entre los titanes, de un poeta llamado Milton.

A nadie puede escapar el paralelismo inevitable de las situaciones dramáticas: los titanes abatidos corresponden a los ángeles derrotados, y su concilio abisal es análogo a las escenas de los dos primeros libros del *Paraíso perdido*. Como Alejandro ante Filipo, el problema de Keats era aquí *ver* una situación sin que la obsesiva influencia de otra visión se superpusiera a sus imágenes. Su tarea era un poco la del Pierre Ménard de Jorge Luis Borges: había que escribir de nuevo *Don Quijote*. Enamorado de la prodigiosa riqueza verbal de Milton

(hay notas tuyas al *Paraíso perdido* que pueden consultarse en la biografía de lord Houghton, y que prueban una aguda aprehensión de la poesía miltoniana),

y coincidiendo con él en la sensualidad formal, en ser del bando del demonio —como vio William Blake a Milton y con cuánta razón—,

Keats entra en la arena de *Hiperión* con el estado de ánimo del torero joven que sucede a un gran maestro bajo los ojos del mismo público. Es absolutamente fiel a sí mismo cuando renuncia a su poema porque lo encuentra demasiado miltoniano; y al mismo tiempo se equivoca, porque su poema no es formalmente miltoniano, sólo las situaciones temáticas y psicológicas coinciden,

en la misma medida en que Eneas coincide con Odiseo. Por eso las verdaderas razones del abandono del primer

*Hiperión* y la tentativa de reescribirlo con un enfoque extra-miltoniano, no pueden ser sólo formales; el conflicto personal de John movía allí las máquinas del desgano y la renuncia; los obstáculos exteriores, los ecos del pandemonio miltoniano resonando en el valle de los

titanes, debieron de parecerle razón suficiente para no continuar. «Lo que para Milton es la vida, sería la muerte para mí». Su alejamiento de la línea épico-dramática tiene, así, justificación *literaria*. La línea miltoniana es demasiado «artística» para quien busca «otras sensaciones». A Reynolds le dice unas frases que traducen su confusión y su disgusto: «Quizá te interese escoger algunos versos de *Hiperión* e ir marcando con una cruz la *falsa belleza procedente del arte*, y con una doble raya la *verdadera voz del sentimiento*. Por mi alma... no llego a hacer la distinción. Aquí y allá hay una entonación miltoniana... pero no consigo hacer la debida separación» (21-9-1819; la cursiva es mía, ¡y por mi alma, como decía John, que encierran todo el *Ars poética* contemporánea!). Pero éste es el mismo hombre que un mes antes escribía a Bailey: «Shakespeare y el *Paraíso perdido* son cada día más maravillosos para mí. Me inclino sobre las frases hermosas como un amante...» (14-8-1819).

Entonces, ¿qué le ocurre al amante para querellarse con la «falsa belleza»? Al ingresar en el libro tercero, en el «áureo tema» apolíneo, donde precisamente podía alejarse de toda correspondencia enojosa con la órbita miltoniana, ¿por qué rompe la pluma a mitad de un verso?

La respuesta se llama «La caída de Hiperión», la segunda tentativa: tentativa doble, en la que Keats busca eliminar el paralelismo miltoniano al introducir el relato en primera persona, como «visión», y además busca vencerse a sí mismo, entrar en la dimensión apolínea con los mismos sufrimientos del dios que entra en su reino por la puerta del conocimiento que es la tristeza. «La caída de Hiperión» es una enorme amplificación voluntaria de los ciento treinta versos finales de *Hiperión*; y el día en que John rompió por segunda vez su pluma, ya no tenía explicaciones formales que darse a sí mismo o dar a sus amigos; ese día supo que él no había nacido para una poesía *trascendente*, y que en el ruiseñor se alcanzaba el límite insuperable de su canto.

El centenar de versos finales tiene, para el lector fiel, un especial encanto de devolución: a pesar del verso blanco —jamás usado por Keats antes de *Hiperión*— y la desnudez deliberada de imágenes y situaciones, este pasaje trunco es otra vez el plano familiar de la poesía keatsiana. Al extrañamiento y a la hosquedad titánicas suceden los ritmos de 1818, porque ahora estamos ante Apolo, «el padre de toda poesía».

*Rejoice, O Delos, with thine olives green,  
And poplars, and lawn-shading palms, and beech,  
In which the Zephyr breathes the loudest song,  
And hazels thick, dark-stemm'd beneath the shade:  
Apollo is once more the golden theme!*

(¡Regocíjate, oh Delos, con tus verdes olivos, / y álamos y palmeras que dan su sombra al suelo, y hayas / donde el céfiro exhala sus más altas canciones, / y frondosos avellanos de oscuras ramas en la sombra: / ¡Apolo es, una vez más, el tema de oro!)

(III, vv. 24-29)

Es la hora en que el nuevo señor debería hacer el inventario de su reino apenas inaugurado: enumerar, asumir, celebrar —tres oficios divinos—. Mas Apolo, erguido en medio del concierto total de la naturaleza, llora. Apolo llora y desde ese instante se comprende que —aun rehuyendo la facilidad de la identificación Apolo-Keats—, el poeta no podrá seguir, que ese llanto en medio del triunfo niega el triunfo olímpico, lo relega a un hecho fáctico sin importancia. De pronto se comprende (eso no podía saberlo el viejo Hesíodo) que la titanomaquia no ha concluido con la caída de los viejos dioses, y que Hiperión sobrevivirá amenazado mientras Apolo llore. Este llanto es la fisura en el vaso flamante, el escándalo en la fiesta, la denuncia de un horrible mal que puede devorarlo todo.

También lo sabe la anciana Mnemosina, que surge ahora ante el dios acongojado para interrogarlo. Apolo la conoce porque ella es la memoria, la depositaria viva de las cenizas del tiempo. Su aparición ante el joven heredero tiene un sentido de delegación que Apolo oscuramente comprende.

¿Cómo puede llegar a él una diosa del bando vencido, una hija de Urano? Maravillado, el olímpico le oye decir:

*Show thy heart's secret to an ancient Power*

*Who hath forsaken old and sacred thrones*

*For prophecies of thee, and for the sake*

*Of loveliness new born.*

(Muestra el secreto de tu corazón a una antigua Potencia / que ha abandonado viejos y sagrados tronos / por profecías que de ti hablan, y por amor / a una belleza recién nacida.)

(III, vv. 76-79)

Mnemosina *no sabe*, es solamente memoria inmortal. Está frente a Apolo para que sea él quien —inteligencia activa— asumiendo esa memoria eterna, *sepa*. Y antes de darse plena cuenta, el dios confiesa su abandono y desconcierto:

*Mnemosyne!*

*Thy name is on my tongue, I know not how;*

*Why should I tell thee what thou so well seest?*

*Why should I strive to show what from thy lips*

*Would come no mystery? For me, dark, dark,*

*And painful vile oblivion seals my eyes:*

*I strive to search wherefore I am so sad,*

*Until a melancholy numbs my limbs;*

*And then upon the grass I sit, and moan,  
Like one who once had wings. —O why should I  
Feel curs'd and thwarted, when the liegeless air  
Yields to my step aspirant? why should I  
Spurn the green turf as hateful to my feet?  
Goddess benign, point forth some unknown thing:  
Are there not other regions than this isle?  
What are the stars? There is the sun, the sun!  
And the most patient brilliance of the moon!  
And stars by thousands! Point me out the way  
To any one particular beauteous star,  
And I will flit into it with my lyre,  
And make its silvery splendour pant with bliss.  
I have heard the cloudy thunder: Where is power?  
Whose hand, whose essence, what divinity  
Makes this alarm in the elements  
While I here idle listen on the shores  
In fearless yet in aching ignorance?*

(... ¡Mnemosina! / Tu nombre está en mi lengua, no sé cómo. / ¿Por qué decirte lo que tan bien ves? / ¿Por qué esforzarme por mostrarte lo que en tus labios / no sería misterio? / Un oscuro, oscuro / y penoso, vil olvido sella mis ojos: / procuro conocer la razón de mi tristeza / hasta que la melancolía entorpece mis miembros, / y dejándome caer en la hierba, gimo / como quien otrora tuvo alas. ¡Oh! ¿Por qué / he de sentirme maldito y frustrado, cuando el aire sin amo / cede a mis ávidos pasos? ¿Por qué hollar / la verde hierba como si fuera odiosa a mis pies? / Benigna Diosa, muéstrame algo desconocido: / ¿Existen otras regiones además de esta isla? / ¿Qué son las estrellas? ¡Y el sol, el sol! / ¡Y la larga paciencia del brillo de la luna! / ¡Estrellas por millares! Señálame el camino / que lleva a alguna hermosa estrella, / y a ella con mi lira volaré / para que su plateado esplendor sienta el palpitar de la dicha. / He oído en las nubes el trueno: ¿Dónde está la potencia? / ¿Qué mano, qué esencia, qué divinidad / da la señal de alarma a los elementos, / mientras escucho ocioso en esta playa, / sin miedo, mas aquejado de ignorancia?)

(III, vv. 82-107)

(Difícil es resistir a la tentación de cotejar este decir con la correspondencia de John. ¡Cómo cede también Apolo a los prestigios de la ciencia, a la Nomenclatura! Y cómo a la

vez se echa atrás y sufre, y quisiera *ser* en una dimensión que excediera el saber —que lo salvara de la destrucción que es todo saber, esa *sustitución* de un río por su mapa.)

El llanto de Apolo-Keats no nace tanto de la ignorancia como del descubrimiento de que los dioses y los hombres no son *naturales*, que sólo alcanzan su sentido último a través de la reducción de la naturaleza a términos,

espirituales, o nomencladores, o pragmáticos, o las nueve musas, o los hemistiquios,

o René Descartes

o *Guernica*.

Y parece destino de cierta poesía expresar por una operación en último término mental, la rebelión más sorda y más inútil de una naturaleza (*une nature*) contra ese hombre que no puede, que no quiere ver la esfera ígnea sin que clara y precisamente su conciencia articule: el sol. En un terreno esencialmente poético, sin tonterías roussonianas ni Arcadias de bolsillo, una poesía como la de Keats entraña, irreductiblemente, su propia destrucción por des-ilusión.

Entonces, Apolo, qué puedes hacer sino asumir tu divinidad al precio más caro. Es preciso *saber*, el mundo espera. Olvida la simplicidad de la cochinilla y el ritmo del asfódelo. Mnemosina está ahí, es el pasado con su geometría, su ciencia natural, su historia, las artes y las letras. No habla, eres tú quien debe leer.

*«Mute thou remainest —Mute! yet I can read*

*A wondrous lesson in thy silent face:*

*Knowledge enormous makes a God of me.*

*Names, deeds, grey legends, dire events, rebellions,*

*Majestics, sovran voices, agonies,*

*Creations and destroyings, all at once*

*Pour into the wide hollows of my brain,*

*And deify me, as if some blithe wine*

*Or bright elixir peerless I had drunk*

*And so become immortal!» —Thus the God,*

*While his enkindled eyes, with level glance*

*Beneath his white soft temples, stedfast kept*

*Trembling with light upon Mnemosyne.*

*Soon wild commotions shook him, and made flush*

*All the immortal fairness of his limbs;*

*Most like the struggle at the Bate of death;*



*Or liker still to one who should take leave  
 Of pale immortal death, and with a pang  
 As hot as death's chili, with fierce convulse  
 Die into life: so young Apollo anguish'd:  
 His very hair, his golden tresses famed  
 Kept undulation round his eager neck.  
 During the pain Mnemosyne upheld  
 Her arms as one who prophesied. —At length  
 Apollo shriek'd; —and lo! from all his limbs  
 Celestial...*

(«Muda te quedas... muda! Mas yo puedo leer / una lección maravillosa en tu callado rostro: / un enorme saber hace de mí un Dios. / Nombres, hechos, grises leyendas, lóbregos sucesos, rebeliones, / majestades, voces soberanas, agonías, creaciones y destrucciones, todo a la vez / se vierte en la vasta cavidad de mi cerebro / y me endiosa, como si un jubiloso vino / o un brillante, incomparable elixir hubiese bebido, / volviéndome inmortal!» —Así habló el Dios, / mientras sus flameantes ojos, de fijo mirar, / entre sus blancas sienas manteníanse, / temblorosos de luz, posados en Mnemosina; / mas violentas convulsiones lo agitaron, enrojeciendo / la inmortal hermosura de sus miembros, / casi como la lucha a las puertas de la muerte, / o mejor aún, como quien se despide / de la pálida muerte inmortal, y en una agonía / tan ardiente como fría es la agonía mortal, con furiosa convulsión / nace más allá de la muerte: así eran las ansias del juvenil Apolo; / su mismo cabello, sus célebres rizos dorados / ondulaban en torno al ávido cuello. / Mientras él sufría, mantuvo Mnemosina / los brazos alzados, como quien profetiza. —Por fin / Apolo lanzó un grito...— ¡Y mirad!, de sus miembros / celestiales...)

(III, vv. 111-136)

En este punto John rompe la pluma, desesperado ante un autorretrato odioso a su corazón. Acababa de alcanzar una de las visiones más altas de la poesía: *entramos en la vida por una muerte, muriéndonos*. No se asoma al vivir humano sin morir de otra cosa — la vida *pura, sin conciencia*, el solo latir de la vida universal, el pez, el alga primera, el balanceo en la felicidad sin nombre—. También él había muerto para entrar en su vida. Y era un poeta, es decir, era ese desdichado que se acuerda de su muerte. Su vida consciente, su ansia de saber, su humanidad, flotaban sobre un oleaje de confuso olvido, el recuerdo atormentado de un olvido. Nos acordamos del Edén, vaya si nos acordamos; *sólo que el olvido está entre nosotros y el recuerdo*.

El hombre progresa en el mundo buscando secretamente *rehacer* el Edén. Pero un poeta como Keats no cree en las réplicas, por bien hechas que estén; desesperado, busca caerse hacia adentro, desandar lo andado, *devolverse*. El no lo *sabía*, porque saberlo

hubiera sido falsearlo. En el plano consciente, el avance hacia la luz era la vía del conocimiento. Por eso Apolo la franquea entre dolores, y se deifica plenamente. Pero en ese mismo instante, cuando había llegado a ese punto de la obra, el poeta se rebeló; primero con la imagen admirable: «*To die into life*», morir en la vida; después con la negativa última a seguir adelante, el rechazo feroz de ese camino apolíneo que su naturaleza no aceptaba. Contra la noción rilkeana de que Dios está al final de las cosas, Keats vio el Edén como lo veía el mosaísmo: una antigua felicidad traicionada.

## Peldaños del silencio

Como sube por el aire el cansancio de  
las hojas que caerán en Otoño.

EDUARDO A. JONQUIÈRES,

«Umbral».

La verdad es que mi estudio de *Hiperión* empieza a sonar demasiado solemne. Hoy siento la nostalgia de los primeros tiempos de mi libro, que coincidía con los primeros tiempos de John; los dos jugábamos a estar serios y nos divertía enormemente el conjunto de las cosas tanto en general como en particular. Hoy por ejemplo no es un día para estar serio, sábado final de abril, con un sol como licor del padre Kermann y un paseo larguísimo con Eduardo Castagnino,

que ama como yo los barrios del norte, la bajada de Seaver por la noche, las parrillas de la recova, vagancia de suelas y de voces por una ciudad que se nos va yendo cada día. También John se largaba a pasear por Hampstead y volvía con pocas ganas de trabajo, entonces había que encontrar sustitutos, leer o irse a casa de un amigo o simplemente acodarse a la ventana y ver venir la noche.

Pensándolo así, solitario en su contento sin razones, le escribí hace años algo que retorna con este atardecer en que la luz cede y declina sobre la página.

Inclínate al espacio de la noche

donde tiemblan los restos de la rosa;

¿oyes nacer por las enredaderas

una conversación de telarañas?

Qué sabrás tú de nuestro herido tiempo,

su solo césped el de los sepulcros.

¿Quedar  alguna cosa que ofrecerte  
sin sal y musgo y rotos capiteles?  
¡Oh de un vino sin borra, de una estrella  
para tu mano abierta e insaciable!  
La soledad, muchacho boca arriba,  
la soledad que juega con tu pelo.  
Algo queda, la sed de los duraznos  
se mece al sol con c nifes de plata;  
en los parques del cielo andan las corzas  
y hay una nube junto al viejo puente.  
Algo queda, John Keats, sangrada boca  
puesta como una flor en las columnas.  
Inclínate al espacio de la noche  
donde calladas cosas te recuerdan.

Creo que se quedaba así, y que las pocas, últimas semanas en que se debatió con la voluntad de sacar adelante el segundo *Hiperión*, muchas veces debió de irse bajo los árboles, atrapado por el invierno que subía, alzando una mirada opaca y como vuelta hacia adentro hasta las copas donde no quedaban ya los frutos del buen tiempo.

«La caída de Hiperión» no es una confesión ni un testamento. Más bien hasta donde alcanzó él a aprehenderlo,

con esa operación simultánea por la cual el poeta conoce en el mismo instante en que su poema surge como conocimiento,

siendo así maestro de sí mismo, discípulo de sí mismo, ojo leyendo esto que la mano rápidamente escribe,

en esa forma John vio surgir y repetirse, a pesar de su abandono de la primera tentativa y su enfoque diferente del mismo tema, la antinomia insalvable que su naturaleza rechazaba, y que por segunda vez le llevaría callar. Porque «La caída de Hiperión» — que representa la amplificación de los ciento treinta versos finales del primer poema— no hace sino extremar el choque del mundo poético con el mundo  tico —del que el «conocimiento» es el presupuesto y la fundamentación— Con otras palabras, la dolorosa metamorfosis que vimos sufrir a Apolo se repetir  ahora en Keats mismo, que «sueña» el poema y es su relator al modo dantesco —desde la escena y no fuera de ella—. Urgido por su renuncia anterior, parece querer indagar poéticamente las «razones» de esa necesidad de silencio que le ha malogrado *Hiperión*. Y entonces avanzar  trabajosamente por el segundo camino, elegida ya la forma más apropiada para descender al interior de sí

mismo; Apolo-Keats razonará los pasos de su metamorfosis, el morirse en la vida. «La caída de Hiperión» es una dialéctica.

Todo el mundo está de acuerdo en que la poesía principia allí a partir del verso diecinueve. Los dieciocho primeros, donde se percibe ese deseo terrible de abrirse paso y clasificar y ver mejor lo que sólo se siente, pueden dar una idea del desasosiego de John al empezar su tentativa<sup>[3]</sup>:

*Fanatics have their dreams, wherewith they weave*

*A paradise for a sect; the savage too*

*From forth the loftiest fashion of his sleep*

*Guesses at Heaven: pity these have not*

*Trac'd upon vellum or wild indian leaf*

*The shadows of melodious utterance.*

*But bare of laurel they live, dream and die;*

*For Poesy alone can tell her dreams,*

*With the fine spell of words alone can save*

*Imagination from the sable charm.*

*And dumb enchantment. Who alive can say*

*'Thou art no Poet; mayst not tell thy dreams?'*

*Since every man whose soul is not a clod*

*Hath visions, and would speak, if he had lov'd*

*And been well nurtured in his mother tongue.*

*Whether the dream now purpos'd to rehearse*

*Be Poet's or Fanatic's will be known*

*When this warm scribe my hand is in the grave.*

(Los fanáticos tienen sus sueños, con ellos tejen / un paraíso para sus sectas; también el salvaje, / desde lo más alto de su dormir / entrevé el cielo; mas es lástima que aquéllos / no hayan trazado en pergamino o en silvestre corteza / las sombras de su melodiosa palabra. / Sin laureles viven, sueñan y mueren, / pues sólo la poesía puede expresar sus sueños, / sólo el bello sortilegio de las palabras puede / a la imaginación salvar del negro hechizo / y el torpe encantamiento. ¿Qué ser viviente es capaz de decir: / «Tú no eres poeta y no puedes contar tus sueños?». / Si el hombre, cuya alma no es una mota de tierra, / tiene visiones y habla y ha amado / y bebido en las fuentes de su lengua materna, / si el sueño que va a relatarse ahora / es de poeta o fanático, ello habrá de saberse / cuando este tibio escribiente, mi mano, esté en la tumba.)

(I, vv. 1-18)

De pronto —cosa que irrita bastante al profesor Garrod— estamos en plena alegoría al modo medieval. Como Dante, como Spenser, John ingresa en un «jardín» donde los elementos allí situados y descritos tienen valor simbólico. Hay magníficos frutos, restos de un banquete de ángeles, y una bebida que, largamente gustada, sume al narrador en un olvido delicioso,

*Like a Silenus on an antique vase*

(Semejante a un Sileno en un vaso antiguo)

(I, v. 56)

Cuando despierta (como si ingresara en un nuevo sueño dentro del anterior) se encuentra con que la escena ha cambiado:

*I look'd around upon the carved sides*

*Of an old sanctuary with roof august,*

*Builded so high, it seem'd that filmed clouds*

*Might spread beneath, as o'er the stars of heaven;*

*So old the place was, I remembered none*

*The like upon the earth; what I had seen*

*Of grey Cathedrals, buttress'd walls, rent towers,*

*The superannuations of sunk realms,*

*Or Nature's Rocks toil'd hard in waves and winds,*

*Seem'd but the faulture of decrepit things*

*To that eternal domed monument.*

*Upon the marble at my feet there lay*

*Store of strange vessels, and large draperies...*

(Miré en torno y vi los muros esculpidos / de un antiguo santuario, cuyo augusto techo, / tan alto que era como si un cendal de nubes / pudiera deslizarse por debajo, o como si cubriera las estrellas; / un lugar tan antiguo que nada parecido en la tierra / recordé; todo lo que había visto: / grises catedrales, murallas y arbotantes, torreones almenados / o rocas, gastadas por olas y por vientos, / parecían apenas los despojos de cosas decrepitas / frente a aquel eterno monumento abovedado. / A mis pies, sobre el mármol, había / profusión de vasos extraños y de amplios ropajes...)

(I, vv. 60-73)

Lleno de asombro mira el narrador en torno, y no parece mero azar que el norte, el sur y el levante del templo se le den como niebla o puertas clausuradas. Hacia el oeste ha de

encaminarse,

el oeste que llamaba a Gérard, el gradiente del destino,

la hora crepuscular donde van a detenerse los caminos y sus caminantes,

la hora sin mediodía, ésa en la que los seres diurnos como Keats exhalan la desgarrada lamentación de Rupert Brooke:

*Day that we loved, day that we loved, the night is here!*

(¡Día que hemos amado, día que hemos amado, he aquí la noche!)

Pienso con Middleton Murry que el poniente fue deliberadamente elegido por John como *situación* de lo que va a ocurrir. Ya no quedan ilusiones a fines de 1819. La noche está aquí. El antiguo templo sólo conserva señales de vida del lado vespertino; se alza allá una gigantesca imagen de piedra, donde ve el narrador un altar «durmiendo a sus pies», al que es necesario llegar

como nos ocurre en sueños

por una doble, inmensa escalinata de mármol.

(Toda esta descripción es fuertemente onírica, acerca a cuadros de Tanguy o De Chirico, a una imagen de Leonora Carrington o de Max Ernst: la soledad petrificada, el horror del vacío, el exquisito esqueleto del tiempo colgando en la nada sobre una perspectiva de columnas. La misma imagen del *Ozymandias* de Shelley que —seguro azar— fue escrito un día en amistosa competición con Keats.)

Alguien oficia en este altar de perfecta pesadilla sagrada; un fuego sacrificial se levanta:

*When in mid-May the sickening East wind*

*Shifts sudden to the South, the small warm rain*

*Melts out the frozen incense from all flowers,*

*And fills the air with so much pleasant health*

*That even the dying man forgets his shroud;*

*Even so that lofty sacrificial fire,*

*Sending forth maian incense, spread around*

*Forgetfulness of everything but bliss,*

*And clouded all the altar with soft smoke...*

(Cuando a mitad de mayo el enfermizo viento del este / vira de pronto al sur, la cálida llovizna / deslíe la fragancia helada de las flores, / y colma el aire de tan grata salud / que hasta el que va a morir olvida su mortaja; / del mismo modo aquel alto fuego sacrificial, / exhalando el incienso de mayo, vertía en torno / el olvido de todo, mas no del éxtasis, / y envolvía el altar en una suave nube de humo...)

(I, vv. 97-105)

Es la hora de la iniciación. Una voz lo desafía a trepar los peldaños que llevan al altar; el narrador comprende sin palabras que está delante de su destino, que la bebida adormecedora del comienzo era el adiós a las fiestas y a los frutos. Corre hacia la escalinata, pero un frío letal le come los pies, naciendo de las lajas del piso le trepa por las piernas y gana su pecho,

(descripción que puede ser una reminiscencia del *Critón*, que es de las que no se olvidan si se leen en la infancia, cuando los sentimientos de pérdida son más agudos)

hasta que, atrapado casi por la muerte, consigue pisar el primer peldaño y, en un desborde de vida recobrada, trepa la escalinata

*As once fair Angels on a ladder flew*

*From the green turf to heaven...*

(Así como un día los rubios Ángeles subieron por una escala / desde la verde hierba al cielo...)

(I, vv. 135-136)

y llega ante la «velada sombra» que oficia en el altar, para interrogarla sobre el misterio que la envuelve. El pasaje siguiente (del que la poesía, claro, deserta en cuanto John se pone a forzar el avance dialéctico) contiene una serie de enunciados que pueden —eso es lo malo— concretarse así: Nadie que no se compadezca de las miserias del mundo alcanzará ese altar. Los otros,

*All else who find a haven in the world,*

*Where they may thoughtless sleep away their days,*

*If by a chance into this fane they come,*

*Rot on the pavement where thou rottedst half...*

(Todos los otros que hallan en el mundo un puerto / donde pasar sus días durmiendo distraídos, / si por azar se acercan a este templo / se pudren en el suelo, como tú a medias te pudriste...)

(I, vv. 150-153)

Pero la cosa no es tan simple. ¿No hay miles que sufren los dolores comunes, que «sienten la gigantesca agonía del mundo»? Entonces, ¿cómo es posible que sólo el narrador alcance a subir hasta ese altar esquivo?

La respuesta alcanza de lleno a la condición del poeta:

*'They whom thou speak'st of are no vision'ries,'*

*Rejoin'd that voice —'they are no dreamers weak,*

*They seek no wonder but the human face;*

*No music but a happy-noted voice...*

*They come not here, they have no thought to come...*

(«Esos de quienes hablas no son visionarios», / dijo aquella voz, «No son débiles soñadores, / no buscan otra maravilla que la del rostro humano, / ni otra música que la de una bella voz... / no vienen aquí, ni piensan venir...»)

(I, vv. 161-165)

Instantáneamente se recuerda la carta a Woodhouse, *escrita en esos mismos días*: «Las maravillas no son maravillas para mí. Me siento más cómodo entre hombres y mujeres...» (19-11-1819), que coincide exactamente con el verso: «No buscan otra maravilla que la del rostro humano». Una absoluta sinceridad guía a John por este camino hacia la comunión moral con los destinos humanos. Lástima que su corazón —que era su poesía— no pudiera seguirlo por la vía ética que su voluntad, y sólo su voluntad, le proponía<sup>[4]</sup>.

De manera que la diosa oficiante (porque es una diosa) lo declara un *visionario*, mucho menos meritorio que los concretamente atentos a la realidad humana.

*'Thou art a dreaming thing;*

*A fever of thyself-think of the Earth;*

*What bliss even in hope is there for thee?*

*What haven? every creature hath its home;*

*Every sole man hath days of joy and pain,*

*Whether his labours be sublime or low...*

*The pain alone; the joy alone; distinct:*

*Only the dreamer venoms all his days,*

*Bearing more woe than all his sins deserve.*

*Therefore, that happiness be somewhat shar'd,*

*Such things as thou art are admitted oft*

*Into like gardens thou didst pass erewhile,*

*And suffer'd in these Temples; for that cause*

*Thou standest safe beneath this statue's knees.'*

(«Tú eres un ser que sueña, / una fiebre de ti mismo... Piensa en la Tierra: ¿Qué dicha, aún en la esperanza, hay para ti en ella? / ¿Qué puerto? Toda criatura tiene un hogar; / cada hombre tiene días de alegría y de pena, / así sean sus trabajos sublimes o vulgares... / Dolor, de un lado; alegría, del otro; separados. / Sólo el soñador envenena todos su días / soportando más pesares de los que sus pecados merecen. / Por eso, y para que la felicidad sea en algo compartida, / seres como tú son a veces admitidos / en los jardines como los que acabas de cruzar, / y en los templos donde padeciste; por



esta causa / a salvo estás frente a las rodillas de esta estatua».)

(I, vv. 168-181)

La explicación final de la diosa es débil; no se comprende que el visionario, tan extraordinariamente oveja negra para la augusta profetisa, sea sin embargo admitido a los misterios. El mismo John hubo de reconocerlo, con la tristeza de sentirse atrapado por su propia dialéctica, la necesidad de seguir adelante con un rigor lógico que lo encabritaba. Entonces escribió veinte versos que significaban una bifurcación mental, distinguiendo entre «soñadores» y «poetas»; pero se dio cuenta de que se hundía en un cuadro sinóptico como los que nos pasmaban en la escuela, con llaves de mayor a menor hasta el vértigo, y arrancó los versos del texto para seguir resueltamente adelante<sup>[5]</sup>. Acepta ser un «visionario», haber llegado al templo por una generosidad inexplicable que sin embargo tiene una oscura explicación más acá de las razones. Basta la seguridad de ser poeta (y John lo sabía ahora: nada de falsas modestias) y el resto se da solo; el poeta llega al altar por derecho propio; no necesita sacrificar su mundo, las «maravillas», por un rostro humano; de hecho está frente a ese rostro del hombre y de lo humano, lo padece y lo convive. Lo que en un día Keats le escribirá a Shelley («un artista... debe ser egoísta...») le da el derecho de ascender a ese altar al que los directamente humanitarios no llegan, demasiado ocupados con los árboles para ver el bosque.

(Si esto suena oscuro, lo cierro así): John se elige poeta, sube al altar que simboliza el ingreso a la conciencia, al *conocer*. Sube retraído y sin alegría, porque su condición lo aleja de la simplicidad de los que «no buscan otra maravilla que la del rostro humano». ¡Ah, quedarse en casa como ellos! Pero *tiene* que subir. *Tiene* que conocer. Y todo esto en el poema, en la operación misma del poema, al que se le pide una revelación, un pasaje a la conciencia total del mundo, al bosque que borra en su masa verde los árboles de los juegos primeros.

Y entonces, ya a esta altura, la sorda sospecha de que el poema no puede dar lo que le pide, y que no será nunca pasaje a una *conciencia*. Inútil borrar, volver, ahincar la búsqueda. Darse cuenta de que la imposibilidad del primer *Hiperión* se repite aún más terriblemente, ahora que la disección ha desnudado las fibrillas de cada impulso.

Como antes, como el primer día, vuelve la incitación del tordo:

*O fret not after knowledge —Y have none*

*And yet the Evening listens.*

(No te afanes en pos del saber. Yo no sé nada, / y sin embargo la Noche escucha.)

No creo que Keats se hiciera ilusiones sobre el alcance de su lucha por lograr poéticamente una *seguridad moral*. Combate con las únicas armas que tiene, pero la paradoja está en que usa la poesía para alcanzar un terreno extrapoético; que no tiene confianza en la inmanencia poética: el mismo drama de Rimbaud, y su mismo silencio final.

Durante tres años había optado (con todas las dudas que hemos atisbado en sus cartas) por «una vida del sentir antes que del pensar». El choque con la ciudad, con las formas colectivas, y la crisis de su pasión por Fanny, lo pusieron poco a poco en guardia contra el alcance del conocer poético exclusivo, la proyección intuitiva y su cosecha particular — jamás generalizable, jamás reductible a «humanidades»—. El poeta, para él, no tenía «identidad». De pronto fue la angustia, el deseo de lograr una personalidad, una fijación. Entonces Keats quiere volverse humanista. Latín, italiano, *Hiperión*. Atisba un conocer sinfónico, centrado en la condición humana como eje moral. George, Fanny, el mañana, los trabajos y los días. Ya no bastan las odas, el canto del tordo.

Pero sólo desde el poema podía él buscar ingreso a esa realidad mediata por ajustar y componer. Empresa inútil, pronto agotada. Dos golpes a la puerta, y dos silencios. Me pregunto si después no se quedó tranquilo, en paz en su ventana. ¡Ese silencio tiene tanto de resumen, de preparación para un encuentro! Los sucesos de fuera (bacilos de Koch, un viaje en la imperial de la diligencia) lo atacaron pocas semanas después. Pronto vendría la hora en que —contra su deseo de esos últimos tiempos— lo hubiera dado todo con tal de cambiar un rostro humano por las perdidas maravillas.

Lo que falta del poema puede resumirse brevemente. La sombra oficiante se revela como Moneta (un nombre latino para la misma Mnemosina de *Hiperión*), en cuyo recuerdo inmortal sobreviven las imágenes de la terrible titanomaquia. El narrador recibirá ahora el privilegio de asistir a esas imágenes como si ocurrieran por vez primera. Réplica a la escena entre Mnemosina y Apolo, bastará que el narrador contemple el rostro de Moneta para que los versos de la primera versión resurjan con toda su fuerza.

Aquí la poesía de Keats alcanza uno de sus ápices. Es extraordinario cómo, apenas libre de maniobras lógicas, se planta de lleno en lo suyo, en lo mejor, en ese conocer inmediato que nada podía reemplazar. Moneta se quita el velo:

*Then I saw a wan face,*

*Not pinn'd by human sorrows, but bright blanch'd*

*By an immortal sickness which kills not;*

*It works a constant change, which happy death*

*Can put no end to; deathwards progressing*

*To no death was that visage; it had pass'd*

*The lily and the snow; and beyond these*

*I must not think now, though I saw that face...*

*But for her eyes I should have fled away.*

*They held me back, with a benignant light,*

*Soft-mitigated by divinest lids*

*Half closed, and visionless entire they seem'd  
Of all external things... they saw me not,  
But in blank splendour beam'd like the mild moon,  
Who comforts those she sees not, who knows not  
What eyes are upward cast.*

(Entonces vi un rostro pálido, / no consumido por pesares humanos, sino con el blancor brillante / de una enfermedad inmortal que no mata, / mas va operando un incesante cambio que la muerte feliz / no puede concluir; aquel rostro que avanzaba hacia la muerte / no iba a muerte alguna; atrás había dejado / al lirio y a la nieve; y más allá, / pensar no debo ahora, aunque yo vi ese rostro... / de no ser por sus ojos, hubiera huido. / Pero me retuvieron con su luz benigna, / delicadamente suavizada por divinas pestañas / entornadas, ojos que nada parecían ver / de todas las cosas exteriores... No me vieron, / pero en su pálido fulgor resplandecían como la blanda luna / que conforta a aquellos que no ve, y no sabe / qué ojos se alzan hacia ella...)

(I, vv. 256-271)

Y el narrador recibe el don de «ver como ve un dios», y asiste al espectáculo de Saturno abatido, de Thea que acude a su lado, y el penoso despertar del anciano destronado. (Son los versos de *Hiperión*, pero con frecuencia condensados, eliminadas por completo las invocaciones y las imágenes más lujosas —como queriendo borrar las posibles huellas miltonianas que lo preocupaban.)

El primer libro concluye así con la marcha de Saturno y Thea en busca de los titanes prisioneros. Y el segundo (apenas escribió sesenta versos) se abre con este hermoso decir de Moneta:

*Mortal, that thou mayst understand aright,  
I humanize my sayings to thine ear,  
Making comparisons of earthly things;  
Or thou might'st better listen to the wind,  
Whose language is to thee a barren noise,  
Though it blows legend-laden through the trees...*

(Mortal, para que puedas comprenderme, / humanizo mis palabras adecuándolas a tu oído, / haciendo comparaciones con cosas terrenales; / pues de lo contrario mejor harías en escuchar al viento / cuyo lenguaje es para ti un ruido estéril, / aunque sople entre árboles cargados de leyendas...)

(II, vv. 1-6)

Este último verso, digno del más bello de las *Odas*, es la despedida poética de John Keats. El resto del poema repite la descripción del palacio de Hiperión, y de pronto se

corta con el mismo brusco abandono de la primera tentativa.

Esa despedida —voluntaria o no— tiene un sentido. Él sabe ahora que la poesía da la *oneness*, el contacto del ser individual con lo universal, pero que es incapaz de proporcionar las llaves de la *togetherness*, el contacto con los demás individuos. Toda gran poesía nace de la soledad para habitar en las soledades que la eligen. Por ser experiencia formulada, sólo vale como tal, en la medida en que tú y yo experimentamos lo que el poeta comunicó en su día. Pero él, tú y yo,

¿qué tenemos de *común* en ese acto que nos vierte hacia dentro, nos recorta, nos hace cada vez más nosotros mismos?

# POÉTICA

Poco es lo que ha dicho Keats acerca de la poesía que, examinado con atención y teniendo debidamente en cuenta las dificultades de comunicación, no resulte verdadero, más aún, verdadero para una poesía más grande y más madura que la que jamás escribió Keats.

T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

## I. Preludio con un pintor dentro

En las pinturas de Joan Miró el ojo encuentra una superficie plana y vertical, donde líneas, grafismos y campos de colores componen una representación dada, que por lo regular el artista precisa en el nombre del cuadro: mujer y pájaro, mujer oyendo música, el circo. Todo es allí *gráfico*, sin engaño de ninguna especie para la visión o la sensibilidad que la recoge como un abanico. Se mira el cuadro con la misma entrega con que se mira una esfera de reloj o se oye un sonido breve y monótono. Uno está seguro, descansa. Es una pintura directa, un lugar de simple y ceñida legislación.

En ese instante mismo, les ocurre a algunos apoyar algo más la mirada en un trazado o un ritmo, y entonces es como caerse de la Panagra a la isla de Pascua. Por una nada, un pe-dacito de dedo o un redondelito rojo, te resbalas como el agua en el embudo, y que te echen un galgo.

Una cosa muy semejante ocurrió en la crítica inglesa ante la breve y manifiesta poesía que estamos asediando. Todo iba perfectamente, y se podía vivir en paz bajo la buena reina Victoria, cuando apareció la primera edición integral de la correspondencia de Keats. Si lord Houghton había intercalado numerosas cartas en su libro de 1848, el sentido global del avance poético de John se oscurecía por lo incompleto o tergiversado de los textos, la falta de la correspondencia amorosa, etcétera. De golpe, al verse en su debida relación la poesía y el pensar de Keats, se tuvo el primer asombro. Para lord Houghton, John había sido una magnífica promesa tronchada —con no pocos cumplimientos parciales a modo de prueba—. Para la crítica posterior y la contemporánea —Matthew Arnold, Bridges, De

Selincourt, Sidney Colvin, Bradley, Thorpe, Fausset, Middleton Murry, Amy Lowell—, Keats mostró la profundidad vertiginosa de una experiencia poética intentada y cumplida en cuatro años.

Me preocupa aquí el problema de concretar esa experiencia, de asomar a una *poética* implicada en sus versos y sus cartas. Quisiera mostrar, sobre el vasto mapa de ese archipiélago, las *direcciones* que inducían al piloto; extraer, de su cuaderno de bitácora, los sondeos más hondos; la marca, sobre el azul continuo, de las fosas oceánicas sospechadas y medidas<sup>[1]</sup>.

Aunque se desprenda de todo lo ya visto, me parece necesario ordenar en el subcapítulo que sigue el avance y los movimientos de la actitud poética general de Keats, antes de detenerme en sus aspectos especiales —que trascienden la poesía personal y entran en una poética absoluta—. El lector tendrá la gentileza de volver a páginas anteriores cuando hay referencia a los poemas; en cuanto a las cartas, deliberadamente reserva para esta parte ciertos textos directamente conectados con su propósito.

## Recapitulación para el lector metódico

*For what a height my spirit is contending!*

(¡Pues a qué altura lucha por llegar mi espíritu!)

KEATS,

«On Leaving Some Friends at an Early Hour».

Entre 1815 y 1816, Keats escribe sus primeros poemas significativos de una ingenuidad y simplicidad que no dejan sospechar las aguas profundas que lo sostienen. Su actitud es la del *ansia*,

pero un *ansia* imprecisa, *ansia* por el *ansia*, ganas de echar a correr, *vivir* (con esa riquísima pobreza que en los adolescentes tiene la palabra).

Temperamentalmente es activo, apasionado, y en él el descubrimiento de la urgencia poética se da como un hecho total (esto no cambiará jamás), un modo de ser indiferenciado que tiende a *confundirlo*, a mezclarlo con los objetos de su deseo en vez de irlo extrayendo, por una operación de anquilosamiento, del todo hacia el uno.

Su tan zarandeada sensualidad es simplemente la del siglo XIX, después de haber sido la de los isabelinos (primeros románticos) y la de Milton. John es *sensitivo* y no sensual. Podía usar los sentidos, las sensaciones, como antenas captoras de nociones que en Mr. Smith entran por vía razonante. «Puede afirmarse con seguridad que, de todos los poetas

ingleses, Keats fue por naturaleza el más sensitivo. Sentía con todo su ser...» Como dijo de él Lowell: «Podía palpar la pena con las manos» (Thorpe, *The Mind of John Keats*, p. 63). Y al leer esto uno recuerda su verso: «El tacto tiene memoria...».

Puesto que su mundo circundante no puede satisfacer una sensibilidad de ese tono, en Keats despierta una necesidad imaginativa, una repetición libre de sus deseos en un proyectarse espiritual que le crea perfectos objetos para esos deseos: la rosidad, la lunedad, la feminidad. Porque aspira a abrazar su ámbito, entra en los primeros poemas con el ansia de sentirlo y explorarlo en el plano de la imaginación repitiéndolo en plenitud. Y muy pronto se ve en John que sus jardines imaginarios son antiplatónicos: *aquí las Ideas nacen de las formas sensibles*, por mediación poética.

Claves de este noviciado: «[De puntillas estuve...]», catálogo de una naturaleza cuidadosamente escogida, donde redondamente se proclama que las más finas leyendas poéticas (Narciso, Endimión) nacieron del contacto de los poetas con la naturaleza, y el salto sublimante de la fantasía. Al mismo tiempo Keats ha descubierto que la poesía es — en cuanto poema— cosa verbal. Se puede ser poeta, pero la poesía es cosa por decir. Especialización, recorte, nuevo terreno de ataque. Y entonces aquellos versos:

*In the calm grandeur of a sober line*

*We see the waving of a mountain pine.*

(En la calma grandeza de un verso medido / vemos el ondular del pino en la montaña.)

que comentamos en su momento. El ansia pánica puede concretarse ahora en un encuentro donde el verso participa del estremecimiento del pino. El poeta gozaba de su libre contemplación; ahora sabe que sólo se cumplirá como poeta en ese encuentro esquivo y necesario.

(En la «Epístola a Charles Cowden Clarke», el acercamiento y búsqueda de lo formal se manifiesta con mayor amplitud. A John lo maravillan las vocales spenserianas, que fluyen con soltura

*And float along like birds o'er summer seas*

(Y flotan como pájaros sobre mares de estío)

Luego —lo sabemos por testimonio de sus amigos— imaginará teorías fonéticas, medio siglo antes del simbolismo, de René Ghil, de *a* negra, *e* blanca, *i* roja... Trabajaré el soneto, buscándole una forma más flexible. Hará su «alquimia del verbo» en silencio, sin ponerla por delante como si fuera poesía en vez de instrumental... ¡Qué honradez!)

Keats avanza; en el temprano soneto «The Poet» —exhumado por Amy Lowell—, está ya oteando nuevas dimensiones. El poeta es el que penetra en lo esencial de las cosas (aunque no se nos dice qué sea esa esencia)

*Making him see, where Learning hath no light*

(Haciéndole ver, allí donde el Saber no tiene luz)

Este verso anticipa «Lamia» y el espíritu de las *Odas*; convicción intuitiva, y como tal terriblemente clara y convincente para John. Toda su cavilación, su lucha posterior no alcanzará, por suerte, a desarraigarla. Acabamos de verlo con *Hiperión*.

Embrionariamente, pues, tenemos dos pares de oposiciones presentes en la concepción de su realidad Poética. Son como un programa de box del Luna Park:

«Mundo» *versus* Creación Imaginaria.

Intuición Poética *versus* Saber Intelectual.

El primero es menos un combate que una nostálgica restitución edénica por vía imaginativa. Pero el segundo es guerra y ya vimos y veremos cuánta.

Los otros dos poemas significativos del primer período ahondan en esta dirección «sensual». La «Epístola a George Keats» confiesa un deseo, un ansia de llegar a «pensar divinamente»,

que tendrá su eco tres años después, en «La caída de Hiperión», cuando Moneta le conceda el don de «ver como ven los dioses».

Ahora bien, ser poeta es *tener visiones*. John no explica la naturaleza de esas visiones, pero sí que *son poesía*, y que se dan en el plano imaginario-visual. Al citar las visiones de Spenser, las hace suyas y se pierde en un encendido itinerario de gloria y creación. Pero entonces,

por primera vez asomando su negra caperuza,

un reparo, una turbación *moral*:

*Ah, my dear friend and brother,*

*Could I, once, my mad ambition smother,*

*For tasting joys like these, sure I should be*

*Happier, and dearer to society...*

(Ah, querido amigo y hermano mío, / si pudiera, ahora mismo, ahogar mi loca ambición / de gustar delicias tales, no dudo de que sería / más dichoso, y *más caro a la comunidad*.)

Y en seguida, en «Sueño y poesía», su primer gran poema, el pasaje famoso donde, después de pedir diez años para sumergirse en la poesía, describe cómo atravesará voluptuosamente el reino de Flora, hasta el momento en que deba decirle adiós para ingresar a una vida «más noble».

*Where I may find the agonies, the strife*

*Of human hearts...*

(Donde pueda encontrar las angustias, las luchas / de humanos corazones...)



La guerra se complica. A la naturaleza (real o imaginaria, pero siempre en belleza), se opone ahora la humanidad, el destino del hombre, el dolor.

A esta altura es 1817, y John se sume en *Endimión*. El lector se acordará de que se fue a la Isla de Wight para trabajar, y que de allí escribió: «Pensé tanto acerca de la poesía que no podía dormir de noche...». Buxton Forman señala al respecto una frase de Dilke, aludiendo a la intensidad de los sentimientos y las reacciones de Keats en aquel entonces: su entrega impetuosa a los prestigios de la hora, del paisaje, de la palabra. Al acabar *Endimión* le escribe a Bailey la espléndida carta (que estudiamos al comienzo —cf. pp. 841 y ss.—) donde se afirma la *verdad* de la imaginación y de sus frutos, que por bellos son verdaderos. Renunciando a la lógica «consecutiva», John salta como un grillo de una intuición a otra, obedeciendo a una «lógica afectiva» (la expresión es de Benda) y arribando a la célebre, y malentendida

invocación: «¡Oh una vida del sentir antes que del pensar!».

Y es también ahí donde, por primera vez y de pasada, alude a su sentido de identificación con los objetos poéticos: «Si un gorrión viene a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en la grava...». Pero para vivir el gorrión hay que perderse como hombre, en una operación mágica; ya en la misma carta, mucho antes y al parecer sin relación con la que escribirá luego, John presiente una diferencia esencial entre el hombre que tiene un *yo* (*a proper self*) y el que actúa como un agente químico volátil, poderoso pero sin individualidad, pronto a *enajenarse*.

Todo esto marcha paralelamente con los descubrimientos logrados mediante *Endimión: Fellowship with essence*, participación en la esencia, grados sensuales hacia una *oneness* que alcanza su máxima *intensidad*

(otra noción importante en su poética)

en el amor y la amistad —en las formas supremas de humanidad—. (Véase el fragmento en pp. 847-848.) Pero esas formas son supremas porque son *self-destroying*, es decir, destructoras del «yo»; porque dan *oneness*, ser total en lo esencial, de pronto gorrión, o rosa, o unicornio, o estar mirando a Helena de Troya, o ser ese pedacito de jabón que se deshace en burbujas.

Y todo confuso y sin orden y veinte años y fiebre. Mas este «desorden» (palabra que nace de un revés de guante conceptual, mamá dialéctica enojada a la puerta de estos acaeceres oscuros) se resuelve sin escándalo a poco que se lo considere desde su especialísimo *orden* intuitivo. Lo que John ha alcanzado a ver es que el estado de máxima tensión afectiva (alertas la imaginación, los «afectos del corazón», el instinto, el ansia, todo lo que él resume como «sensaciones») es ese estado en el que el mundo y el hombre cesan de darse como contradictorios o complementarios. El poeta es aquel para quien el paraíso no está perdido. Para pisar su césped se requiere el encuentro, en un corazón, de la intensidad afectiva y la libertad poética.

Para precisar mejor la importancia que da Keats a la *intensidad* de visión y creación,

desande el lector hasta las páginas 849 y ss. También allí encontrará referencia a un nuevo avance en certidumbre, logrado al rizar el rizo de *Endimión*: lo que John llamó «capacidad negativa» (Carta a G. Keats, 21-12-1817),

y que reivindica para siempre (¡y cuánto tiempo antes de Baudelaire!) el derecho de expresar la verdad poética al estado puro, sin *ergo* ni concatenaciones intelectuales.

Esta refirmación —«en un gran poeta, el sentido de la belleza supera toda otra consideración...»— no la postula John con ánimo antiintelectual. Su intención es señalar de una vez por todas el especialísimo *terreno de verdad* de la poesía<sup>[2]</sup>. (La crítica francesa insiste en fechar la toma de conciencia de la poesía como poesía, a partir de Baudelaire; un estudio cuidadoso de Keats le mostraría que las nociones esenciales surgen con él — aunque el olvido las tape hasta fin de siglo.)

Por lo que se refiere a *Endimión* como avance en conocimiento poético, ya vimos en su momento que el poema no es una tentativa de «espiritualización» al uso, y que a pesar de su confusa simbología, surge de él la noción del poeta *entrañado en el mundo* después de un largo errar —en el doble sentido del término—, y maduro entonces para asumir plenamente su realidad, su paraíso sin dicotomías ni renunciadas. Las ansias tempranas (fuga, vuelo sublimado de la imaginación) se van cerrando jugosamente en torno de la heredad del poeta. Hay que *admitir*, hay que *acceder*. ¿Y el dolor, y el cáncer de las mujeres, y el mal suelto en las calles, y el humo de las chimeneas, y la garganta que raspa y que duele? John abre la pregunta, vigilante, y espera. *Endimión* contesta al enigma diurno, lo demás ha de aguardar su hora de examen.

En 1818, la vigilia se colma de certidumbres, se prolonga en nuevos problemas; tanto la poesía como las cartas están cargadas de lucidez poética avanzando y sondeando en el archipiélago. Véase cómo enfrenta el problema de lo imperfectible en el hombre, la necesidad de *con-vivir* (que en su adolescencia, edad de absolutos y de intransigencias, le había parecido insuperable y angustiosa): «El camino seguro... es conocer primero los defectos de un hombre y luego permanecer pasivo: si después de esto te va arrastrando insensiblemente hacia él, entonces ya no tendrás poder para romper el vínculo» (23-1-1818). No hay poder, claro, contra «los afectos del corazón» que son «sagrados». ¿Qué moral normativa podría truncar el amor —que hace de los defectos cualidades—? Pero es todavía más hondo: hay una *moral afectiva*, como hay una lógica afectiva. La *conciliación* del poeta con los planos dudosos de su mundo —sobre todo con la «humanidad», tanto más compleja que la rosa o el tordo— sólo puede surgir de esa ambición poética de lo irrevocable. John exige previamente «conocer los defectos de un hombre», es decir, juzgarlo con la moral y la razón ordinarias. Luego, pasivamente («el poeta debe ser pasivo y receptivo»), se aguarda el juicio del corazón, de las «sensaciones»; no es por tanto bobamente como se acepta al prójimo; el vínculo, si existe, es un contacto por las esencias humanas, por debajo del montaje axiológico y social. En cuanto a la «certidumbre» de que esa moral afectiva sea válida, John acaba de enseñarnos que el poeta es aquel que reposa en la «capacidad negativa», que no necesita «pruebas» para saber que el sueño de Adán es verdadero.

Por aquellos días —como expresión de esta vivencia— escribió su curioso poema «Bienvenida alegría y bienvenida pena», donde a las polarizaciones de la evidencia lógica se opone una voluntad de resolverlas, *de quebrar efectivamente el principio de contradicción*. (El lector recordará que de esto se habla extensamente en pp. 1039 y ss.) Simultáneamente, otro poema, «Dios del Mediodía»... (cf. p. 891) refirmaba un estar-en-el-mundo inalienable, una *elección terrena* en medio del temor, el hermoso temor del valiente.

Viene luego un manifiesto. John se harta de la parlería, de las marisabidillas, del godwinismo y las metafísicas de moda acuñadas y rimadas. Explícitamente proclama ante Reynolds algo que, si bien connatural a todo gran poeta, requirió todavía medio siglo para pasar a la conciencia pública:

«Se puede decir que debemos leer a nuestros contemporáneos, que Wordsworth y los demás deberían recibir de nosotros lo que merecen. Pero, por unos pocos hermosos pasajes imaginativos o domésticos, ¿hemos de vernos compelidos a aceptar una filosofía engendrada por los caprichos de un egotista? [Alude a Wordsworth, gran patrón de la vereda.] Odiamos una poesía que expresa un propósito evidente... La poesía debería ser grande y recatada, algo que penetre en el alma sin sobresaltarla o azorarla por sí misma sino por su tema. ¡Qué hermosas son las flores escondidas! Cómo perderían su belleza si se agolparan en el camino gritando: “¡Admírame, soy una violeta! ¡Adórame, soy una prímulal!”. ¿Por qué hemos de ser de la tribu de Manasés cuando podemos andar con Esaú?». Y contrapone inmediatamente el pequeño mundo de los poetas egotistas al de un Shakespeare y un Milton, usando una magnífica comparación: «Cada uno de los modernos gobierna su estado en miniatura como un Elector de Hanóver, y sabe cuántas briznas de paja son diariamente barridas en las calzadas de todos sus dominios... Los antiguos eran emperadores de vastas provincias: apenas habían oído hablar de las más remotas, y no se preocupaban mucho por visitarlas» (3-2-1818). Si esto, en su día, pudo parecerle a Reynolds exagerado y hasta escandaloso, nuestra perspectiva le da razón a Keats; al lado del mundo de Milton, el de Wordsworth resulta harto menguado<sup>[3]</sup>. El pavoneo wordsworthiano, la pequeña partícula *yo* estirándose hasta agobiar un poema, son menos que nada frente al silencio *divino* de un Shakespeare en su obra; he ahí otro que acaba su Génesis sin firmarlo al pie del cuadro. Este manifiesto hace explícita, por otra parte, la repugnancia de Keats a toda forma autobiográfica de poesía, y lo poco «romántico» que se propone en ese sentido. Agudamente columbra que cuando se empieza por la confesión se acaba en la profesión.

Días después, Reynolds va a recibir otra carta. Pero ya aquí la transcripción parcial no puede ayudar a comprender la marcha intuitiva de John en su avance poético. Lo extraordinario de tales cartas es su espontaneidad absoluta, puesto que las escribe a un amigo y sin la menor sospecha de publicación ulterior. No cuida las apariencias, no ordena las rutas ni tiende fáciles puentes discursivos. Avanza a secos golpes de remo y de timón, *obedeciendo*. Gide recordaba una frase de Montesquieu: «Para escribir [bien] es necesario saltar las ideas intermedias». John ha saltado aquí tantas, que sólo por una

repetición simpática de su avance puede advertirse cómo en esta carta se resume su *situación* de poeta en 1818:

«Querido Reynolds:

Se me ha ocurrido la idea de que un hombre podría vivir muy agradablemente de este modo: un buen día lee cierta página de poesía o de alquitarada prosa, y luego se va con ella, la medita, la reflexiona, la aloja consigo, y profetiza sobre ella, y sueña con ella, hasta que se pone rancia... ¿Pero cuándo ocurre esto? Nunca. Cuando el hombre ha alcanzado cierta madurez intelectual, cualquier pasaje grande y espiritual le sirve de punto de partida hacia los “treinta y dos palacios”. ¡Qué feliz es semejante viaje espiritual, qué deliciosa la diligente Indolencia! Dormitar en un sofá no es un obstáculo, y una siesta en el trebol da indicaciones que apuntan a lo etéreo. El parloteo de un niño le da alas y la conversación de los adultos, fuerzas para superarla. Un hilo de música conduce a un “extraño ángulo de la isla<sup>[4]</sup>”, y cuando las hojas susurran, tienden un ceñidor en torno de la tierra<sup>[5]</sup>. Y este breve asomo a nobles libros no significa ninguna irreverencia hacia sus autores; pues quizá los honores rendidos por el hombre al hombre son bagatelas en comparación con el beneficio que las grandes obras aportan al espíritu y al pulso del bien [¿pulsación?][6] por su mera existencia pasiva. La memoria no debería llamarse conocimiento. Muchos que poseen espíritus originales no lo piensan así —son arrastrados por la costumbre—. A mí me parece que casi todos los hombres, a semejanza de la araña, pueden tejer su aérea ciudadela partiendo de sus entrañas; las puntas de las hojas y ramillas donde la araña empieza su labor son pocas, y ella (sin embargo) llena el aire con su hermoso itinerario. El hombre debería contentarse con esos pocos puntos donde apoyar la hermosa tela de su alma, y tejer una tapicería empírea llena de símbolos para su mirada espiritual, de suavidad para su tacto espiritual, de espacio para sus andanzas, de distinción para su lujo. Pero las mentes de los mortales son tan diferentes y se encaminan por rutas tan diversas, que en principio puede parecer imposible —con estos supuestos— la existencia de gustos y similitudes comunes a dos o tres de ellas. Sin embargo es todo lo contrario. Las mentes se apartarían de las otras en direcciones opuestas, cruzándose con ellas en innumerables puntos, y por fin se reconocerían todas al final del viaje. Un anciano y un niño hablarían entre sí, el anciano sería guiado en su camino y el niño se quedaría pensando. El hombre no disputaría ni afirmaría, sino que susurraría sus resultados al vecino, y así, con cada germen de espíritu libando la savia del molde etéreo, cada ser humano podría llegar a ser grande, y la Humanidad, en vez de ser un vasto brezal de aliagas y espinos, con un remoto roble o pino aquí y allá, se convertiría en una gran democracia de árboles del bosque. La colmena ha servido desde antiguo como ejemplo para estimularnos; sin embargo a mí me parece que deberíamos ser la flor antes que la abeja; pues es falsa la noción de que más se gana recibiendo que dando... No, el que recibe y el que da obtienen beneficios iguales. No me cabe duda de que la flor recibe una hermosa recompensa de la abeja; el rubor de sus pétalos es más profundo en la primavera siguiente... ¿Y quién dirá cuál alcanza mayor deleite, el hombre o la mujer? Ahora bien, es más noble reposar como Júpiter que volar como Mercurio; no nos lancemos presurosos

a recoger miel, zumbando como abejas impacientes de aquí para allá y partiendo del conocimiento de lo que debemos lograr; antes bien, abramos nuestros pétalos como una flor y seamos pasivos y receptivos —floreciendo pacientemente bajo la mirada de Apolo y aceptando sugerencias de cada noble insecto que nos favorezca con su visita—. La savia nos será dada por alimento, y beberemos el rocío. Llegué a estos pensamientos, querido Reynolds, porque la belleza de la mañana me inducía al ocio... No leí ningún libro: la mañana dijo que tenía razón... No tenía otra idea que la de la mañana, y el tordo me aprobó, como si me dijera [...]».

(Aquí se agrega el poema ya transcrito, y que tan admirablemente da en poesía el espíritu matinal de este mensaje 19-2-1818.)

Fácil es extraer «ideas» de cartas semejantes, pero su lectura completa prueba que las ideas y los sentimientos aislados prosódicamente son ya allí la tela de araña total, una aprehensión sólo comunicable por su vía natural poética. Con todo, puntos precisos marcan este nuevo avance de Keats: el tordo enseña la vanidad de correr tras el conocimiento. Rozando otra vez un sentir que un día será Lautréamont, Keats atisba una poesía total, «colectiva». Sólo bastaría (¡y cómo preludia esto el individualismo existencial de nuestros días!) que cada hombre,

tan simplemente, sin valores dados, sin normas heredadas, tejiera su aérea ciudadela partiendo de sus entrañas.

Entonces basta una nada: sol, un grito alegre, una sola página de un libro... y el resto es la tela, la obra *personal*, sin «conocimiento» memorizado. Pueril y hermosamente afirma John que la suma de esas individualidades resultaría en *reunión*: la gran democracia de los bosques.

Ya se puede advertir que el «pensar tanto y tanto sobre la poesía» de este período, no era sólo un modo de decir. Las cartas se suceden, ricas y jugosas; los insectos de las visitas acuden a la flor pasiva y receptiva. La siguiente novedad son dos «axiomas» —«de cuyo centro estoy todavía muy aleja-do»—: El primero

«Pienso que la Poesía debería sorprender por su hermoso exceso y no por su singularidad»,

es importante. *Singularidad* está tomado en el sentido de extra-ordinario, de insólito, de exótico, y se comprende esta distinción en Keats,

enemigo de todo truco fácil, de los «orientalismos» de moda (Byron, *Lalla Rookh* — que había aparecido el año anterior—. *La maldición de Kehama*, etcétera),

y en quien los elementos temáticos son siempre su circunstancia simple y cotidiana — o la mitología griega con derecho de ciudad en todas las inteligencias occidentales.

El axioma completo es sutil: «La Poesía debería sorprender por su hermoso exceso y no por su singularidad... Debería impresionar al lector *como una formulación de sus propios y más altos pensamientos, y aparecer casi como una remembranza...*».

Y un segundo axioma: «Si la Poesía no sale tan naturalmente como las hojas al árbol, mejor es que no salga».

No hay aquí una teoría barata de la «inspiración»; el lector puede asomarse a la labor de repaso de John, a los «estados» de cada poema, en la monumental edición de Garrod. La naturalidad que se reivindica es la naturalidad de las *Odas*, el salto libre; pero también la concertada naturalidad de «La víspera de Santa Inés» o de los sonetos. Es, en suma, *fidelidad recíproca* del poeta y su poesía, coincidencia, secuencia, cumplimiento —como la hoja cumple el árbol y el árbol la sostiene y nutre—. Thorpe, que ha estudiado muy bien este aspecto, reproduce una aplicación práctica del axioma en una de las prosas críticas que John alcanzó a publicar periódicamente en 1817. El pasaje ilumina no sólo su tema, sino al que lo escribe:

«[Se habla de las obras “históricas” de Shakespeare.] Están escritas con enorme vigor pero su respeto de la norma trababa la mano de Shakespeare. Circunstancias particulares lo obligaban a mantenerse en el camino real, y no le permitían meterse en callejas serpenteantes o intrincadas, para salir súbita y libremente a los anhelados campos. La poesía aparece en general con grillos y esposas, encadenada a los hechos, incapaz de liberarse; no puede escapar de la prisión de la historia, ni moverse sin perturbarnos con el chirrido de sus grilletes. Por lo común la poesía de Shakespeare es libre como el viento —una perfecta criatura de los elementos, alada y suavemente iluminada—. ¡La poesía debe ser libre! Pertenece al aire, no a la tierra; y cuanto más alto planea, más cerca está de su morada. La poesía de *Romeo y Julieta*, de *Hamlet*, de *Macbeth*, es la poesía del alma de Shakespeare, llena de amor y divina fantasía. No conoce obstáculos a su deleite, “va allí donde le place”, y permanece, sin embargo, como un perpetuo y dorado sueño en el corazón de todos los hombres. La poesía de *Lear*, *Otelo*, *Cimbelina*, etcétera, es la poesía de las pasiones humanas y de los afectos, que el poder del poeta vuelve casi etéreas. En cambio la poesía de Ricardo, Juan y los Enriques es una mezcla de lo imaginativo y lo histórico, es poesía, sí, pero muchas veces una poesía que anda por los caminos de Londres».

O sea que la libertad poética se alcanza cuando hay una «poesía del alma», y esa libertad comprende la noción de *naturalidad*. No se trata de «inspiración» ni de «raptó». La poesía debe ser natural como las hojas, pero toda hoja es una lenta y minuciosa creación del árbol.

Una fina frase prueba de qué manera mallarmé entendía John el logro poético, cuando señala

«las innumerables composiciones y descomposiciones que tienen lugar entre el intelecto y sus mil materiales, antes de llegar a esa temblorosa, delicada percepción, como de cuerno de caracol, de la Belleza» (8-4-1818).

Al ardor ansioso va sucediendo esta actitud de equilibrio espontáneo frente a su mundo. A una primera concepción trascendente de la poesía, se incorpora el sentimiento de *obra*, de que el *Homo faber* es el centro, el arquitecto y el mantenedor de su propia esfera. En una

carta a Bailey, señalándole su imparcialidad y abstención en materia religiosa, agrega: «A veces soy tan escéptico que llego a pensar la poesía como un mero fuego fatuo, diversión para aquel a quien su brillo sorprenda». Y agrega esta terrible sospecha, ya tan vecina de las nuestras: «Probablemente toda cacería mental alcance *su realidad y su precio* en el ardor que ponga el cazador... siendo en sí misma una nada» (13-3-1818). Una y otra vez vuelve a plantearse el problema de la conciliación de las «sensaciones» con el «imán de la concatenación». Y en ese tiempo nace la «Epístola a Reynolds», con su oscura caída a fondo que mostramos ya (cf. pp. 906 y ss.), y el descubrimiento de que los simples pares dialécticos del comienzo no son tan simples, que el rechazo del «conocimiento» no basta para alejar la prosa del mundo, sino que las visiones más horribles, la presencia del mal y de la muerte, habitan todavía con más fuerza en la «imaginación»... en la poesía. Y que no quedan castillos para el que vive despierto y mira lúcidamente en torno.

(Sé que este camino de progresiva *aceptación* es en suma el de todo hombre que avanza por la vida. En Keats asume sin embargo una dimensión diferente, porque no es producto de la mera experiencia, de la costumbre, que nos va mostrando el trizado de los vasos y el revés de los tapices; cada paso del joven poeta en la admisión de un universo es una dura victoria sobre sí mismo. A los vulgares nos ocurre *perder* las ilusiones; él las apartaba de sí con un movimiento doloroso y deliberado. El hombre comprueba que va cambiando a medida que descubre, *a posteriori*, el cambio. (De golpe se maravilla: «¡Pensar que creía en la fraternidad humana y en que Toscanini era perfecto!». Keats, en vez, es esa conciencia a lo *monsieur Teste*, esa *reflexión* diaria; no sé de ningún cambio en su actitud ante el mundo que no tenga en él su testigo presente, su examinador.)

Poco a poco iba precisando una constante poética, un punto en el cual los elementos irracionales que le habían parecido alguna vez suficientes para avanzar hacia su *oneness* con la realidad, se depuran y acendran al equilibrarse con un avance racional paralelo — que ordena y elige *a posteriori*, recuenta los prisioneros y hace el inventario del botín—. En mayo de 1818 puede establecer este distingo revelador: «Sé que si yo estudiara las ciencias naturales, o volviera a mi medicina, ello no determinaría la menor diferencia en mi poesía... Las gentes que piensan necesitan tener conocimientos vastos» (3-5-1818). Y busca ansioso ser imparcial y justo ante la evidencia que su corazón sigue rechazando en parte, y que da esa tensión especialísima a su meditar de entonces. (Cf. pp. 899-902, donde se comenta esta importante carta y el estado de ánimo de Keats al escribirla.) Su experiencia le permite concebir alegóricamente el avance espiritual como una casa de varias habitaciones. La primera es la cámara del niño o del no pensar, de la cual insensiblemente se pasa a la segunda, «que llamaré cámara del pensar virgen» (*Chamber of Maiden-Thought*), «donde nos embriagamos con la luz y la atmósfera, no vemos más que agradables prodigios, y pensamos demorarnos para siempre en plena delicia...».

(O sea, en estrecha analogía, el «reino de Flora» de «Sueño y poesía».)

Pero entonces, «entre los efectos que engendra respirar esta atmósfera, hay uno, tremendo, que es el de aguzar nuestra penetración en el corazón y la naturaleza del hombre... el de convencer a nuestros nervios de que el mundo está lleno de Desdicha y

Desgarramiento, de Dolor, Enfermedad y opresión... por lo cual esta Cámara del pensar virgen se va oscureciendo gradualmente, y, al mismo tiempo, empiezan a abrirse en todos lados numerosas puertas... todas negras, que conducen a negros pasajes... No vemos el equilibrio del bien y el mal. Estamos metidos en la niebla. *Nosotros* [Reynolds y él] nos hallamos ahora en ese punto. Sentimos “la carga del misterio”... Pero si vivimos y seguimos pensando, exploraremos también esos pasajes...» (13-4-1818). Y esto equivale, en «Sueño y poesía», a la transición que, del reino de Flora, llevará al poeta a una «vida más noble» donde pueda encontrar «las ansias y las luchas del corazón humano». (Muy inteligentemente, Middleton Murry ha señalado otro paralelo: el de esta carta con el comienzo de «La caída de Hiperión». Cf. *Keats and Shakespeare*, p. 173.)

¿Implica tal cosa una forma de resignación, de sumisión, aun en un alto plano humano? El hombre es el animal que se disculpa, que se explica. Esta «educación sentimental», sin embargo, no es una píldora dorada sino una visión total de la circunstancia en la que está centrado el hombre. Y si quedara duda, reléase el subcapítulo «Estar en el mundo», donde se analiza la idea keatsiana del mundo como «valle hacedor del alma», terreno de toque donde la mónada sin individualidad lleva a alcanzarla a través del dolor y el esfuerzo, y pasa del *existir* al *ser*.

Al concluir el año 1818, que encierra el período más apasionado de la meditación poética de Keats, él puede resumirla en las hermosas líneas de una carta a Hessey —donde se habla de *Endimión*:

«Escribiré con independencia. He escrito con independencia y *sin discernimiento*. Puedo, de ahora en adelante, escribir con independencia y *discernimiento*. El Genio de la Poesía debe alcanzar su propia salvación en el hombre. No puede madurar por ley y por precepto, sino por la sensación y la vigilancia en sí. Lo creativo debe crearse a sí mismo» (8-10-1818).

Fiel a su temperamento, afirma la «sensación» como piedra angular del edificio poético; ya se sabe que para él, «sensación» es todo lo intuitivo, los «afectos del corazón», el brinco poético aprehensivo. Y a la sensación se aneja ahora la *vigilancia* —*watchfulness*— que implica el discernimiento, el *judgement* citado antes. No basta sentir: hay que estar despierto y alerta, para *dirigir* las sensaciones. La flecha sólo se cumple como flecha al clavarse en el blanco. Y Keats sabe a esta altura que no todo blanco merece la flecha del salto poético.

(De aquí surge —por extensión y malentendido— su pesarosa desconfianza hacia la «indolencia», el sopor repentino que divorcia las «sensaciones» de la «vigilancia». Como Valéry, quiere que su poesía surja frente a él y no en los momentos de descuido, en las irrupciones de la duermevela. Pero así nacerán las *Odas*, como así nació la puesta en marcha de *El cementerio marino*.)

Hacia fines de ese año crucial, John tiene las llaves, «el lugar y la fórmula». El lugar es la tierra, ahora que el cielo y las «cosas etéreas» son para él presencia terrena y actual en vez de fácil escapismo adolescente. La fórmula él la llama «Belleza», connotando así



sensaciones poéticas que la vigilancia acepta y corrobora. De pronto puede hablar sin énfasis de «la potente idea abstracta que tengo de la Belleza en toda cosa», como razón y fuerza de su vivir en poesía, de su rechazo de los conformismos. ¿Qué es la belleza para él? Nada *definible*; una certidumbre que puebla los versos de *Endimión*, abiertos con la convicción de que una cosa bella es un eterno júbilo. Aproximadamente —uso una referencia de Thorpe— la belleza es esa *concepción subjetiva de la verdad alcanzada por la percepción imaginativa*. «No puedo estar seguro de ninguna verdad si no es por la clara percepción de su belleza... y considero que soy todavía muy joven de espíritu para tener esa capacidad de percepción...» (16-10-1818 / 4-1-1819). Hasta el final, la prueba de la verdad será para John una prueba por la belleza. Y sólo «el sentir» puede dar esa certidumbre.

El año de la gran poesía, 1819, prueba que John está en lo cierto (en lo que para él es cierto y cuenta), al punto de que el desborde lírico sobrepasa y prácticamente anula toda «poética» reflexiva. Sus cartas contienen cada vez menos «especulaciones» en torno del hecho poético. La hora del cumplimiento anegaba toda duda, se sobreponía a las conjeturas y las vacilaciones.

Aquí y allá asoman, con todo, frases epistolares que completan este itinerario espiritual tan atento a sí mismo, tan reflexivo. Una carta de agosto de 1819 (ya las grandes *Odas* han nacido) trae esta simple frase: «Cada día me convengo más de que el escribir bien sigue inmediatamente al hacer bien, y nada hay más alto en el mundo» (24-8-1819). Si esta jerarquiza-ción de la acción y la escritura muestra por una parte la nostalgia de todo contemplativo por la acción pura (nostalgia que se da asimismo en sentido contrario, y cuya dialéctica es el drama de un T. S. Lawrence y de un Rimbaud), por otra parte prueba que para John su forma natural de acción es la obra escrita, sin vanas y vagas ideas de «actividad»,

palabra que, como *vivir*, suele encubrir el vacío clamoroso y agitado de un estar en el mundo sin saber y sin querer saber por qué o para qué.

Admite, así, que el escribir bien sea la culminación que sigue inmediatamente al hacer bien; pero no hay nostalgia en esa demisión porque, subyaciendo a la dualidad, una corriente de certidumbre las une siempre en el alma del poeta. Su escribir es su hacer, la forma de acción que le es propia y necesaria. Jean-Paul Sartre señala que el escritor es aquel que elige una «forma secundaria de la acción»; Keats hubiera podido decirle que la elección no se hace como forma secundaria sino como acción *en el plano expresivo*; sólo mirados desde afuera y normativamente —como lo hace Sartre en *¿Qué es la literatura?*, y John en esta carta que cito— pueden el hacer y el escribir situarse en planos jerárquicos. Y además hay aquí un viejo engaño, porque el sentido de *acción* está (en Sartre y en Keats) teñido de un retintín moral, un eco de «hacer el bien» en sus formas más variadas. No se habla de la acción por la acción, de la ardilla girando en la jaula; se alude al «hombre que avanza hacia el hombre», etcétera. En tanto que el «escribir bien» es ahí para Keats una *obra*, y la prueba está en que agrega inmediatamente: «El *Paraíso perdido* me parece una maravilla cada vez más grande». Si se recuerda que, con clara valentía, había

afirmado ante Wordsworth y Shelley la obligación del poeta de hacer el bien *con* su obra, por la obra misma, sin morales ni moralejas, se entenderá lo que busco decir al hablar de esa corriente secreta que resuelve la falsa dicotomía en un logro que la supera. Sin ninguna sensación de escapismo o de inferioridad moral podrá Keats afirmar un día «Sólo sirvo para la literatura» (22-9-1819).

Pero entonces —en el acto poético final de su vida creadora— John quiso operar desde el poema mismo, que para él bastaba como entidad satisfactoria y cumplida,

un paso, una trascendencia al mundo sufriente del hombre. Quiso ver (y eso se llama *Hiperión* y sobre todo «La caída de Hiperión») si su poesía lo proyectaba hacia una *togetherness*, una com-pasión directa, de acto y presencia, una aceptación tal que le permitiera *avanzar por fuera de la poesía* hacia una *oneness* final, una reconciliación absoluta con el mundo.

No pudo, y calló. No quiso mentir ni mentirse. No quiso sustituir una compasión por una filantropía fácil. Los grados del saber (tan dura y lúcidamente alcanzados *desde la poesía*) lo facultaban para aprehender el *ethos*, para descubrir un orden ético en un mundo intuitivo que no había tenido más ley que la estética. Cuando John se asomó a esta etapa final, después de un valeroso avance de dentro hacia afuera de la poesía,

después de haber desconfiado de la permanencia exclusiva en lo poético (que en él, hijo de su tiempo, se daba confundido con lo estético), y de haber dudado de la *honradez* de esa permanencia quizá egoísta, quizá hedónica,

entonces, como en un grito que no tiene voz bastante para contenerlo y se expresa por un silencio pavoroso,

John rompe la doble tentativa de *Hiperión* y se devuelve a su verdad,

la suya, la verdad que es belleza, la hora cenital de donde no *debe* salir.

En esos días de prueba final, él supo que era las *Odas*, que era *Endimión*. Me parece hasta desleal que los prejuicios de la crítica al uso busquen mostrarlo como un candidato a alcanzar una poesía «filosófica», y a quien la enfermedad habría sorprendido en momentos en que tocaba con el pie los umbrales de una *sagesse*. No, en esa hora de prueba y rechazo John se vuelve a sí mismo con certidumbres ya inmutables:

ahora sabe que su afirmación («sólo sirvo para la literatura») es verdadera,

que está *condenado* a no ser un «carácter», un individuo recortado e insertado en un orden de valores morales,

que su *honradez* última consiste en ser fiel a esa falta de «individualidad», para asumir mejor las esencias de una realidad multiforme,

y que el *egoísmo* del poeta al quedarse en su plano y resistir a la ciudad, es su verdadera *togetherness*, su encuentro y su conciliación.

Y esto explica que después, en el año final de su vida, pueda decirle a Shelley las

famosas palabras: «Un artista debe servir a Mammón; debe tener “autoconcentración”... quizá egoísmo». Toda su sangre y su dolor y su buena fe pasan detrás de un mensaje que ningún poeta puede dejar de comprender.

## II. «Carta del camaleón»

Forlorn! the very word is like a bell  
To toll me back from thee to my sole self!  
(¡Perdidas! ¡Esta palabra dobla como una campana  
para arrancarme de ti y devolverme a mi solo yo!)  
KEATS,  
«A un ruiñeñor».

Sin que lo supiera *a ciencia cierta* (¡filo de las frases hechas!) una insistente intuición claramente formulada en distintos poemas y cartas pone en la mano abierta de John Keats una de las llaves maestras de la poética contemporánea.

De la poética a secas, si se prefiere; sólo que ésta se vuelve hoy reflexiva en una medida de la que el pasado —confundiendo estética y poética— no tuvo idea, y el insistir de Keats sobre los aspectos de la creación está ya en la línea que, con su trazo capital a partir de Baudelaire, explica y recorta lo poético de sus parásitos seudónimos cuyo número era legión<sup>[7]</sup>.

A lo largo de su correspondencia, Keats deja caer una y otra vez cierta noción que retorna y se formula frente a casos concretos que lo preocupan: la de ser «invadido» por la personalidad de quienes lo rodean. Esta invasión psicológica lo perturba y angustia: casi siempre hay un tono de reproche en sus frases (más hacia sí mismo que hacia el «invasor») y cierta admisión desganada de una fatalidad de su naturaleza. Es la primera etapa de esta conciencia suya de la condición poética según queremos mostrarla aquí, y se da en un plano inmediato y afectivo. Los «invasores» son sus amigos, sus parientes. Irrumpen en él y lo someten a su influjo, a la irradiación de sus personalidades.

He aquí algunos pasajes típicos de las cartas:

«Ojalá pudiera decir que Tom sigue mejor. Su individualidad (*identity*) presiona de tal modo sobre mí el día entero, que me veo obligado a salir...» (20-9-1818).

«Mencionáis a Fanny (su hermana); su carácter no está formado, su individualidad no presiona sobre mí como la vuestra...» (14 a 31-10-1818).

«Supongamos que Brown, o Haslan, o cualquiera de aquellos a quienes comprendo un poco menos que vosotros, estuvieran en América; los sentiría más lejos cuanto menos fuerte fuese la impronta que hubieran dejado en mí» (16-12-1818 a 4-1-1819).

Del mismo modo, en otra carta advertirá que la convivencia con Jean Rice, hallándose ambos con mala salud, los ha perjudicado por la recíproca influencia de sus personalidades.

Estas observaciones clínicas, que podrían no tener más importancia que el mero actuar de los caracteres entre sí, asumen pronto en Keats un valor más general:

«Los hombres que viven en compañía tienen una silenciosa capacidad de amoldarse y de influirse recíprocamente. Se in-ter-asimilan...» (17 a 27-9-1819).

De la experiencia personal va surgiendo lentamente una concepción del hombre según su tendencia a aglutinar una personalidad y a consolidarse así frente a los demás, o bien a permanecer en estado de im-personalidad, sujeto a las «invasiones», a las «presiones» de fuera en una medida casi obsesionante. Entonces, cuando el peso de la entera axiología occidental debería haber inclinado a John hacia la afirmación del *individuo*, he aquí que le da la espalda, con la honradez del que se sabe en otra situación, y vertiginosamente propone al poeta como aquel que carece de toda individualidad, de todo carácter.

En noviembre de 1817 escribe a Bailey: «Los hombres de genio son grandes como ciertos elementos químicos etéreos que actúan en la masa del intelecto neutro... pero *no tienen ninguna individualidad, ningún carácter determinado...*». Y para acentuar el distingo, agrega: «A los principales de aquellos que poseen un yo propio (*a proper self*) los llamaría Hombres de Poder... (*Men of Power*)» (22-11-1817<sup>[8]</sup>).

En sí mismo había verificado el aspecto negativo de esta condición, la falta de defensa contra las irrupciones de las individualidades determinadas y actuantes. Pero ahora, con un nuevo salto intuitivo, ve John que el no tener un *proper self*, un yo propio, supone a su vez *una disponibilidad infinita de irrupción en los otros individuos*, un ataque que él compara con la acción de los elementos químicos etéreos. Hasta entonces había retrocedido, confuso y preocupado, al ver la vara de hierro agitando el aire y lacerando su fluido cuerpo indefenso; pero de pronto sus ojos han reparado en las marcas de la herrumbre, el contraataque sutil del gas al sólido.

El 27 de octubre de 1818 le escribe a Woodhouse la carta que yo he llamado del camaléon, y que debería ser tan famosa como la ilustre «Carta del vidente». Los pasajes que cuentan son los siguientes:

«En cuanto al carácter poético en sí (aludo a esa especie a la cual, si alguien soy, pertenezco; a esa especie que se distingue de la sublimidad wordsworthiana o egotista, que es cosa *per se* y totalmente aparte), no es tal en sí... no tiene un yo [*self*]... Es todo y nada; no tiene personalidad; goza con la luz y con la sombra; vive en la delectación, sea de lo horrible o hermoso, noble o vil, rico o pobre, mezquino o elevado... Se complace tanto en concebir un Yago como una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo, encanta al

poeta camaleón. Su gusto por el lado sombrío de las cosas no es más dañoso que su gusto por el lado brillante, ya que ambos terminan en contemplación<sup>[9]</sup>. Un poeta es la menos poética de las cosas existentes: porque no tiene Identidad... es constantemente forma y materia de otro cuerpo<sup>[10]</sup>. El sol, la luna, el mar, los hombres y las mujeres... son criaturas impulsivas... son poéticas, y poseen un atributo permanente... El poeta no posee ninguno; ninguna identidad. Ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios...» (27-10-1818).

A renglón seguido, y para justificar ante Woodhouse el haber dicho que no seguiría escribiendo por estar agotada la poesía, John se aplica directamente su noción:

«Si, por tanto, carece de un yo [*self*], y si soy un poeta, ¿por qué asombrarse de que haya afirmado que no volvería a escribir? ¿No puedo haber estado meditando, en ese mismo instante, en los personajes de Saturno y Ops? [Alude a *Hiperión*]. Es lamentable confesarlo, pero el hecho es que ni una palabra de las que diga se puede considerar como una opinión nacida de mi naturaleza individual... ¿Cómo podría serlo, si no tengo una personalidad?».

Y de inmediato, resumiendo las penosas experiencias ya citadas en otras cartas:

«Cuando me encuentro en un salón con otras personas, y si no me abandono como siempre a la reflexión, a las creaciones de mi mente, entonces no soy yo quien vuelve a sí mismo, sino que la individualidad de los presentes empieza a pesar tanto sobre mí, que en poco tiempo quedo aniquilado... y no sólo entre los hombres; daría lo mismo que estuviera en el cuarto de los niños...».

Después se refiere —para acabar de tranquilizar al buen Woodhouse— a sus propósitos de continuar escribiendo para perfeccionar su poesía. Pero hacia el final, un poco jugueto-namente, vuelve a asustarlo:

«Tal vez ahora mismo no soy yo quien habla, sino algún personaje en cuya alma vivo...».

Tan notable documento psicológico, en el que hay mucho más que un arranque momentáneo —como lo prueban los fragmentos citados de otras cartas— nos desnuda a un Keats sometido angustiosamente a las «presiones» de la realidad exterior ejerciéndose sobre una no-individualidad, contribuyendo a aniquilarla y a perderla aún más. La carta muestra al poeta colocándose en actitud pasiva, y coincide estrechamente con su aseveración de que aquél debe ser «pasivo y receptivo». Pero John sabe además que el aire oxida el hierro, que el poeta, por no tener identidad, es ese ente que se apodera de otras identidades, *las invade al ser invadido* —o va primero al ataque, renuncia a ser la flor para volar como abeja a su deseo.

De pronto el texto a Bailey cobra su importancia esencial: «Si un gorrión acude a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo la grava...» (22-11-1817). Y el pasaje donde se habla de *miss* Jane Cox: «En esas oportunidades estoy demasiado ocupado en admirarla para sentirme tímido o tembloroso. Me olvido totalmente de mí mismo porque

vivo en ella...» (14 a 31-10-1818). Y todo eso, que podría ser *Einfühlung* frente a un espectáculo de incitación estética, significa aquí un avance en un plano más primordial. Lo que sigue tenderá a mostrar, partiendo del fenómeno de la *enajenación*, las raíces del hecho lírico.

La «carta del camaleón» nos sitúa frente a una impersonalidad admitida con cierto tono vergonzante en el cual vibra, sin embargo, el oscuro sentimiento del triunfo y la grandeza. En Keats parece anidar la sospecha (callada en lo explícito de la carta) de que ese «camaleonismo» poético, ese incesante *ser otra cosa*, es el acto mismo que faculta la creación. Un examen de su obra confirma esa sospecha, pues ciertamente tal camaleonismo permitió a Keats —como a todos los de su estirpe poética— penetrar metafísicamente en las formas ajenas e incorporárselas por vía del canto, ahondando en ellas hasta ese límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio<sup>[11]</sup>.

Tal itinerario debe ser indagado a partir del instante en que el poeta (cierto tipo de poeta) descubre, admite y alienta en sí mismo una tendencia a la enajenación, pasiva o activa. Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma (aprehenderla), el conocimiento poético se caracteriza porque, desinteresado de los aspectos conceptuales de la cosa pero angustiadamente interesado en el ser mismo de aquélla, procede por irrupción, por *salto a*, e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente, y renunciando a ser «ese alguien que conoce» para sumirse connaturalmente en la cosa deseada y ser-en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. Lo que Keats, con deliciosa sencillez, llama «tomar parte en la existencia del gorrión».

En el acto racional de conocimiento, no hay pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir al objeto a términos mentales, la inteligencia se precipita —araña terrible tejiendo mallas categorizantes y petrificantes— en procura de una simplificación lógica, conceptual, a su medida. La *conducta lógica* del hombre procede siempre en el sentido de defender la persona del sujeto, defenderse ante la irrupción de notas, significaciones, conceptos, aportaciones sensoriales, intuiciones, etcétera. Precisamente, ordenar la realidad en un conocimiento progresivo y eficiente, consiste en deslindar de continuo lo que es sujeto y objeto, colocarse automáticamente *frente* a lo otro. Por eso el hombre es por excelencia el antagonista del mundo. Y si lo obsesiona conocer, es un poco por hostilidad, por temor a *confundirse*. Anonadarse parece, pues, privilegio de los místicos y de cierta especie de poetas. No hemos de ocuparnos aquí del particular y unilateral anonadamiento del místico, aunque no es inútil señalar que ese rasgo es el que más alcanza a emparentarlo con el poeta, en la medida en que ambos renuncian a su ser *limitado* para irrumpir en (o ser irrumpidos por) dimensiones ontológicas trascendentes.

El poeta renuncia a *defenderse*. Renuncia a conservar una identidad, un yo sólo sometido a lenta evaluación en torno a su eje invariable; antes bien, el signo inconfundible e imperioso de su predestinación poética se lo da tempranamente el hecho de sentirse a cada paso otro, de salirse de sí para ingresar en entidades que lo atraen. Lo que empezamos

llamando —a propósito de Keats— la impersonalidad del poeta, no es más que ese perderse voluntario, salirse de sí o dejarse expulsar, abandonando las dimensiones del yo para enajenarse en el objeto que va a cantar, la materia cuya combustión lírica provoca el poema.

¿Pero qué es lo que se gana y se pierde en tan momentáneo estado de gracia, en un coexistir con la realidad fuera de los límites personales? Un poeta es ese hombre cuya sed de ser es tal que no cesa de tenderse hacia la realidad buscando atraerse, con el arpon infatigable del poema, una realidad cada vez mejor ahondada, mejor conocida, más *real*. Es un hombre dueño de un poder al que podemos llamar *don poético*, y que siendo *instrumento de posesión* es a la vez e inefablemente *deseo de posesión*. Como una red que pescara para sí misma, un anzuelo que fuera a la vez ansia de pesca. Ser poeta es ansiar, y obtener en la exacta medida en que se ansía. (De ahí distintas dimensiones de poetas y poéticas; el que se conforma con el deleite estético del verbo, procede y logra en la medida circunstanciada de su impulso de posesión; el poeta que irrumpe en la realidad como un raptor de esencias, halla en sí mismo y por eso mismo el instrumento lírico que le permite algo como las *Elegías de Duino* o *El cementerio marino*.)

Ese tenderse a la realidad en angustiosa cacería de ser, se da en algunos poetas con tal abandono de las categorías formales de la personalidad, que el salto es absoluto, supone renuncia momentánea a esa personalidad —dejar de ser-hom-bre— e instalación, mediante el acto poético, en el ser de la cosa admirada, de la cosa-que-será-verso. Porque (como harto bien lo ha mostrado Jacques Maritain) el don poético exige siempre proyección en obra, en poema. Nosotros agregaríamos: exige ser obra-poema, porque ese poema es símbolo, presencia analógica del ser por un instante habitado y del cual hay que salir, renunciando, para volver a las dimensiones necesarias e inevitables del ser-hombre. El poema es un diario de viaje, la presentación metafórica de una experiencia de ser vivida en el ser mismo: piedra, cisne, mujer. Y el poema es asimismo desencanto: el del forzoso retorno y el de la mera aproximación. Porque sólo aisladamente, inefablemente, logra un poeta *perderse* para asomar a la realidad *desde otra cosa, en otro ser*. Tan pocas veces lo logra que casi siempre debe conformarse con aproximaciones, y por eso la poesía —aun la más alta— conserva un lenguaje esencialmente antropomórfico. Para una rosa asumida poéticamente desde la rosa misma, muchas otras son contempladas desde fuera, en distintos grados de aproximación a su esencial *rosidad* que sólo a los elegidos —un Rilke, un Mallarmé— les es dado *ser*.

(Distingo, pues, entre ser-en-otra-cosa (fenómeno de proyección sentimental común a todo poeta) y ser-otra-cosa —instancia rara y perfecta, ápice de poesía cuyo no alcanzar motiva casi todos los poemas del hombre, cantor de desencantos.)

Perderse, anonadarse... Términos que llevan la confusión consigo y la estimulan. Aplicados aquí, significan salto poético que, rompiendo las vallas del yo personal, permiten aplicar una sensibilidad especial a un orden esencialmente ajeno de la realidad como si un hombre prestara por el tiempo de un poema su sensibilidad lírica a la rosa, permitiéndole (y eso sería el poema) *decirse a sí misma*. No otra cosa es, por ejemplo, la

tan discutida *Dinggedichte* que Rilke llevó a lo maravilloso en sus *Nuevos poemas* de 1907-1908. Lo que torna importante ese perderse es, paradójicamente, el inmediato recobrase. El retorno —manifestándose en poema— es libro de bitácora, diario de viaje por el cual un itinerario puede ser compartido y convivido. Si el anonadamiento del poeta, su éxtasis *en la rosa* y desde ella alcanzara en sí mismo su objeto, la poesía no tendría existencia como *poema*: para esa experiencia habría mejores denominaciones: éxtasis panteísta, por ejemplo. Se es poeta en la medida en que el perder lleva consigo la ansiedad de tornarse (y tornar con) algo. El poema incluye simbólicamente los resultados últimos de esa ansiedad alimentada por la experiencia del anonadamiento; es término entre el instante de la pérdida (y hallazgo en otra cosa) y la consideración discursiva que surge, hecha verso, del espíritu de semejante viajero vertiginoso.

Insisto: se alude a ciertos poetas, a cierta poesía. ¡Cuánto lírico se arrima a las esencias sin otra arma que su admiración y su sensibilidad que las circunda y las explora! Pero se dan poetas que hacen la poesía desde dentro; para ellos, el texto de la carta de Keats resulta familiar y casi innecesario.

De lo anterior, una conclusión importante: no se exalta aquí la pérdida de identidad poética, el camaleonismo, sino en la medida en que tiende a proyectar al hombre, a hacer conocer desde el hombre una realidad hostil y cerrada (por distinta, distante y pasiva). *Es el viaje de vuelta el que prueba al poeta*. Un éxtasis, un anonadarse para ser en otra cosa, son empresas o aptitudes infecundas en sí. Sólo al volver se sabrá si hay poeta.

## Persona y poeta

Por eso me parece importante —aunque *a priori* resulta para— dójico— la actividad humana del poeta, la energía dinámica de su personalidad. Un «poeta menor» (o sea: un poeta cuyo *don* no se complementa ni motiva con los impulsos de una personalidad poderosa) se aplicará a distintos objetos, hará de ellos obra poética, y esa obra será menos revelación que descripción, menos conocimiento que reiteración enmascarada metafóricamente. El caso de todos los epígonos, de la mayoría de los continuadores de escuela. Lo que a falta de mejor nombre llamamos «don poético» me parece una aptitud sin mayores diferencias *cuantitativas* individuales; su *eficacia* aumenta en la medida en que la experiencia del poeta la va aplicando —incluso: la va descubriendo en sí—con mayor hondura y encarnizamiento. Cierto es que la experiencia humana no basta para hacer un poeta; pero lo engrandece cuando se da juntamente con la aptitud lírica, cuando el poeta sabe la especial forma de relación en que debe articularlas. Tocamos aquí la raíz del malentendido romántico, en especial el romanticismo a lo Espronceda y Lamartine; creer que la aptitud poética debe someterse a la experiencia personal (experiencia del sentimiento y las pasiones), en vez de ser esta quien, enriquecida y purificada, catalizada



por una visión poética del mundo (visión que sólo puede tener el poeta) actúe como estímulo del don poético, lo proyecte fuera de la persona y lo rescate en el balbuceo del verso. El trabajo del poeta será entendido por el romántico como una mezcla de anécdota (aportación de la experiencia en el orden sentimental) y materia verbal *ad hoc*, resolviéndose en verso de once o de catorce.

No es el anterior un lenguaje preciso; difícil resulta limitar el contenido de lo que llamamos «experiencia», configurante de una personalidad, y aún más caracterizar el «don», la «aptitud». Tal vez las intenciones resulten más claras aplicadas a Keats, si se piensa en la *impersonalidad* de su obra, la carencia de elemento autobiográfico a la manera romántica. Ya sabemos a esta altura cuán definida era la persona del poeta. Entonces, ¿por qué parece contradecirse esa «humanidad» de Keats con el tono objetivo, «clásico», marcadamente impersonal de su obra? ¿A qué responde ese sustituirse infatigable por distintos objetos poéticos, ese negarse a *estar como persona* en el poema?

Porque justamente ahí radica la clara elucidación del problema. Sólo los débiles (más bien: los que se sospechan débiles) tienden a afirmar lo autobiográfico, a exaltarse compensatoriamente en el terreno donde su aptitud literaria los torna fuertes y sólidos<sup>[12]</sup>. ¿Para qué abundar en ejemplos que están en todas las memorias? La íntima seguridad que tiene Keats de su riqueza interior, la confianza en su intrínseca *virilidad* espiritual, lo liberan del narcisismo confesional, de todos los fetiches del romántico que desconfía de sí mismo.

Keats sabe que puede saltar a la realidad, irrumpir en ella, dejarse tomar o ser él quien tome; sabe que puede hacerlo porque tiene las llaves del retorno, la seguridad de que siempre estará él mismo esperándose, sólido y bien plantado en la tierra —portaaviones que aguarda tranquilo la vuelta de sus abejas exploradoras.

Hay más: la aptitud poética es, en el orden de las potencias espirituales, un don que sólo progresivamente va pasando de la virtualidad a la actualidad. El poeta nace, y *además* se hace. Nadie escribe «El virgen, el vivaz, el bello día de hoy...» a los dieciocho años, y si lo escribe (en este caso escribiría: «En otros tiempos, si mal no recuerdo...») es porque, para decirlo con Baudelaire, ha vivido tres minutos en uno y tiene ya sesenta años. En verdad, ¿qué se acrecienta en el poeta? No sólo la experiencia *per se* no lo madura, ni el *vivir*, ni siquiera el querer vivir poéticamente. El poeta se acrecienta en la medida en que es capaz de liberar su don poético en relación directa con el acrecentamiento de la experiencia. Al contrario de la tesis romántica en la cual el *don* queda sometido a los datos de la experiencia sentimental, un poeta se enriquece liberándose. Por más hombre, más libre, menos sometido a la presión esclavizante de recuerdos, nostalgias, dolores, pasiones *como tales*. Por más hombre, más capaz de disponer de sí mismo en cuanto poeta. Por más hombre, menos Narciso. Porque Narciso, hombre a medias, busca completarse en una imagen que lo rescate de su incompleto ser. Nadie se ama a sí mismo si no es buscando, en un fingido doble, la mitad que le falta.

Algo más hondo aún acontece en el poeta que traduce experiencia humana en libertad

poética. Su aptitud lírica, favorecida por ese bastarse a sí mismo espiritual que llamamos personalidad, desligada más y más del estrecho círculo del ego y enriquecida en idéntica proporción por todas las esencias vitales —¿qué otro nombre darles?— que suben hasta ella por el alambique del espíritu y se incorporan a su ansia de acción, de obra, como «hormonas psíquicas», vitaminas espirituales, esa aptitud lírica contiene intrínsecamente a su dueño como la semilla contiene en potencia los caracteres de la planta. Cuando el poema nace de esa partenogénesis que todo creador alienta y padece, se da con una fisonomía poética que no por indefinible es menos clara y unívoca: el sello de un poeta, el sello que distingue un poema de García Lorca de cualquier otro poema español, un verso de Supervielle de todo otro verso. También aquí tenemos *autobiografía* en el poema, identidad que permite distinguir y aislar; pero es ésta una autobiografía del espíritu, de *un* espíritu individual y distinto, no la presentación espuria de circunstancias temporales anejadas a un verso que penosamente las soporta.

Por darse a lo otro (o a sí mismo pero sin entenderse como «tema» en los aspectos menores de la persona), por *enajenarse* en un libro, gratuito impulso lírico, el don del poeta es más puro, más libre: por menos condicionado, es más *él mismo*. Puede proyectarse en el poema con el sello espiritual de su poeta, reducido a esencias que —libres del lastre anecdótico— *se manifiestan unívocamente* en la obra. ¿Qué tienen que ver los sentimientos *como tales*, las pasiones *como tales*, con la creación poética? Elementos psíquicos heterogéneos irrumpen en el acto poético y con frecuencia lo comprometen. Se advierte entonces que sólo hay un medio de preservar la esfera poética: *ponerla a servir a otra cosa*, darse como poeta, salirse de sí mismo y rescatar el puro instrumento poético de toda mezcla. Pero lo fundamental es que en un gran poeta ese instrumento se aleja del infierno psíquico llevando virtualmente su resumen, su potencia, la poetización de todas las fuerzas anímicas que en sí mismas le serían fatales...

Vehículo por naturaleza, desdicha y gloria, el don poético lleva pasajeros en su doble viaje. Parte hacia algo —una materia que él tornará poética o que *reconoce como tal*— llevando consigo a su poeta, el espíritu (¿qué otro nombre dar a ese producto esencial de la experiencia humana, sublimada y enrarecida?) de su poeta. Cuanto mayor sea la personalidad que ha formado ese espíritu, más distinta y original será la carga del *modo* poético en viaje a un objeto concitador, y más *apto* el objeto elector o elegido. En el retorno, cuando el poeta *se recobra* del voluntario anegarse en otro ser, su aptitud lírica estará preñada de la cosa invadida o invasora, esa cosa que *ha sido* en relación e intensidad directas con la capacidad de ser de aquélla. A más rico don, más rica permanencia en el ser de todo objeto escogido. Un poeta alcanzará el perfume de la flor, otro la alcanzará por dentro, otro tocará los pétalos con su deseo, y por fin estará ese poeta capaz de acceder totalmente a la rosidad, y descubrir el secreto que hoy ilumina una tumba en el Valais:

Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de ser  
el sueño de nadie bajo tantos párpados.

(Keats fue en mucho ese poeta, por eso pudo despersonalizarse soberanamente y prescindir de toda referencia personal —salvo cuando quiso hacerlo, ya que negarse por sistema hubiera sido un narcisismo a la inversa— alcanzando sin embargo una poesía que lleva su sello con fuerza y claridad que deslumbran. ¿Quién dudará, a los quince versos de *Hiperión*, de que su autor es el mismo de *Endimión*, «Sueño y poesía» y las «Epístolas»? La impronta de Keats se logra por los medios más puros posibles, medios exclusivamente poéticos. Por un lado, un cierto modo de convivir su tema, de ser su tema: adhesión hedonista, búsqueda de la carne que envuelve el ser de la cosa, complacencia pánica y panteísta en esa entrega que él enriquece enriqueciéndose; por otro, las resultantes formales de ese modo de aprehensión y participación: cromatismo, imágenes, deleite en el verbo rico y plástico. Si Keats alcanza a ser rruiseñor, otoño, ánfora, Glauco, Madeline, es precisa y forzosamente porque el rruiseñor, el ánfora y Madeline son incesantemente John Keats. *Por ser él alcanzan dimensión poética*. Por ser él; es decir, mostrándose como logros de un don poético capaz de ahondar hasta sus más profundos lindes, siendo en sí puro y libre pues brota de un poeta indeclinablemente humano. Keats podía darse sin temor a lo otro, podía «perder su identidad» y sentirse «oprimido» por entidades ajenas. Del producto de esos misteriosos intercambios de esencias asomaría unívocamente, como persona, en su poesía. Siempre John Keats... Y eso, en un romántico, era bandera de combate y necesidad espiritual. Ya en el reino de las frases simbólicas, cabe decir que intuía oscura pero lúcidamente que sólo perdiéndose se encontraría con más pureza. Pudo decir: *Yo soy lo que no soy*. Sólo los grandes pueden afirmarlo, por eso la pluralidad de los poetas se aferra angustiosamente a su ámbito personal, se conforma con ser lo que es y decirlo lo más bellamente posible.)

## Enajenación y permanencia

La poesía no es un dar rienda suelta a la emoción sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad. Pero, naturalmente, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que es desear librarse de estas cosas.

T. S. ELIOT

«Es una locura... querer que esté *sola* en el alma. Pero con lo demás, con todas las otras virtudes y energías del espíritu, ¿cómo podría hacer buenas migas?», se pregunta Maritain de la poesía<sup>[13]</sup>. He aquí lo que la actitud romántica tradicional ignora o finge ignorar, y lo que el clasicismo —como ya lo sugiere el capitulejo anterior y verá de aclararlo éste— ha resuelto con admirable lucidez.

Mostrábamos, a propósito de Keats, una aptitud poética en alto grado de libertad, de *disponibilidad*; contra la posible paradoja aparente, es dado afirmar que a mayor plenitud humana del poeta, a mayor acumulación de experiencia personal, corresponde un acrecentamiento de tal disponibilidad, y que sólo un gran poeta puede *servir* sin retaceos, seguro de reencontrarse al fin del *viaje a otra cosa*; ese reencuentro se hace posible porque el poeta está *como tal* en todo lo que habita, condensado espiritualmente en esa proyección suya que se lanza a la conquista de la realidad. De ahí que un poeta se proyecte hacia ciertos objetos que no provocarían el interés de otro. De ahí que un mismo objeto sea «habitado» (*sido*) en distintos grados de intimidad, según quién lo aborde y lo incorpore a su poesía.

Romántico es aquel que entiende la realidad como una galería de espejos. Su viaje poético a los objetos consiste esencialmente en la proyección de su imagen en el objeto, *la sumisión del objeto a la imagen* (pues todo espejo es sus imágenes y por eso lo consideramos espejo) y la *confusión* de ambos en el poema subsiguiente.

El romántico mira con desconfianza instintiva lo que englobamos bajo el nombre de enajenación. El *altruismo* lírico le es extraño e inadmisibles, y su obra consiste en un compromiso con la realidad, en la que ésta resulta poetizada en tanto *se preste* (tal como es o con un «maquillaje» adecuado) a servir de escenario al poeta que la alude verbalmente. ¿Pero obedece esto tan sólo a la vanidad, al deseo del primer plano?

La causa esencial es otra: no distinguir con claridad la esfera de la poesía. «Con lo demás, con todas las otras virtudes y energías del espíritu, ¿cómo podría hacer buenas migas?» Si se admite a ciegas que el don poético es una aptitud *vuelta hacia el resto del hombre* y confundida con él, si se admite que el don es *un producto* del amor, la tristeza, la nostalgia, la esperanza, y que participa incesantemente de todo ello, la aprehensión poética de la realidad exterior al hombre (en cuanto objeto) no puede ser *puramente poética* pues participará forzosamente de la confusión axiológica que reina en el espíritu del artista.

Volvamos a lo ya dicho sobre Keats. El amor, la tristeza, la nostalgia, la gama del sentimiento y la afectividad toda, *acrecientan* la aptitud poética pero *sin confundirse* con ella; antes bien, liberándola cada vez más de un subjetivismo tiránico. La relación se da así: A más hombre, más libertad. El clásico es ese hombre de soberano equilibrio, capaz de asumir, acendrar, purificar, acrecer su lirismo mediante todos los fuegos de la experiencia, pero asimismo capaz de desvincularlo, en su ejercicio, de toda huella del fuego anterior: aplicarlo puro y desasido al motivo del poema —el cual, paradójicamente, podrá ser incluso esa misma experiencia anterior, llámese Beatriz o Diótima.

Es lo que el romántico parece incapaz de advertir, pues su fórmula —digna de la serpiente que se muerde la cola— es: A más hombre, más comentario poético sobre ese hombre. Creo que si su espíritu se enriquece con la experiencia de una emoción, el posible poema posterior debe nacer de la emoción misma y no de un ejercicio en el cual la aptitud poética *toma por objeto* la emoción y la recrea artísticamente. Esa objetivización del yo, ese *contemplarse desde una esfera distinta* y colocar al yo (como tema poético) al mismo

nivel que cualquier otro objeto de la realidad, *yendo* hacia él para aprehenderlo poéticamente, es mecanismo extraño al proceder romántico. Su vía es la vía fácil. Pues es más simple la asunción de un yo en bloque e indiscriminado, que las sutiles escisiones (hacer de sí mismo un verso y escandirlo con cuidado) por las cuales se alcanza eso que Maritain ha llamado «toma de conciencia de la poesía en tanto poesía». Desde Baudelaire, ese deslinde de lo poético y sus cohabitantes en el espíritu del poeta adquiere carácter científico. Mas tal deslinde había sido alcanzado intuitivamente por todo poeta clásico; los románticos en cambio se obstinaron en sacrificar el distingo esencial en aras de una supuesta «plenitud humana» en la que ponían todas las energías del espíritu —los dioses y los demonios psicológicos.

Los clásicos ignoraron, es cierto, que poesía no es filosofía, ni didáctica, ni teosofía. La distinción que Baudelaire magis-tralmente apuntó, no la sospechaban con rigor. Pero el ser clásico consiste menos en cierto saber que en cierto *modo de saber*; y el temperamento clásico, aun errando en las aplicaciones de la poesía, no dejó nunca de tratar las materias sometidas a ella con una clara conciencia de distinción, de no confusión, rehusando esos escamoteos en que tan abundosos se muestran los románticos.

El proceso catártico que distingue al clásico del romántico (para usar esta nomenclatura básica y simple) es, pues, doble: por un lado consiste en purgar la aptitud poética de todo agregado subjetivo ajeno y *en sí*, a la vez que se la acrecienta y profundiza por la acción espiritual de esas experiencias subjetivas. Y en segundo término (que se halla en relación causal con el anterior) la subjetividad así aislada de la aptitud poética es entendida *como objeto poético*, sin *diferencia esencial* con cualquier otro objeto. El tema «*madame Sabatier*» (es decir: la pasión como vivencia) no es en Baudelaire cualitativamente diferenciado del tema «gato» o del tema «París».

Así resulta claro cómo Keats puede sentirse gorrión y solamente gorrión, sin dejar de ser John Keats, aparente absurdo que jamás entendería el romántico para quien el gorrión es a lo sumo imagen de *su* alegría, *su* ansia de vuelo, etcétera. Así se concibe la soberbia grandeza del más bello poema de Baudelaire:

Sé bueno, Dolor mío, y quédate tranquilo...

De esto brota, forzoso, un escolio ejemplar: el gran poeta *recrea* el dolor en el poema —y por ende en el lector— mediante *procedimientos* de lúcida factura poética. Aun tratándose de su propio dolor —y quién más dolido que Baudelaire— el poeta *en cuanto poeta* está desgajado de él, tiene que enfrentarlo al igual que cualquier otro objeto real, ir a él, *serlo poéticamente* (que es otra cosa que sufrirlo en la medida en que lo sufre todo hombre y él inclusive) y tornar de ese *enajenamiento en sí mismo* con el poema.

Dolor, dame la mano; mi dolor, ven aquí...

En tanto que el romántico pone en verso un balbuceo confesional, siempre algo narcisista y a veces hasta masoquista, explotando su propia condición de poeta y la temática de la realidad entera; en tanto que somete su obra (gran obra a veces) a un antropocentrismo irreductible, el poeta clásico es el artífice puesto a *servir* la realidad para

eternizarla estéticamente. Y por ese camino desasido y puro es como alcanza —él, un hombre— su propia eternidad.

## Narciso

Releyendo la poesía de los románticos más aferrados a los datos y las anécdotas que la experiencia provee y que la subjetividad tiende a exaltar (pasiones, sentimientos, recuerdos) se tiene la impresión penosa de hojear esos álbumes fotográficos que se complacen en exhibir los turistas al uso y en los cuales el Partenón, la catedral de Colonia y la tumba de Petrarca son simples *backgrounds* para la fotografía en primer plano del satisfecho personaje. La verdad es que todo hombre de gusto —prolonguemos la analogía— acaba por sentir repulsión ante ese desfile, y la más bella fotografía le parece contaminada por la presencia ineludible del «advenedizo».

Es el signo terrible del romanticismo como vicio poético: la saturación sobreviene a breve plazo, y de ahí que nuestro romanticismo contemporáneo, astuto y avisado, apele a toda clase de «ángulos» para impedir tal saturación; renunciando incluso parcialmente al «tema del hombre» y reemplazándolo por efusiones multidimensionales —o apelando a la discreción pictórica de un Botticelli, con su autorretrato perdido en un grupo subalterno del cuadro.

Pero ¿no es la poesía, esencialmente, el fingido diálogo de Narciso enamorado? Si parcelamos al hombre en un poeta y todo el resto de su humanidad, vedándole a ésta el acceso a la esfera poética, ¿no estamos intentando una empresa sobrehumana —o mejor, inhumana?

Otra vez el poeta clásico se propone para mostrarnos la simple conciliación de elementos en apariencia irreductibles. Si Narciso es el *poeta* por excelencia, ¿*con quién* dialoga? ¿Con su *doble total*, o solamente con *una imagen* proyectada en el estanque? ¿Qué contiene de él esa imagen?

Contiene —por imagen, es decir, incorpórea, y por poética, producto espiritual— las esencias del ser que la contempla enamorado. Contiene a todo el hombre, pero *en proyección poética*. La imagen es Narciso, mas no el mismo Narciso que la mira. Contiene el amor, la angustia, la capacidad sentimental en pleno, y sin embargo esa plenitud es ya *objeto poético*, no la subjetividad en sí sino su hipóstasis catártica, su poetización preliminar.

Por eso la «poesía de Narciso» —la mejor del romanticismo y, bajo numerosas y prolijas máscaras, el clasicismo todo<sup>[14]</sup>— se sostiene en la medida en que el poeta-Narciso, llevado a crear una obra de su dolido monólogo, se contempla poéticamente,

renunciando a la introspección subjetiva indiscriminada; en la medida en que se inclina sobre su imagen sin confundirse con el total de su intimidad, se considera como objeto poético y se aprehende en la raíz, la esencia, donde «la sinfonía produce su rebullir en las profundidades» («Carta del vidente»). En síntesis: en la medida en que el poeta considera *su imagen* —con todas las notas propias de la misma— y no su doble imposible y absurdo.

Tocamos aquí territorio de esa estirpe de poetas capaces de desdoblarse en el justo Ego-Narciso. Poetas para quienes el yo no es la entera entidad psíquica como la entendía un Musset, la entidad que va a los bailes, ama a ciertas mujeres, cumple un derrotero histórico y escribe versos retratando todo lo anterior. Estos poetas suscriben colectivamente lo que el niño terrible del grupo dijo por todos:

Pues yo es otro

y le dan un sentido objetivo, una disociación del «Yo» total y del «otro» —la imagen en el agua— que les importa poéticamente. Ese «otro» es lo que hace a un poeta clásico. ¡Con qué lucidez implacable lo cerca y lo caracteriza Rimbaud! Y como muestra:

«Asisto al despuntar de mi pensamiento: lo miro, lo escucho...».

«Así iban las cosas, pues el hombre no se afanaba, aún no estaba despierto...»

«El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento total; busca su alma, la explora, la tantea, la aprende...»

Y esta frase, que resume mucho de nuestro itinerario:

«Todas las formas de amor, de sufrimiento... para conservar sólo las quintaesencias...»<sup>[15]</sup>.

## Pérdida y encuentro

¿Se pierde así el poeta como persona? Lo que gana en universalidad, ¿lo sacrifica en acento inmediatamente humano?

Preguntas llenas de escotillas y lazos, cajas japonesas donde moran otras preguntas subsumidas: Lo «humano», ¿tiene sentido en poesía, o es simple reiteración verbal — como si acaso pudiera darse poesía no humana—. Además, ¿no está dicho que las obras universales son precisamente las más *locales*? ¡Pequeña, insignificante guerra de Troya! ¡Menguado Alonso Quijano!

Mas el tema de Narciso viene a mostrarnos el justo alcance de tales inquietudes. Nunca, en un gran poeta, la contemplación desasida afecta la «humanidad» de su poesía. Narciso —cualquier poeta que interroga su Yo esencial con interrogación poética— se

alcanza y expresa luego en el poema con la mayor *suma* posible de humanidad; él ha elegido *la parte del poeta*, que es signo de universalidad. ¿Acaso el resto de la «persona» tiene alguna importancia en la poesía? Lo que nos da el poema es la *imagen* de Narciso; por eso nos parece tan viva, tan real, tan humana. Ni siquiera es preciso que el poeta se aluda como persona (aun como imagen desasida y objetivada, sin lastres anecdóticos) para que su humanidad supere en grandeza la del pequeño poeta ovillado celosamente en su preciosísimo Ego; ni siquiera es necesario *que se tome por tema*. El gran poeta es siempre él, y su camaleonismo nos revela que su *identidad* se alcanza verdadera y solamente en la dimensión poética. Keats temió: «El poeta no tiene identidad». No personal, acaso; pero tiene *identidad poética*, la más alta posible, que consiste *en ser aquello y en aquello que se cante*, y serlo inconfundiblemente. Un Yo en bloque e indiscriminado es mucho más pobre de identidad que ese mismo Yo explorado, escogido, habitado, sublimado poéticamente. Entonces el Yo se proyecta en objetos poéticos, se sitúa en el mismo plano que el gorrión y la rosa, y alcanza, por obra de poesía, identidad absoluta con lo universal.

### III. Despereamiento

Un poco de vivacidad para comenzar. La inevitable pedantería de I y II, especialmente de II, es de las que lo hacen a uno odiarse todas las mañanas, a la hora del espejo y el cepillo de dientes. Para colmo estamos en mayo, hace un frío de gatos y Francois Villon, la ciudad anda cubierta de nubes como sapos («un cielo de vientre de ballena», dice Ricardo Molinari), y escribir es una tarea delicada y mortificante, pequeñas cris-paciones y el papel demasiado nieve,

cuando ojalá una bicicleta nos llevara viento abajo, y en todo caso la nieve verdadera como la que me cortaba la cara en Génova, un día de enero del cincuenta, batalla de bolas homicidas en los terraplenes del Bellavista, con un Brueghel increíble a los pies, ahí va a la cabeza, bufandas guantes qué sé yo

y el frío alegre, la convicción del frío, su conejo veloz, sus minuciosos crisantemos.

No me quejo, está bien que el invierno porteño me haya alcanzado al final de la danza.

Tampoco me excuso por el engolamiento *ut supra*. Ahora viene otra tanda, y acabamos. Un poco camaleónico yo también, me dejo guiar por lo que tengo que decir y la teoría me nace expositiva y campanuda, a propósito para desgajarla del libro y hacer una tiradita aparte con destino a las personas serias. Fijarse que también John se ponía serio y una pizca *magister* cuando descubría la importancia de sus descubrimientos. Ahora él y yo hemos descansado diez minutos y volvemos a la cancha para lo que nos falta de este capítulo, sus consecuencias últimas. De manera que partamos con un epígrafe importante, no por lo que dice sino por lo que le ofrece —amarilla naranja— a la «capacidad



negativa» del lector ideal,  
tú, claro, lector.

## Analogía

Y que la poesía haya de expresarse necesariamente a través de la imagen y la metáfora no se entendería si, en profundidad, la experiencia poética pudiera ser algo diferente del sentimiento de una relación privilegiada del hombre y el mundo.

GAETAN PICON, «Sur Éluard».

Acaso convenga volverse una vez más a la interrogación que apunta de lleno al misterio poético. ¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia? Gaetan Picon alude a una «relación privilegiada del hombre y el mundo», de la que la experiencia poética nos daría sospecha y revelación. Claro, un poco privilegiada es una relación que permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos; sentir por ejemplo que belleza = encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser. Pero si se mira mejor, en realidad es la ciencia la establecedora de relaciones «privilegiadas» y, en último término, *ajenas* al hombre que tiene que incorporárselas poco a poco y por aprendizaje. Un chico de cuatro años puede decir con toda espontaneidad: «Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros», pero sólo a los ocho, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal y lo que va de un árbol a una legumbre. Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía; basta con preguntarle a Jean Paulhan. La poesía asoma en un terreno común y hasta vulgar, como en el cisne en el cuento de Andersen; y lo que puede despertar curiosidad es por qué, entre tanto patito, crece de cuando en cuando uno con un destino diferente. Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafísico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación precientífica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir. Esa *dirección analógica* del hombre, que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en todo individuo. Constituye el

elemento emotivo y de descarga del lenguaje en las hablas diversas, desde la rural,

«Tiene más acomodados que gallina con treinta huevos», «Puso unos ojos como rueda'e sulky»,

y lo arrabalero,

«Pianté de la noria... ¡Se fue mi mujer!»

hasta el habla culta, las formas-clisé de la comunicación oral cotidiana, y en último término la elaboración literaria de gran estilo —la imagen lujosa e inédita, rozando o ya de lleno en el orden poético—. Su permanencia y frescura invariables, su renovación que todos los días y en millones de formas nuevas agita el vocabulario humano en el fondo del sombrero Tierra, acendra la convicción de que si el hombre se *ordena*, se conductiza racionalmente, aceptando el juicio lógico como eje de su estructura social, al mismo tiempo y con la misma fuerza (aunque esa fuerza no tenga *eficacia*), se entrega a la simpatía, a la comunicación analógica con su circunstancia. El mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando.

Entonces, si la poesía participa y lleva a su ápice esta común urgencia analógica, haciendo de la imagen su eje arquitectónico, su «lógica afectiva» que la estructura y la habita al mismo tiempo,

y si la *dirección* analógica es una fuerza continua e inalienable en todo hombre,

¿no será hora de descender de la consideración *solamente poética* de la imagen y buscar su raíz, esa subyacencia que surge a la vida junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo?

Aceptar este método supone y exige algunas etapas y distinguos inmediatos: i) El «demonio de la analogía» es íncubo, es familiar, nadie puede no sufrirlo. Pero, 2) sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*; que *elige la dirección analógica*,

nadando ostensiblemente contra la corriente común, para la cual la aptitud analógica es «surplus», ribete de charla, cómodo clisé que descarga tensiones y resume esquemas para la inmediata comunicación —como los gestos o las inflexiones vocales.

Trazado ese distingo, 3) cabe preguntarse —no por primera vez— si la dirección analógica no será mucho más que un auxiliar instintivo, un lujo coexistiendo con la razón razonante y echándole cabos para ayudarla a conceptuar y a juzgar. Al contestar esta pregunta, el poeta se propone como el hombre que reconoce en la dirección analógica una facultad esencial, un medio instrumental eficaz; no un «surplus» sino un *sentido espiritual* —algo como ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible, aprehensores de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón.

Pero si hablamos de un medio instrumental eficaz... ¿a qué eficacia lo refiere el poeta?

¿Cuál puede ser la eficacia de la actividad analógica?

## Intermedio mágico

Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es *la forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquélla. Una mera revisión antropológica muestra en seguida que tal concepción coincide (¡analógicamente, claro!) con la noción mágica del mundo que es propia del primitivo. El viejo acercamiento del poeta y el primitivo puede reiterarse con razones más profundas que las empleadas habitualmente. Se dice que el poeta es un «primitivo» en cuanto está fuera de todo sistema conceptual petrificante, porque prefiere sentir a juzgar, porque entra en el mundo de las cosas mismas, no de los nombres que acaban borrando las cosas, etcétera. Ahora podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento. Magia del primitivo y poesía del poeta son, como vamos a verlo, dos planos y dos finalidades de una misma dirección.

La evolución racionalizante del hombre ha eliminado progresivamente la cosmovisión mágica, sustituyéndola por las articulaciones que ilustran toda historia de la filosofía y de la ciencia. En planos iguales (pues ambas formas de conocimiento, de *deseo de conocimiento*, son *interesadas*, apuntan al *dominio* de la realidad) el método mágico fue desalojado progresivamente por el método filosófico-científico. Su antagonismo evidente se traduce hoy en restos de batalla, como la que libran el médico y el curandero, pero es evidente que el hombre ha renunciado de manera casi total a una concepción mágica del mundo *con fines de dominio*. Quedan las formas aberrantes, las recurrencias propias de un inconsciente colectivo que encuentra salidas aisladas en la magia negra o blanca, en las simbiosis con supersticiones religiosas, en los cultos esotéricos en las grandes ciudades. Pero la elección entre la bola de cristal y el doctorado en letras, entre el pase magnético y la inyección de estreptomycin, está definitivamente hecha.

Mas he aquí que mientras de siglo en siglo se libraba el combate del mago y el filósofo, del curandero y el médico, *un tercer agonista llamado poeta continuaba sin oposición alguna una tarea extrañamente análoga a la actividad mágica primitiva*. Su aparente diferencia con el mago (cosa que lo salvó de la extinción) era un no menos aparente *desinterés*, el proceder «por amor al arte», por nada, un puñado de hermosos frutos inofensivos y consoladores: belleza, elogio, catarsis, alegría, conmemoración. Al ansia de dominio de la realidad —el grande y único objetivo de la magia— sucedía por parte del poeta un ejercicio que no trascendía de lo espiritual a lo fáctico. Y como a primera vista el poeta no le disputaba al filósofo la verdad física y metafísica (verdad que,

para el filósofo y el *savant*, equivale a *posesión* y a *dominio*, y por la cual combaten), el poeta fue dejado en paz, mirado indulgentemente, y si se lo expulsó de la República fue a modo de advertencia y demarcación higiénica de territorios.

Sin más que esbozarlo —el tema es prodigiosamente rico— veremos de precisar la cercanía que, de una manera irracional, prelógica, se da entre este mago vencido y este poeta que le sobrevive. El extraordinario hecho de que actualmente existan pueblos primitivos que no han alterado su visión del mundo, permite a los antropólogos asistir a las manifestaciones de esa *dirección analógica* que en el mago, el brujo de la tribu, se estructura como técnica de conocimiento y dominio. Y me permite a mí abarcar con una sola mirada el comportamiento de un matabelé y el de, digamos, un alto producto occidental como Dylan Thomas —lo que no tiene por qué deprimir al matabelé—. Quemando etapas: el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el «valor sagrado» de los productos metafóricos. Al pensar lógico  $A = A$ , el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad  $A = B$ . En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria

porque decir «verdadera» sería falsear la cosa

toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa *visión* que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C, o B y C); aceptan la identificación que hace saltar el principio de identidad en pedazos. Incluso la metáfora de compromiso, con su amable «como» haciendo de puente («linda como una rosa») no es sino una forma ya retórica, destinada a la inteligencia: una presentación de la poesía en sociedad. Pero el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de *visión* en las que el ciervo *es* un viento oscuro,

y ese verbo esenciador no está allí a modo de puente sino como mostración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia —su hermosura.

(¡La «prueba por la belleza» de John! ¡Y la «capacidad negativa», que prescinde de verificaciones!)

Aquí viene un bicho criticón y dice: «Pero no vas a comparar la creencia de un matabelé con la de Ezra Pound. A los dos les puede nacer la noción de que el ciervo es un viento oscuro, pero Pound no cree que el animal *Cervus elaphus* sea la misma cosa que un viento». A esto se debe contestar que tampoco el matabelé lo cree, por la simple razón de que su noción de *identidad* no es la nuestra. El ciervo y el viento no son para él *dos cosas que son una*, sino una «participación» en el sentido en que lo ha mostrado Lévy-Brühl. Y si no, bichito, oye esto:

Conocer es, en general, objetivar; objetivar es proyectar fuera de sí, como algo extraño, lo que se ha de conocer. Por el contrario, ¡qué comunión íntima aseguran las representaciones colectivas de la mentalidad prelógica *entre los seres que participan unos de otros!* La esencia de la participación consiste, precisamente, en *borrar toda dualidad*; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual

participa<sup>[16]</sup>...

Y entonces caben noticias como ésta:

[...] no se trata aquí solamente de analogía o de asociación, sino más bien de identidad. Lumholz es muy categórico en este punto: según los huichol, el ciervo es hikuli, el hikuli es trigo, el trigo es ciervo, el ciervo es pluma. Por otra parte sabemos que la mayoría de los dioses y de las diosas *son* serpientes, serpientes también las aguas y las fuentes donde viven las divinidades; y serpientes los bastones de los dioses. Desde el punto de vista del pensamiento lógico esas «identidades» son y permanecen ininteligibles. Un ser es el símbolo de otro. Desde el punto de vista de la mentalidad prelógica esas identidades se comprenden: son identidades de participación. El ciervo es hikuli...

(Ibídem, pp. 109-110)

Una de las diferencias *exteriores* entre el matabelé y Pedro Salinas (voy rotando de poeta para que no se piense en una cuestión personal)

es que Pedro *sabe* perfectamente que su certidumbre poética vale en cuanto poesía y no en la técnica de vida, donde ciervos son ciervos; cede así a la irrupción momentánea de tales certidumbres, sin que ello interfiera fácticamente en sus nociones científicas del ciervo y el viento; esos episodios regresivos, esas recurrencias del primitivo en el civilizado, tienen validez poética absoluta y una *intención* especial propia del poeta —que ya veremos; pero basta esto para ridiculizar el frecuente reproche de «fumista» que se hace al poeta como, en su campo estético, al pintor o al escultor.

El matabelé, en cambio, no tiene otra visión que la prelógica, y a ella se entrega. Andémosle detrás, en safari de los técnicos, y vamos a ver qué cosas *tan conocidas* ocurren en este supuesto desconocido continente negro.

La descripción, tan completa como fuera posible, de los procedimientos de adivinación —dice Lévy-Brühl— no nos descubre todo su sentido. Deja necesariamente en la sombra elementos esenciales, que provienen de la estructura propia de la mentalidad primitiva. Allí donde nosotros sólo vemos relaciones simbólicas, ellos sienten una íntima participación. Esta no puede traducirse en nuestro pensamiento, ni en nuestro lenguaje, mucho más conceptual que el de los primitivos<sup>[17]</sup>. El término que lo expresaría menos mal en esta ocasión sería identidad de esencia momentánea<sup>[18]</sup>.

La participación determina, según Charles Blondel, una «clasificación» de los elementos reales, para mí absolutamente análoga a la que importa al poeta. En el caso del primitivo, su criterio de clasificación es la propiedad «mística» de cada cosa; como esas propiedades *le interesan mucho más que sus caracteres objetivos*, surgen de ahí grupos heterogéneos (árbol-yo-sapo-rojo) pero que tienen para él la homogeneidad mística común. Y Blondel nos dice: «El sentimiento que [de la cosa] tiene la mentalidad primitiva es muy intenso; la idea que de ella se hace resulta extremadamente confusa<sup>[19]</sup>». Es esto, precisamente, lo que acerca al primitivo y al poeta: el establecimiento de *relaciones*

válidas entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas *son* de pronto lo que son otras cosas, porque si árbol-yo-sapo-rojo (acercamiento del primitivo),

también, de pronto, ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo.

Para el primitivo, la serie árbol-yo-sapo-rojo es un grupo homogéneo porque cada elemento participa de igual propiedad «mística»; eliminemos esa referencia trascendente (¿lo es para el primitivo?) y sustituyámosla por *participación sentimental* por analogía intuitiva, por *simpatía*. Así juntos el primitivo y el poeta, les cabe a ambos esta observación de Blondel: «La mentalidad primitiva no juzga, pues, las relaciones de las cosas entre sí por lo que sus caracteres objetivos ofrecen de idéntico o de contradictorio» (Ibídem, p. 53). Identidad, contradicción, son posteriores a esta necesidad articulante más oscura y confusa. En el primitivo, la lógica no ha empezado todavía; en nosotros, es ama y señora diurna, pero por debajo, como decía Rimbaud, «la sinfonía opera su rebullir en las profundidades», y por este debajo de la mesa donde se enseña la geometría, el buen matabelé y Henry Michaux se frotan las narices y se entienden. ¿Cómo resistir aquí a estas palabras de Blondel?: «Es propio de tales representaciones antes hacer batir los corazones que iluminar las inteligencias» (Ibídem p. 69).

Lo que voy a transcribir ahora, como corolario de este aspecto, se refiere a la mentalidad primitiva; pero véase si no valdría la pena ponérselo por delante a los que todavía encuentran que la poesía y la pintura deberían ajustarse a los criterios de esa sardina infecta, Boileau:

En la mentalidad de las sociedades inferiores la lógica y la pre-lógica no se superponen separándose una de la otra, como el aceite y el agua en un recipiente. Se penetran recíprocamente, y el resultado es una mezcla en la que nos es difícil mantener separados los elementos. Como en nuestro pensamiento la exigencia lógica excluye, sin transacción posible, todo lo que le es evidentemente contrario, no podemos adaptarnos a una mentalidad donde la lógica y la pre-lógica coexisten, y se hacen sentir simultáneamente en las operaciones del espíritu. La parte de la pre-lógica que subsiste en nuestras representaciones colectivas es muy débil para permitirnos restituir un estado mental en que la pre-lógica, que domina, no excluye la lógica.

(LÉVY-BRÜHL, *Las funciones...*, p. 83.)

Exactamente así es todo poeta. Por eso Robert Browning no podía «explicar» *Sordello*.

(Y ahora esto otro, donde Lévy-Brühl trata de darnos una idea —¡Ahí está la cosa!— de lo que ocurre dentro de la cabeza de nuestro matabelé, y que para mí le viene perfectamente a Neruda, a René Char o a Antonin Artaud):

Su actividad mental es demasiado poco diferenciada para que sea posible considerar separadamente las ideas y las imágenes de los objetos, independientemente de los sentimientos, de las emociones, de las pasiones que evocan esas ideas y esas imágenes, o que son evocadas por ellas. Precisamente porque nuestra actividad mental está más

diferenciada, y también porque el análisis de sus funciones nos es familiar, nos es difícil comprender, mediante un esfuerzo de imaginación, estados más complejos, en que los elementos emocionales o motrices sean *partes integrantes* de las representaciones. Y en efecto, para mantener ese término, es necesario modificar su sentido. Es necesario entender por esta forma de actividad mental entre los primitivos, no un fenómeno intelectual o cognitivo puro o casi puro, sino un fenómeno más complejo, donde lo que para nosotros es verdaderamente «representación» se encuentra todavía confundido con otros elementos de carácter emocional o motriz, coloreado, penetrado por ellos, e implicando por consiguiente otra actitud con respecto a los objetos representados.

(Ibídem, pp. 31-32)

Vale la pena citar tan largo, cuando cada palabra testimonia exactamente sobre lo que para algunos sigue siendo el «misterio» poético. Misterio, de acuerdo; pero esencial, solidario con el misterio que es el hombre; no misterio de superficie, donde basta ser sensitivo para tener acceso y compartir.

(Un último escolio: estas referencias de Lévy-Brühl a «elementos... motrices», coincide —en el orden poético, por supuesto— con el verso como célula verbal motora, sonora, rítmica, provista de todos los estímulos que el poeta siente (¡claro!) coexistir con la imagen que le llega *con ellos, en ellos, ellos*. (Otra vez  $A = B$ .) Todo verso es *incantación* por más libre e inocente que se ofrezca, es creación de un *tiempo* y un *estar* fuera de lo ordinario, una *imposición* de elementos. Bien lo vio Robert de Souza: «¿Cómo el sentido incantatorio, propiamente mágico, de las pinturas, esculturas, danzas, cantos de los modos primitivos, podría desvanecerse enteramente en la espiritualización poética moderna?»<sup>[20]</sup>. Y él mismo cita testimonios de Marcel Jousse y Jules de Gaultier que reafirman la noción de que la poesía, nacida de la misma dirección analógica propia del primitivo, se da con el mismo clima emocional y motriz que tiene para éste toda magia. En «The Trees of Pride», G. K. Chesterton sospechó esta identidad: «El poeta tiene razón. El poeta tiene siempre razón. *Oh, él ha estado aquí desde el comienzo del mundo, y ha visto maravillas y terrores que acechan en nuestro camino, escondidos detrás de un matorral o una piedra...*».)

Y ahora dejemos irse al matabelé, para mirar de lleno este operar poético cuyas latencias son las del inconsciente colectivo *dándose en un medio de altísima cultura intelectual...* frase que subrayo para alejar del todo a nuestro buen salvaje y evitarme que me acusen de sostener que el poeta *es un primitivo*. El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas,

que no merecen entonces tal nombre sino, mejor, las de «primordiales», anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareante imperio.

Un mínimo resumen: Dijimos que el poeta acepta en la dirección analógica —de donde nace la imagen, el poema— un cierto *instrumento* que cree eficaz. Nos preguntábamos cuál podía ser esa eficacia. El mago veía en la dirección analógica su instrumento de dominio de la realidad. El alfiler en la figurilla de cera mata al enemigo; la

cruz de sal y el hacha vencen la tormenta.

¿Y el poeta...?

Quiero mostrar, en lo que sigue, que el poeta significa la prosecución de la magia *en otro plano*; y que, aunque no lo parezca, sus aspiraciones son aún más ambiciosas y absolutas que las del mago.

## Enajenarse y admirarse

El ciervo es un viento oscuro... Al eliminar el «como» (puente-cito de condescendencia, metáfora para la inteligencia), los poetas no perpetran audacia alguna: expresan *simplemente* el sentimiento que tan bien contenía la carta del camaleón: un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser —una participación—. Pues lo que el poeta alcanza a expresar con las imágenes es *transposición poética de su angustia de enajenamiento*. Y con nuestra primera pregunta: ¿Por qué es la imagen instrumento poético por excelencia?, enlaza ahora una segunda de mayor importancia: ¿Por qué ansía el poeta ser en otra cosa, ser otra cosa? El ciervo es un viento oscuro; el poeta, en su ansiedad, parece ese ciervo salido de sí mismo (y con todo siempre ciervo) que asume la esencia del oscuro viento. Paradójicamente podríamos emplear a nuestro turno la analogía y sostener que también el poeta (hacedor de intercambios ontológicos) debe cumplir la forma mágica del principio de identidad y *ser otra cosa*. «Si un gorrión viene a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en la grava...»

Pero ambas preguntas admiten una reducción que será el camino a una posible respuesta. Reconocimos en la actividad poética el producto de una urgencia que no es sólo «estética», que no apunta sólo al resultado lírico, al poema. En verdad, para el poeta angustiado —y a ése nos referimos aquí— todo poema es un *desencanto*, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas, de un balbuceo existencial que se agita y urge, y que sólo la poesía del poema (no el poema como producto estético) puede, analógicamente, evocar y reconstruir. Aquí se insertan la imagen y todos los recursos formales de la analogía, como expresiones poéticas de esa urgencia existencial. Se advierte que las dos preguntas son una sola, desdoblada antes en términos de *causa y efecto* (o de *fin y medio*); el poeta y sus imágenes constituyen y manifiestan *un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa*. La constante presencia metafórica en la poesía alcanza una primera explicación: el poeta confía a la imagen —basándose en sus propiedades— una sed personal de enajenación.

Pero este hombre que canta es, como el filósofo, individuo capaz de *admiración*. Tal asoma en su origen la poesía, que nace en el primitivo confundida con las restantes posibilidades de conocimiento. Si el sentir religioso principia allí donde ya no hay



palabras para la admiración (o el temor, que la encierra casi siempre), la admiración *por lo que puede nombrarse o aludirse* engendra la poesía, que se propondrá precisamente esa nominación —cuyas raíces de claro origen mágico-poético persisten en el lenguaje, *gran poema colectivo del hombre*<sup>[21]</sup>.

Ahora bien, poesía es también magia en sus orígenes. Y a la admiración desinteresada se incorpora su ansia de exploración de la realidad por vía analógica<sup>[22]</sup>. Exploración de aquello-que-no-es-el-hombre y que sin embargo se adivina oscuramente ligado por analogías que se han de descubrir. Hallada la analogía (razonará el poeta-mago) se *posee la cosa*. Un ansia de dominio hermana al mago con el poeta y hace de los dos un solo individuo codicioso de poder —que será su defensa y su prestigio.

Mas ahora que el brujo matabelé y Paul Éluard están separados por la entera latitud de una cultura, ¿qué nos queda de esos estadios primeros de la poesía? Nos queda, virgen como el primer día del hombre, la capacidad de admirar. Queda —*trasladada a un plano metafísico, ontológico*— la ansiedad de poderío. Rozamos aquí la raíz misma de lo lírico que es un ir hacia el ser, un avanzar *en procura* de ser. El poeta hereda de remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no ya en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, *mago metafísico*, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. En todo objeto —que el mago busca apropiarse *como tal*— el poeta ve una esencia distinta de la suya y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente. Se es más rico de ser cuando, además de ciervo, se alcanza a ingresar en el viento oscuro. Poeta es ser la urna griega, el ruiseñor, el corazón de la rosa, por participación esencial e irracional.

Un breve poema de *Eternidades* muestra, con versos de Juan Ramón Jiménez, este abandono de la *cosa como cosa* (empresa mágica) por su esencia entendida poéticamente:

... Que mi palabra sea  
la cosa misma,  
creada por mi alma nuevamente.

«Creada» poéticamente; es decir, «esenciada». Y la palabra —angustiosa necesidad del poeta— no vale ya como signo traductor de esa esencia, sino como *portadora* de lo que al fin y al cabo es la cosa misma en su forma, su idea, su estado más puro y alto.

## El canto y el ser

Mas la poesía es canto, alabanza. La ansiedad de ser surge confundida en un verso que celebra, que explica líricamente. ¿Cómo podría serlo si no recordáramos que poesía

implica *admiración*? Admiración y entusiasmo, y algo más hondo aún: la noción oscura pero insistente, común a todo poeta, de que *sólo por el canto se va al ser de lo cantado*.

*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!*

*O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!*

(Se alzó un árbol. ¡Oh pura trascendencia! / ¡Oh Orfeo cantando! ¡Alto árbol en el oído!)

(RILKE, primer soneto a Orfeo.)

Renunciando sabiamente al sendero discursivo, el celebrante irrumpe en lo esencial, cediendo a su connaturalidad afectiva, estimulando una posibilidad analógica exaltada, *musicaliza-da*, para ponerla al *servicio de esencias* e ir directa y profundamente al ser. *La música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen* (flecha lanzada al ente que menta, y que cumple simultáneamente el retorno de ese viaje intemporal e inespacial) *se libera de toda adherencia lógico-conceptual, de toda referencia significativa*<sup>[23]</sup> *para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos*. Y esto supone, en un tránsito inefable, *ser sus objetos en el plano ontológico*.

El dominio de la analogía queda dividido así en territorio poético y territorio «lógico». Éste comprende toda «correspondencia» que pueda establecerse mentalmente —a partir de una aprehensión analógica irracional o racional— mientras que en el primero las analogías surgen condicionadas, elegidas, intuitas poéticamente, *musicalmente*.

Todo poeta parece haber *sentido* siempre que cantar un objeto (un «tema») equivalía a apropiárselo en esencia; que sólo podía irse hacia otra cosa o ingresar en ella por la vía de la celebración. Lo que un concepto connota y denota es en el orden poético lo que el poema *celebra y explica líricamente*. Cantar la cosa («¡Danzad la naranja!», exclama Rilke) es unirse, en el acto poético, a *calidades ontológicas que no son las del hombre* y a las cuales, descubridor maravillado, el hombre ansía acceder y ser en la fusión de su poema que lo amalgama al objeto cantado, le cede su entidad y lo enriquece. Porque «lo otro» es en verdad aquello que puede darle grados del ser ajenos a la específica condición humana.

Ser algo, o —para no extremar un logro que sólo altos poetas alcanzan enteramente— cantar el ser de algo, supone *conocimiento* y, en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión*. El problema del «conocimiento poético» ha merecido ilustres exégesis contemporáneas, después que una corriente nacida en ciertas prosas de Edgar Allan Poe y elevada a lo hiperbólico por la tentativa de Rimbaud, quiso ver en la poesía, con cierta «alquimia del verbo», un *método* de conocimiento, una fuga del hombre, un baudeleriano irse

«¡más allá de lo posible, más allá de lo conocido!».

Profundamente señala Jacques Maritain que toda poesía es conocimiento pero no *medio* de conocimiento. Según este distingo, el poeta debería decir con Pablo Picasso: «Yo

no busco, encuentro». Aquel que busca *pervierte* su poesía, la torna repertorio mágico, formulística evocatoria —todo eso que obliga a un Rimbaud a lanzar el horrible alarido de su silencio final—. He buscado mostrar cómo el acto poético entraña algo más hondo que un conocimiento en sí; detenerse en éste equivaldría a ignorar el último paso del afán poético, paso que implica necesariamente conocimiento pero no se proyecta en poema *por el conocimiento mismo*. Más que el posible afán de conocer —que se da sólo en poetas «pervertidos» a la manera alquimista— importa lo que clara u oscuramente es común a todo poeta: el afán de ser cada vez más. De serlo por agregación ontológica, por la suma de ser que recoge, asume e incorpora la obra poética en su creador.

Porque el poeta lírico no se interesa en conocer por el conocer mismo. Aquí es donde su especial aprehensión de la realidad se aparta fundamentalmente del conocer filosófico-científico. Al señalar cómo suele anticiparse al filósofo en materia de conocimiento, lo único que se comprueba es que el poeta no pierde tiempo en *comprobar* su conocimiento, no se detiene a corroborarlo. ¿No muestra ya eso que el conocimiento en sí no le interesa? La comprobación posible de sus vivencias no tiene para él sentido alguno. Si el ciervo es un viento oscuro, ¿acaso nos satisfará más la descomposición elemental de la imagen, la imbricación de sus connotaciones parciales? Es como si en el orden de la afectividad —lindante con la esfera poética por la nota común de su irracionalidad básica— el amor se acrecentara después de un prolijo electrocardiograma psicológico. De pronto sabemos que *sus* ojos son una medusa reflexiva; ¿qué corroboración acentuará la evidencia misma de ese conocer poético?

Si fuera necesaria otra prueba de que al poeta no le interesa su conocimiento por el conocimiento mismo, convendría comparar la noción de progreso en la ciencia y la poesía. Una ciencia *es una cierta voluntad de avanzar*, de sustituir errores por verdades, ignorancias por conocimientos. Cada uno de estos últimos es sustentáculo del siguiente en la articulación general de la ciencia. El poeta, en cambio, no aspira a *progreso* alguno como no sea en el aspecto instrumental de su «métier». En *La tradición y el talento individual*, T. S. Eliot ha mostrado cómo, aplicada a la poesía y al arte, la idea de progreso resulta absurda. La «poética» del abate Brémond supone un progreso sobre la de Horacio, pero está claro que ese progreso concierne a la apreciación crítica de algo y no a ese algo; los conmutadores de flamante baquelita dejan pasar la misma electricidad que los pesados y viejos conmutadores de porcelana.

Así, el poeta no está interesado en acrecentar su conocimiento, en progresar. Asume *lo que encuentra*<sup>[24]</sup> y lo celebra en la medida en que ese conocimiento lo enriquece ontológicamente. El poeta es aquel que *conoce para ser*; todo el acento está en lo segundo, en la satisfacción existencial ante la cual toda complacencia circunstanciada de saber se anonada y diluye. Por ese conocer se va al ser; o, mejor, el ser de la cosa aprehendida poéticamente, irrumpe del conocimiento y se incorpora al ser que lo ansía. En las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el poeta es lo que ansía ser. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto.)

Pero la poesía, ¿no continúa la actitud mágica en el plano on-tológico? Magia, lo hemos dicho, es concepción fundamentalmente asentada en la analogía, y sus manifestaciones técnicas apuntan a un dominio, a una posesión de la realidad. Del mismo modo nuestro poeta, mago ontológico, lanza su poesía (acción sagrada, evocación ritual) hacia las esencias que le son específicamente ajenas, *para apropiárselas*. Poesía es voluntad de posesión, *es posesión*. El poeta agrega a su ser las esencias de lo que canta: *canta por eso y para eso*. A la voluntad de poderío fáctico del mago, sucede la voluntad de posesión ontológica. Ser, y ser más que un hombre; ser todos los grados posibles de la esencia, las formas ópticas que albergan el caracol, el ruiseñor, Betelgeuse.

«... Que mi palabra sea

la cosa misma...»

Así perpetúa —en el plano más alto— la magia. No quiere las cosas: quiere su esencia. Pero procede ritualmente como la magia, después de purificarse de toda adherencia que no apunte a lo esencial. En vez de fetiches, palabras-clave; en vez de danzas, música del verbo; en vez de ritos, imágenes cazadoras. La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de POSESIÓN DE LA REALIDAD, esa licantropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás —si es poeta— con ser solamente un hombre. Por eso el poeta se siente crecer en su obra. Cada poema lo enriquece en ser. Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad. Mallarmé postuló lo poético como una

«divina transposición del hecho al ideal».

Las cosas en sí son irreductibles; habrá siempre un sujeto frente al resto del Cosmos. Pero el poeta se *traspone* poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar, donde alguien hay que puede decir:

... yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,

pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.

(FEDERICO GARCÍA LORCA)

Y por eso la imagen es *forma lírica* del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de posesión.

## Apéndice

Dos palabras sobre el verso keatsiano visto desde nosotros. Se comprende que los jóvenes

(no aludo sólo a la edad, que ignoro) de la *Poetry Quarterly*, se enojen con Keats porque para él los poetas eran casi siempre «bardos», y las mujeres tendían a ser «dulces», etcétera<sup>[25]</sup>. Se comprende, porque los jóvenes son la forma cubista del hombre: no tienen ni quieren tener perspectiva, buscan un absoluto presente, y les revienta que Dante no emplee el mismo lenguaje que David Gascoyne. De estos alegres errores se va uno curando (a costa del fervor, ¡ay!) y el día llega en que cada forma expresiva puede ser aprehendida desde la misma *situación* del autor. Entonces se ve que «bardo» puede o no ser tachado de afectación o mojigatería, según el contexto y la circunstancia, y que hay tanto pésimo preciosismo en violentos versos escritos anoche a las siete y media como en ciertas líneas inexcusables de John Keats.

En él lo inexcusable nace siempre de una vacilación del *gusto* —esa dirección de la sensibilidad tan difícil de alcanzar en la pobreza, el aislamiento, la falta de educación esclarecedora—. Shelley señaló en su día el «mal gusto» de Keats, y es evidente que ya entonces lo menos aceptable de su verso resultaba chocante a sensibilidades tan exquisitas como la de Percy Bysshe y la de Byron. El primero, con todo, tuvo la inteligencia de advertir que esta falencia parcial no tenía nada que ver con el genio poético; que tocaba solamente el plano de la estética —que se adquiere y perfecciona en un medio propicio— Prueba de ello lo da el avance en «gusto» de la obra keatsiana, desde los afeminamientos a lo Leigh Hunt de «Calidore» y las primeras piezas —incluso lo peor de *Endimión*— hasta los duros metales y las lisas piedras de «Lamia» e *Hiperión*. El problema de Keats —acentuado en su caso por un desequilibrio entre lo natural y lo adquirido— es el de toda poesía hasta mediados del siglo XIX: la confusión, la mezcla indiscriminada de lo poético con lo estético.

Él lo sospechaba, con esa misma certeza intuitiva que lo llevaba a descubrimientos asombrosos en lo poético; ¿no le pide a Reynolds que lo ayude a distinguir en *Hiperión* «la falsa belleza procedente del arte» (en sentido de «fabricación») de la verdadera «voz del sentimiento»? Se le escapaba la posibilidad de separar esas aguas confundidas<sup>[26]</sup>. Pero como la poesía debe «alcanzar su propia salvación en el hombre», el avance se dio en él infaliblemente. Nadie podría acusar a *Hiperión* de «mal gusto»; ni siquiera Byron, a quien le reventaban las «mojigaterías» del «farmacéutico»; fue él quien dijo del poema que era «sublime como Esquilo».

En suma, que las muchas debilidades del verso keatsiano proceden de una insuficiencia estética —nunca poética—. Es la palabra la que yerra, o la circunstancia descrita, por falencia del «gusto»; el poeta está todavía en la ambigua situación del que *debe ajustarse* a... (la lista es larga: verso, «belleza», «sublimidad», vocabularios especiales). El lector a quien interese la crítica filológica y estilística de esta poesía, su ajuste formal, hallará magníficos estudios en Bridges, Garrod y tantos otros conocedores minuciosos del verso inglés.

# LA VIDA PÓSTUMA

Escucha. Dulce es haber nacido.

Dulce es ver la luz,

esperar los soles nuevos.

Te reventaremos los ojos,

esos ojos tan grandes

GABRIELE D'ANNUNZIO,

*Le Martyre de Saint Sébastien.*

## 1820: Febrero

En su cama, con un libro donde ponía más la mano flaca que los ojos, él oía pasar las horas de un presente repentinamente hueco y sordo. Su pulso resonaba en ese tambor de las tardes inacabables, pero los ritmos no le traían ya las redadas cabrilleantes, los objetos verdes y enigmáticos que era preciso ordenar en los escaparates del lenguaje. Desde el jardín venía la voz de Sam, el hermanito de Fanny Brawne, jugando entre los árboles. El juego se quedaba del lado del jardín, que le prohibían al enfermo.

Al comienzo de este libro (era primavera, hoy el frío de junio vela los cristales; un helicóptero da vueltas sobre el puerto, como una langosta tardía) dije que no iba a escribir la biografía de Keats. Literalmente, pues, este capítulo es ocioso; nada tiene ya que ver con la poesía.

Si lo escribo es porque quiero acabar a su lado el camino de John, y porque sus últimas cartas, sin otros intereses que los del corazón, lo completan en esa medida en que la catástrofe completa al héroe. Mes a mes, la dialéctica de la muerte se trama en torno y delinea con minucia de mascarilla. En fin, el exclusivamente interesado en materia poética queda advertido.

También, como un eco necesario, deposito aquí estos versos de Olga Orozco:

Porque indefensos viven los hombres en la dicha

y solamente entonces, mientras muere a lo lejos su vana melodía,

recobran nuestros rostros una aureola invencible.

Hubo, claro, consulta médica. *Lo sangraron y lo pusieron a dieta,*

es decir, empezaron dulcemente a matarlo, y él estaba tranquilo porque era el tratamiento de la época y John hubiera hecho lo mismo con un enfermo a su cargo si la poesía, esa enemiga de la sociedad, no lo hubiera alejado de la profesión médica.

Ah, y además las ventanas estaban siempre enérgicamente cerradas; cosa que los bacilos de Koch agradecerían con entusiasmo desde el limbo (aún no estaban bautizados).

Los camaradas, inquietos, lo rodearon en seguida; la imagen de Tom debía de hostigarlos —como a John, que no decía nada—. Un billete a Fanny Brawne es lo único que puede acercarnos a sus sentimientos en esa hora:

«Muy querida Fanny, te enviaré estas líneas apenas vuelvas. Dicen que debo confinarme en esta habitación por un tiempo. La convicción de que me quieres convertirá en grata prisión la casa contigua a la tuya. Tienes que venir a verme seguido; esta tarde, sin falta... pero no te inquietes si te hablo en voz baja, pues así me lo han ordenado, aunque *puedo* hablar alto. Siempre tuyo, dulce amor...» (4-2-1820<sup>[1]</sup>).

Le quedaban Fanny y los amigos; Brown el primero, cuidándolo con su eficiencia higiénica y sensata; luego Hunt, Reynolds, Dilke, Haslam, Severn... George Keats había partido de vuelta a América pocos días antes. La joven Fanny, prisionera del tutor Abbey, no podía acudir a su lado. A ella, el 8 de febrero, le escribe: «Anoche me volvió algo la fiebre, pero pasó; ahora estoy bastante bien, aunque débil por la escasa ración de alimentos a que debo someterme; estoy seguro de que un ratón se moriría de hambre con ella...» (8-2-1820). Y como le aflige pensar en la inquietud de su hermana, se pone a contarle detalles sobre lo que ve desde el lecho: «Me han instalado un diván cama en la sala del frente, que da al cuadrado de césped... Veo todo lo que pasa; por ejemplo, si esta mañana me hubiera quedado en mi cuarto (en la planta alta) no hubiera visto cómo entraban el carbón...». Ve pasar a señoras abrigadas, con gorros y chalinas rojas, asomando por encima de la cerca. Oye el llamado del repartidor de cerveza, observa a unos gitanos, a un emigrante francés, «con las manos a la espalda y el rostro lleno de planes políticos». Mira, mira. Lo que de veras siente, la pequeña no lo sabrá nunca.

A la otra Fanny, sí. A ella se lo dice todo: «La noche en que me enfermé, cuando la sangre me invadió tan violentamente los pulmones que creí ahogarme... te aseguro que sentí la posibilidad de no sobrevivir, y en ese momento no pensé más que en ti. Cuando le dije a Brown: “Mala suerte...”, pensaba en ti...» (10-2-1820). Y si su poesía vuelve, es con la melancolía de esta cita: «En mi estado actual me siento demasiado separado de ti, y casi podría hablarte con las palabras del fantasma de Lorenzo a Isabella:

Tu belleza acrecienta su poder sobre mí, y siento

que un amor aún más grande se adueña de mi ser entero...».

(¿Febrero de 1820?)

Por supuesto, las penurias de dinero se ahincaban en el indefenso. Le envía un billete de banco a su hermanita, al enterarse de que Abbey no le da bastante para sus gastos menudos. Pero en cambio,

«me han regalado tantos dulces y jaleas, que si las pusiera una al lado de otra alcanzarían a ocupar el aparador...»

(14-2-1820).

Debió de pedirle a Fanny Brawne, ahora que la consunción exacerbaba sus celos y su inquietud, que no se moviera de Hampstead. Después se arrepiente, y a la vez no tolera su presencia física: «No quiero ya impedirte que vayas a Londres... la prisión en que estás puede no tener término. Tal vez sería mejor que no vinieras hasta mañana por la tarde; pero envíame un buenas noches, sin falta...». Se siente en el límite de la resistencia, y no lo oculta: «Conoces nuestra situación... Aunque me recobrara en breve término, mi salud no me permitiría grandes esfuerzos. Me recomiendan no leer, ni siquiera poesía... mucho menos escribirla. Desearía tener aunque fuese una pequeña esperanza. No puedo pedirte que me olvides... pero quisiera decir que hay cosas imposibles en el mundo. Basta de esto...» (¿febrero de 1820?).

Pienso en tu tocayo, John, ese amigo de  
los pájaros a quien los imbéciles tachan de poeta ligero.

Pienso en sus versos

tan tuyos, ahora:

¡Yo moriré, tú vivirás y es eso lo que me despierta!

¿Existe otro miedo?

Dejar de percibir un día, junto a mi oído,

Tu aliento y tu corazón.

Ay, querría siempre conservar tu perfil en mi garganta,

Por tu boca dormida

Escuchar de tus senos la delicada forja

Soplando hasta mi muerte.

(Canto llano)

Un día de febrero en que se siente con más fuerzas, John le contesta a Jem Rice, el camarada siempre enfermo y siempre animoso. «Seguiré tu ejemplo y miraré hacia un futuro mejor, en vez de meditar sobre el mal presente». Pero de inmediato, respondiendo a una confesión de desaliento que debió de hacerle Jem, se deja llevar: «Puedo decirte que en los seis meses anteriores a mi enfermedad, no tuve un solo día tranquilo. O mi humor se ensombrecía, o me hacía sufrir algún sentimiento apasionado; si me ponía a escribir versos, exacerbaba el veneno de alguna de esas sensaciones. Las bellezas de la naturaleza



habían perdido su poder sobre mí...». Y entonces, con una lucidez terrible, esto: «Cuán asombroso (aquí debo adelantar que, hasta donde puedo juzgarlo en tan poco tiempo, la enfermedad ha liberado mi mente de una carga de imágenes y pensamientos engañosos, y me hace percibir todo bajo una luz más verdadera), cuán asombroso es que la probabilidad de abandonar el mundo imprima en nosotros el sentimiento de sus bellezas naturales. Como el pobre Falstaff, aunque no balbuceo, pienso en los verdes campos. Recuerdo con el mayor afecto cada flor que he conocido desde la infancia... sus formas y colores me resultan tan nuevas como si acabara de crearlas con una imaginación sobrehumana...» (14-2-1820).

Percibirlo todo bajo una luz más verdadera... De Fanny Brawne ve el imposible, el vacío que abre su bostezo, la paradoja de amarla más que antes, ahora que ninguna fuerza lo opone a ella, más allá de la libertad, de la obra necesaria,

y verla a su lado como el fantasma perfecto, la inasible corporeidad que habla y respira, y sobre su lecho se inclina para decirle las buenas noches.

«Por una razón u otra tu último billete no era tan atesorable como los anteriores. Me gustaría que todavía me llamaras *amor...*», le escribe quejoso. «Cuando te envíe estas líneas estaré en la sala del frente, mirando cómo te asomas por un minuto al jardín. ¡Qué barrera pone la enfermedad entre nosotros!» Y luego, como un primer testamento espiritual, murmura para Fanny: «Si me muriera, no quedaría de mí una obra inmortal... nada que mis amigos pudieran recordar con orgullo... Pero he amado el principio de la belleza en toda cosa, y de haber tenido tiempo, habría hecho que mi recuerdo perdurase» (¿febrero de 1820?).

Como si su prosa siguiera el nuevo ritmo de su pecho, corto y sibilante, las cartas de John se llenan de frases breves, de construcciones sintéticas que a veces se interrumpen como si, dejando caer la pluma, se doblara en un acceso de tos. Y esa certidumbre, el eco de la comprobación ante la sangre de la almohada: «Moriré». A fines de febrero le dice a Fanny: «Desde luego no voy a engañarte con respecto a mi salud. Los hechos, hasta donde sé, son éstos: Llevo tres semanas encerrado, y todavía no estoy bien; lo que prueba que algo no anda bien, algo que mi organismo superará o no. Esperemos lo mejor. ¿Oyes cantar el tordo en el campo?».

(Si esta carta la leyéramos en Dickens o en Balzac, pensaríamos:

«¡Qué técnica del contraste patético!».)

«Pienso que es señal de tiempo más suave... mejor para mí. Como todos los pecadores, ahora que estoy enfermo, filosofo acerca de mi desapego de todas las cosas: árboles, flores, tordos, primavera, verano, clarete, etcétera, etcétera. Sí, todos menos tú. A mi hermana le alegraría contar un poco más con mi compañía. Ese tordo es un tipo magnífico, espero que haya hecho una buena elección este año...» (¿24-2-1820?)

Tiene miedo de que el frío repita en los demás su cruel jugada. En las cartas a las dos

Fannys, a Reynolds, insiste en que no salgan sin abrigo. Y a Reynolds, que se embarca, le dice jugosamente: «Si llueve, no te quedes en cubierta aunque (abajo) los pasajeros vomiten hasta darse vuelta». (Pronto sabrá él lo que es un buque con mal tiempo, esos géiseres incontenibles...) Agrega un melancólico deseo: «Hazte servir pescado en los puertos de mar, y no olvides una botella de clarete» (28-2-1820).

Hay un libro que no conozco, donde un médico ha seguido, fundándose en estas evidencias psicológicas y las noticias de los amigos, la evolución de la tuberculosis pulmonar de Keats. Probablemente esta carta le habrá servido como prueba de la hiperexcitación que caracteriza a la enfermedad.

«[A Fanny Brawne] Creo que será mejor que no te quedes mucho conmigo cuando Mr. Brown está en casa. Cuando él salga, puedes venir con tu labor. Hoy harás un agradable paseo. Te veré pasar. Te seguiré con los ojos a través del camino... Acércate un momento a mi ventana cuando hayas leído esto...» (¿febrero de 1820?)

Celos de «Mr». Brown... Esto crecerá con los meses, porque Brown no tiene la delicadeza necesaria para comprender hasta lo incomprensible, y evitarle a John sus diálogos sobre problemas de salud con Fanny, su intercambio de agudezas y noticias del mundo, de eso inaprehensible que empieza más allá de la ventana. Charles Brown no es culpable más que de poder caminar, reír, y de contar con el tiempo futuro en su tabla de verbos vitales. Cómo sentiría John ese cristal de hielo, el simple aire, desde su lecho acuario, su soledad de pez que los rostros contemplan desde fuera.

Cuando Fanny le escribe unas líneas cariñosas, su respuesta lo dice todo: «Tu bendición... es como un cáliz que una vez consagrado lo será para siempre. Besaré tu nombre y el mío, donde se han posado tus labios... ¡Labios! ¿Por qué habla de esas cosas un pobre prisionero como yo?» (¿febrero de 1820?). Y el poeta, de pronto vigilante, considera: «Podría escribirte una canción patética sobre el recuerdo... si eso me aliviara en algo. Pero no, no serviría. Seré tan obstinado como el petirrojo: no cantaré en la jaula». Por cosas así lo quiere uno a John. Por no prostituir su soberana facilidad verbal a la incitación elegíaca. Por ser tan hombre cuando todo hubiera excusado su desfallecimiento.

En ese mismo, breve billete, la postdata es terrible: «Mejor es que no vengas hoy».

## Marzo

A Fanny, pobrecita, la claridad interior que trasuntan estos breves mensajes debía de ofuscarla y confundirla tanto como las primeras cartas belicosas y antagónicas de Keats enamorado. En su doméstico corazón donde cada aguja tiene su lugar en el alfilerero y cada hebra se dispone conforme a su color, las palabras de John la perturbarían más que

sus ojos mirándola a la hora de la visita, o que su mano oprimiendo las suyas. Algún reproche se animaría a formular, y de la soledad posterior de John nace la respuesta:

«¿Acaso temes, a veces, que no te ame tanto como quisieras? Mi niña querida, te querré siempre, siempre y sin reservas. Cuanto más te fui conociendo, más te quise. En todo sentido... hasta mis celos fueron agonías de amor, y en lo peor de mi enfermedad hubiera querido morir por ti. Te he atormentado en exceso. Pero era por amor. ¿Cómo impedírmelo? Eres siempre nueva. Tu último beso es siempre el más dulce; tu última sonrisa, la más radiante, el último movimiento, el más gracioso. Ayer, cuando pasaste frente a mi ventana, me sentí colmado de admiración como si acabara de verte por primera vez» (¿febrero de 1820?).

Quizá bastaba que se sentara junto a él para que una comprensión sin palabras los uniera verdaderamente y por primera vez. Quizá —no lo sabremos nunca— Fanny estuvo más próxima al enfermo que al desconcertante muchacho de 1819. Y si John alcanzó a medir esta derrota del poeta, ya no tenía razón para deplorarla. Todo él es maravilla y gratitud ante esa presencia que lo incita a vivir.

De pronto se siente mejor, con los signos inminentes de la primavera crece un renuevo, un préstamo de vida. Y con él las ilusiones: «Quizá, y por amor a ti, he imaginado mi enfermedad peor de lo que era. Qué horrible la perspectiva de hundirme en la tierra, y no en tus brazos...» (¿marzo de 1820?). Pero su esperanza no es ciega, más bien un tanteo de la mano en ese filo que separa lo evidente de lo probable. Él sabe que sólo concentrado en torno del calor central puede continuar sobreviviendo, y lo manifiesta a Fanny con una digna tristeza: «Envidié a Sam cuando paseaba hoy contigo; pero no volveré a hacerlo porque la envidia podría fatigarme. Ahora te imagino con tu nuevo vestido negro, que tanto te gusta, y si fuera menos egoísta y más entusiasta, correría hasta allá y te sorprendería llamando a tu puerta. Me temo que, para un enamorado moribundo, me muestro demasiado prudente. Y sin embargo hay una gran diferencia entre morir con la sangre bullente como Romeo, y desaparecer como una rana en la niebla...» (marzo de 1820).

Entonces uno piensa en los versos de Federico:

Y en el rincón está el pechito de la rana,  
turbio de corazón y mandolina.

## Abril

Un año atrás habían sido las *Odas*. Como si fielmente el mes inaugural de primavera lo rescatara de la melancolía, John se siente mejor, echa a andar, visita tímidamente los

alrededores. Y un día, oh viaje inmenso de una hora, se va a Londres para asistir al *vernissage* del tan esperado —como hoy olvidado—cuadro de Haydon, *Entrada de Cristo en Jerusalén*.

(Buxton-Forman señala que la apertura tuvo lugar el 25 de marzo. John se lo cuenta a su hermanita el primero de abril. Y Haydon dice en su autobiografía: «La sala estaba llena. Keats y Hazlitt estaban en un ángulo, gozando de verdad...».)

Gozando de verdad... Todo el pasado debía de volver a John desde las imágenes de la enorme pintura. Ahí estaba él, retratado entre las figuras de la escena, con sus camaradas del buen tiempo. Otra vez Haydon, las noches de polémica, fervor y clarete con Leigh Hunt, con Dilke, con Reynolds... La vuelta a su casa, bajo las estrellas, cuando el frío no era su enemigo, cuando al caminar se agregaban, confusos e incitantes, los ritmos verbales que serían *Endimión* o «Isabella»... Quizá al salir de la galería, dejando atrás las charlas y la excitación de los asistentes, John cerró los ojos para apresar por última vez su mediodía clausurado.

En esas semanas ladró un perro en su corazón. La pequeña Fanny le pedía que se encargara de un «spaniel» que quizá los Abbey no le dejaban conservar. «El perro estará bien cuidado», la tranquiliza su hermano y pocos días después le anuncia con algún orgullo: «El perro está cuidado como un príncipe» (abril de 1820). Como todo aquel que se ha medido con lo más grande, es capaz de consagrarse a las minucias, estarse horas con un trébol en la mano, o comiéndose a pedacitos una brizna de hierba. A fines de abril el perro y él están muy bien. Pero, según confía a su hermana, «me dicen que debo estudiar líneas y tangentes y cuadrados y círculos para poner algún lastre en mi cabeza...» (21-4-1820). En esos días, cuando todo era más dulce y posible, Charles Brown decidió irse de viaje a Escocia y —¡claro!— alquilar su casa. John mismo debió de incitarlo a ello, temeroso de perjudicar los intereses de su amigo si éste le dejaba la casa durante su ausencia. Una vez más Keats llenará su baúl con los libros y los papeles, esa tarea como de ceniza que, yo no sé por qué, tiene siempre lugar en días nublados.

## Mayo

«Me mudaré a Kentish Town hasta que vuelva Mr. Brown», le escribe a su hermana. «Me perdonarás, espero, si te confieso que trato de pensar en ti lo menos posible, y apenas tolero que George ocupe mis pensamientos. La razón es que tengo miedo de rumiar todo lo que contenga una sombra de melancolía o de dificultad, pues ese tipo de reflexión es pernicioso para la salud, y sólo con salud podré aliviar tu situación en el futuro... Ten la seguridad de que tu condición actual no puede durar siempre, y que por el momento debes consolarte de los reproches de la señora Abbey. Cualquier obligación que hayas podido

tener para con ella, actualmente no la tienes, a pesar de sus aseveraciones. No sé cuáles son tus bienes, pero lo averiguaré; ten sin embargo la seguridad de que, aparte de la obligación de un pensionista para con su casero, nada debes a Mr. Abbey. Que esta seguridad te haga reír de los tontos parloteos de la señora A... El hermano de Mrs. Dilke cuida de tu perro...» (4-5-1820).

Como se ve, reposo y nada de preocupaciones.

El 7 de mayo, John acompaña a Charles Brown que viaja a Gravesend, para despedirlo. No volverán a verse. A los mejores amigos se los pierde siempre así, en un muelle, a la vuelta de la esquina. De pronto el aire.

En esos días, queriendo merecer su mejoría, apuntalarla con esquemas de vida, le escribe a Dilke: «Hubiera debido verte antes de ahora, pero mi cabeza ha estado trabajando en el mundo entero, para descubrir qué voy a hacer... Puedo elegir entre tres cosas, o por lo menos dos: Sudamérica, o médico en un barco mercante con rumbo a la India... Creo que mi destino será este rumbo último... Lo resolveré en pocos días más» (mayo de 1820). Me gustaría saber quién le habló de Sudamérica, y qué posibilidades veía él por estos lados.

Entonces se muda a Kentish Town, cerca de la casa de Leigh Hunt. Otra vez se acerca al amigo mayor, que le guarda un cariño invariable y que buscará alegrar sus días con esa atmósfera entre irresponsable y de invernadero que emana siempre de la *coterie* Hunt. Pero John calla y anda solo, con la cabeza gacha. Piensa en ese futuro que será un barco y no Fanny, de la que ha tenido que separarse y a la que sólo puede ver cada tantos días. «Trato de ser lo más paciente posible», le escribe. «Hunt me entretiene muy cariñosamente, y además tengo tu anillo en mi dedo y tus flores en la mesa. No esperaré verte aún, porque separarme otra vez de ti sería demasiado doloroso...» (mayo de 1820). Por el tono inicial cabe preguntarse si John no estaba otra vez en cama. Lo mismo al leer este billete: «Mi querida Fanny, toda la semana pasada me dediqué a señalar los pasajes más hermosos de Spenser, con intención de enviártelos, y reconfortado con la idea de proporcionarte aunque sea un pequeño placer. Ha aliviado mucho mi tiempo. Dios te bendiga» (mayo de 1820).

Curiosamente, con Hunt vuelve Spenser,

las primeras imágenes de la poesía, los tiempos de 1817. Quizá también le volvían al corazón los versos de «Sueño y poesía», donde en vano había pedido a dioses sordos que le dieran diez años para sumirse en poesía. Pero Fanny lo devora todo, crece en sus sueños como un juego de agua, y le arranca esta carta de soledad y pasión que debió de pasar como un huracán por los ojos de su conmovida lectora:

«Ayer te escribí una carta, esperando ver a tu madre. Seré lo bastante egoísta para enviártela aunque sé que te apenará un poco, pues quiero que veas lo desdichado que soy por amarte, y cómo lucho todo lo posible por convencerte de que entregues tu corazón a aquel cuya entera existencia está suspendida de ti. No podrías dar un paso ni parpadear sin que mi corazón lo recibiera de lleno... Estoy ávido de ti. No pienses en nada más que en

mí. No vivas como si yo no existiera... No me olvides... ¿Pero tengo derecho a decir que seas desdichada por mi causa? Me lo perdonarías, si supieras con cuánta pasión deseo que me ames... Y para amarme como yo a ti, no debes pensar sino en mí, y no escribir una frase como ésa. Ayer y esta mañana me ha obsesionado una dulce visión: te veía todo el tiempo con tu disfraz de pastora. ¡Cómo sufrieron mis sentidos<sup>[2]</sup>! ¡Cómo te ha seguido mi corazón! ¡Cómo se me llenaron los ojos de lágrimas! Creo firmemente que un amor verdadero basta para ocupar el corazón más dilatado... Cuando me enteré de que habías ido sola a Londres, tuve un choque... aunque lo esperaba. *Prométeme que no lo harás por algún tiempo, hasta que yo mejore.* Prométemelo y llena la página con los nombres más cariñosos. Si no puedes hacerlo de buen grado, entonces dime, mi amor, dime lo que piensas, confiesa que tu corazón está hartado, encadenado a lo mundano. Quizá entonces yo pueda verte con más distancia, y no te sienta tan próxima a mí. Si tu pájaro favorito huyera de la jaula, ¡cómo sufrirían tus ojos mientras alcanzaran a verlo! Pero apenas se perdiera en la distancia, te recobrarías un poco. Quizá si tú quisieras confesarme, si tal es el caso, cuántas cosas te son necesarias aparte de mí, yo podría ser más dichoso al sentirme menos atormentado. “¡Ah! —exclamarás—, ¡qué crueldad! ¡No dejarme gozar de mi juventud, desear que sea desgraciada!” Debes serlo si me amas... por mi vida te digo que no me contento con otra cosa. Si realmente puedes divertirte en una fiesta, si puedes sonreír en la cara de las gentes, y desear que te admiren precisamente *ahora*... ni me has amado ni me amarás nunca. Para mí *la vida* no es más que la certeza de tu amor. Dámela, mi más querida. Si no llego a convencerme de ello, me moriré de angustia. Si nos amamos, no debemos vivir como otros hombres y mujeres; no puedo tolerar el veneno de la moda, la fatuidad y el chismorreó. Debes ser mía, hasta morir en el tormento si yo lo quiero. No pretendo tener más sensibilidad que mis semejantes, pero deseo que releas seriamente mis cartas, amables o no, y consideres si la persona que las escribió es capaz de soportar por mucho más tiempo las agonías y las incertidumbres que tú sabes crear con tu especial manera de ser. Recuperar la salud no me servirá de nada si no has de ser enteramente mía cuando esté bien. Por el amor de Dios, sálvame... o dime que mi pasión es demasiado terrible para ti. Una vez más, que Dios te bendiga.

J. K.

No, mi dulce Fanny... estoy equivocado. No quiero que seas desdichada... y sin embargo lo quiero, es necesario mientras haya una belleza tan exquisita... ¡Mi más querida, mi adorada! ¡Adiós! Te beso... ¡oh tormentos!» (mayo de 1820).

## Junio

A fines de junio apareció el volumen que contenía «Lamia», «Isabella», «La víspera de

Santa Inés», las grandes *Odas* e *Hiperión*. Aparte de un billete de Keats a Taylor, su editor y amigo, señalándole un error de composición (11-6-1820) no sabemos gran cosa de la participación del poeta en esta nueva aventura editorial. Si la fe de Taylor en Keats continuaba inalterable, John por su parte no estaría ya en condiciones de recibir con mucho interés un volumen que sólo le traía noticias del otro mundo más allá de la ventana. Y hay asimismo el enojoso episodio de una «advertencia» insertada por los editores en el tomo, en la que éstos se atribuyen la plena responsabilidad de incluir *Hiperión* inconcluso, señalando que «fue impreso a especial petición de ellos y contrariamente a los deseos del autor». Si esto es exacto, no ocurre lo mismo con la frase final: «El poema debería haber tenido la misma extensión que *Endimión* pero dado el recibimiento de que fue objeto, el autor renunció a continuarlo...». Esto puso furioso a John, que se sentía incapaz de detener la leyenda iniciada por sus mismos amigos. En un ejemplar remitido a un conocido, escribió al pie de la «advertencia»: «Esto no es cosa mía; yo estaba enfermo en ese momento». Y luego agrega: «Es mentira». Pero la fábula de su «desánimo» iba a volar lo mismo, y Byron se encargaría de acuñarla en la famosa estrofa del *Don Juan*.

Del sentir de John ante el nuevo volumen, dan idea estas palabras escritas a Brown en los mismos días: «Mi libro aparece con muy pocas esperanzas... Esta será mi última prueba; si fracaso, veré lo que puedo hacer por el lado de la farmacia...» (junio de 1820). Pero arroja a la vez una patética luz sobre la esperanza vital de John, su casi certeza de que va camino del restablecimiento. Junio fue el mes de la más horrible burla. Todo iba bien, y el convaleciente se permitía excursiones a Londres donde las exposiciones de cuadros lo atraían. «Hay una importante muestra en Pall-Mall de los antiguos retratos ingleses de Van Dyck y Holbein... Predominan los rostros agradables, de modo que te mencionaré dos o tres desagradables. Está ahí Jaime I, cuyo aspecto deshonraría a una “Sociedad para la supresión de las mujeres”, por lo absolutamente repelente y exangüe... Está Jorge II, muy parecido a un Voltaire no intelectual, preocupado por la gota y el mal genio...» Se cuidaba, rechaza una invitación a cenar con Wordsworth, Southey, Haydon y Charles Lamb, sabedor de que la noche ha dejado de ser la región de las caminatas entusiastas. Despacio, entibiado por la primavera, asciende a su antigua fuerza. Franquea la puerta del verano. Y a la mañana siguiente, cuando se prepara para ir a Londres y visitar a su hermanita, la sangre le llena otra vez la boca, y —se lo dice a Fanny Keats en un billete— el acceso se repite con mayor fuerza por la noche. Extenuado, dejará que Leigh Hunt se lo lleve a su casa vecina. De ahora en adelante estará más y más en las manos de voluntades ajenas, sombra que se sostiene mientras las lámparas arden.

## Julio

Empezaban a hablar de Italia. Sería excelente que te fueras allá, el aire es tan fortificante.

Otro invierno en la isla puede acabar contigo, mientras que la dulzura del clima toscano... Uno imagina los encuentros secretos de los amigos, la compulsión de faltriqueras, la organización de una caridad.

Vuelto hacia adentro, ya enteramente el caracol que siempre lo atrajo, John escucha distraído las voces que le llegan. De este mes terrible, en que las últimas esperanzas se le iban yendo como en un descarte de barajas, quedan cuatro noticias, dos a cada Fanny. A su hermana le anuncia el proyecto de sus amigos, y que «Mr. Hunt hace todo lo posible para que el tiempo transcurra agradablemente. Paso la mayor parte del día leyendo, y generalmente camino durante media hora, dos veces al día, por la calle plagada de pregones, música y cantores callejeros» (22-7-1820). Ese mismo paseo asume una luz distinta cuando se trata de la otra Fanny: «Esta mañana anduve paseando con un libro en la mano, pero como siempre no me ocupé sino de ti... ojalá pudiera decirte que de manera agradable. Estoy atormentado noche y día. Hablan de mi ida a Italia. Es seguro que no me recobraré jamás si he de estar tanto tiempo separado de ti. Con toda la devoción que te guardo, no consigo tener confianza en ti. La experiencia de lo que ha pasado, y el hecho de mi largo alejamiento, me hacen sufrir de un modo indecible. Cuando venga tu madre le preguntaré de pronto, con astucia, si estuviste en casa de Mrs. Dilke, pues podría negarlo para tranquilizarme. Estoy literalmente muerto de fatiga, la muerte parece ser mi único recurso. No puedo olvidar lo ocurrido. ¿Qué? Para un hombre de mundo, nada; pero para mí, mortal. Me libraré de esto todo lo que pueda. Cuando te dedicabas a coquetear con Brown, hubieras dejado de hacerlo si tu corazón hubiese sentido la mitad de la angustia del mío. Brown es un buen tipo... no se daba cuenta de que me hacía morir a fuego lento. Ahora siento en mi pecho el efecto de cada una de esas horas; y por eso, aunque él me ha prestado tantos servicios, aunque conozco su cariño y su amistad por mí, aunque sé que en este mismo momento ya estaría sin un centavo si no fuera por su ayuda, jamás volveré a verlo ni a hablarle hasta que ambos seamos viejos, si llegamos a serlo...».

(Sabe que todo esto es insensato. Pronto escribiré a Brown con el afecto de siempre, y para él serán sus primeras y únicas confidencias amorosas, que murmurará en su última carta de Roma. Pero hoy tiene que detestar en él la salud, el mundo de fuera, la broma intencionada que ha hecho reír a Fanny Brawne.)

«Te he oído decir que no te parecía desagradable esperar unos años... Tú tienes diversiones, tu cabeza se distrae... no has rumiado continuamente una sola idea como yo... ¿Y cómo podría ser así? Para mí eres un objeto intensamente deseable; el aire que respiro en la habitación donde no estás, es malsano. Yo no soy lo mismo para ti, no... tú puedes esperar, tienes mil actividades; puedes ser feliz sin mí. Cualquier reunión, cualquier cosa te bastan para llenar el día. ¿Cómo has pasado este mes? ¿Con quién has sonreído? Todo esto puede parecer salvaje de mi parte. Tú no sientes como yo... no sabes lo que es amar... Un día llegarás a saberlo; ese momento no te ha llegado. Pregúntate cuántas horas desdichadas has pasado en soledad por causa de Keats. Para mí, ha sido todo el tiempo un martirio, y por eso hablo; la confesión me la arranca la tortura. Apelo a ti por la sangre de ese Cristo en quien crees: No me escribas si en este mes has hecho algo que



me hubiera apenado presenciar. Quizá hayas cambiado... pero si no, si sigues comportándote en las salas de baile y en otras compañías como yo te he visto hacerlo... no quiero vivir. Si así ha sido, deseo que la noche que viene sea mi última noche. No puedo vivir sin ti, y no sólo sin ti, sin ti *casta*, sin ti *virtuosa*...» (¿julio? de 1820).

Con este dolor capaz de arrancarle una carta que es una pura construcción imaginaria erigida sobre la conciencia de la pérdida y la imposibilidad vital, John ve llegar los otros fantasmas: la hiperestesia de esa tela de araña al viento que son sus nervios, lo arrastra a imaginar confabulaciones, tramas cerrándose sobre Fanny y él. En su segunda, extensa carta del mes de julio, que se abre con una construcción verbal premonitoria: «Por vida mía, te he amado hasta el límite...», y que evoca los días más felices de Hampstead, pronto la obsesión persecutoria se abre paso: «¡Mis amigos se ríen de ti! Sé de algunos... Cuando los haya descubierto a todos, jamás volveré a pensar en ellos como amigos, ni siquiera conocidos... (Tal vez algún día pueda darte las razones de esas risas, pues sospecho de unas cuantas personas que me odian *por motivos que yo sé*, y que pretenden profesarme una gran amistad...» (julio de 1820). Esta insania momentánea pasará, y la hermosa, invariable lucidez de Keats irá con él hasta la última hora; pero por un momento se ha sentido volar sobre esta carta el cormorán de la locura, y hasta las palabras mismas recuerdan los párrafos terribles de las cartas finales de Antonin Artaud, y el eco de Gérard...

John ha tomado otra vez la pluma, y mira de frente. Todo su horizonte cabe en la pared de su cuarto, en las carreras y los gritos de los niños Hunt. Está tan solo. Con Pedro Salinas, musita:

¿Por qué pregunto dónde estás  
si no estoy ciego,  
si tú no estás ausente?  
Si te veo,  
ir y venir,  
a ti, a tu cuerpo alto  
que se termina en voz,  
como en humo la llama,  
en el aire, impalpable.  
Y te pregunto, sí,  
y te pregunto de qué eres,  
de quién;  
y abres los brazos  
y me enseñas

la alta imagen de ti,

y me dices que mía.

Y te pregunto, siempre.

En el borde donde sólo lo absoluto cuenta, puede agregar: «Ámame... Si yo estuviera seguro de ello, la vida y la salud serían un paraíso, y la muerte misma menos penosa. Ansío creer en la inmortalidad. Nunca seré capaz de despedirme de ti. Si estoy destinado a ser feliz contigo aquí abajo... cuán breve resulta la vida más larga. Deseo creer en la inmortalidad... deseo vivir contigo para siempre».

Fiel a sí mismo hasta el final, la inmortalidad en que quisiera creer,

y en la que evidentemente no cree,

es esa misma visión del paraíso que años antes había esbozado para Bailey: «Gozaremos en el más allá lo que llamamos felicidad en la tierra, repetida en un tono más hermoso...». Esto cabe ahora en nuevas palabras: «Vivir contigo siempre». Pero él no cree en el paraíso. Quisiera solamente creerlo.

## Agosto

Un día, en casa de Hunt donde todo pasaba dentro de un clima a lo Lewis Carroll, se extravió una carta dirigida a Keats. La mala jugada de un sirviente despedido por Mrs. Hunt hizo que el billete llegara con retraso, y para colmo abierto, a manos del enfermo. La crisis fue instantánea y penosa (el diario de Mrs. Gisborne, citado por Buxton-Forman, la reseña con algún detalle), y John, en el colmo de la desesperación por un hecho que en sí no tenía importancia, abandonó esa misma tarde la casa del consternado Hunt, y volvió a Hampstead. Cualquiera que conozca un proceso de tuberculosis pulmonar comprenderá este desbordamiento de angustia corporizándose en un episodio cualquiera. A Fanny Keats le dice John claramente: «Hace mucho que recibí tu última carta. En casa de Mr. Hunt ocurrió un incidente desagradable que me impidió contestarte, es decir, que me puso nervioso. Para que no supongas algo peor, te diré que alguien de la servidumbre de Mr. Hunt abrió una carta a mí destinada; con lo cual abandoné inmediatamente la casa... Permaneceré un breve tiempo con Mrs. Brawne, que vive en la casa que ocupaba Mrs. Dilke. Estoy sumamente nervioso; la sola entrada en mi cuarto de una persona a la que no estoy habituado, basta para que casi me asfixie...». Es el primero en reconocer su estado físico, y la necesidad de irse inmediatamente a Italia. Pero todavía alcanza a agregar: «Me alegro de que te gusten los poemas; debes confiar conmigo en que el tiempo y la salud te traerán otros nuevos...» (14-8-1820).

Entonces, unos días antes de abandonar la casa de Hunt, John escribió su última carta a

Fanny Brawne. En las pocas semanas siguientes ella estuvo a su lado y no había razón para nuevas misivas; cuando embarcó rumbo a Italia, su desesperanza no le permitió más que una despedida indirecta en sus cartas a Mrs. Brawne y a Brown. Con estas palabras, que traduzco en su totalidad, se cierra la correspondencia del poeta y su prometida. Y aunque la muerte física está todavía distante, nadie puede dejar de advertir que en esta carta se encierra el adiós de John Keats a su amor.

«Mi niña más querida:

Quisiera que inventaras algún medio para hacerme feliz sin ti. Cada hora me concentro más en tu persona; el resto no sabe a nada en mi boca. Me resulta casi imposible ir a Italia... es que no puedo dejarte, y no gozaré jamás de un minuto de contento mientras la suerte no se digne dejarme de verdad vivir contigo. Pero en esta forma no saldré adelante. Una persona sana como tú no puede concebir los horrores que sufren unos nervios y un temperamento como los míos. ¿A qué isla proyectan retirarse tus amigos? Me sentiría feliz de ir allá contigo, pero solos; las calumnias y los celos de los nuevos colonos que no tienen otra ocupación que ésa para distraerse, son insoportables. Mr. Dilke vino ayer a verme y me causó mucho más sufrimiento que placer. Nunca podré tolerar la compañía de cualquiera de los que se reunían en Elm Cottage y en Wentworth Place. Los dos últimos años saben amargos a mi paladar. Si no puedo vivir contigo, viviré solo. No creo que mi salud mejore mucho mientras esté separado de ti. Y por todo eso no quiero verte... no puedo soportar los rayos de la luz y volver luego a mis tinieblas. No me siento ahora tan desdichado como lo estaría si te hubiera visto ayer. ¡Ser feliz contigo parece tan imposible...! Requiere una estrella más afortunada que la mía... No lo será jamás. Incluyo aquí un pasaje de una de tus cartas que desearía que modificaras un poco... Deseo (si así lo quieres) que la cosa me sea dicha con frialdad. Si mi estado lo tolerara, podría escribir un poema que ronda mi memoria, y que sería un consuelo para mentes en la misma situación que yo. Mostraría a alguien tan enamorado como yo, de una persona viviendo con tanta libertad como tú. Shakespeare resume siempre las cosas del modo más soberano. El corazón de Hamlet estaba henchido de la misma desdicha que el mío, cuando dijo a Ofelia: “¡Vete al convento, vete, vete!”. Sí, quisiera renunciar a todo de una vez, quisiera morir. Estoy asqueado del mundo brutal en el cual sonrías. Odio a los hombres y más a las mujeres. No veo más que un futuro de espinas... Dondequiera que yo esté el invierno próximo, en Italia o en ninguna parte, Brown seguirá viviendo cerca de ti, con su conducta inconveniente... No veo perspectiva alguna de reposo. Supón que esté en Roma... pues allí, como en un espejo mágico, te estaré viendo ir y volver a la ciudad a toda hora... Quisiera que pudieses infundir en mi corazón un poco de confianza en la naturaleza humana. Yo no puedo alcanzarla... el mundo es demasiado brutal para mí. Me alegra saber que hay tumbas... estoy seguro de que sólo en la mía conoceré el descanso. En todo caso tendré el gusto de no ver nunca más a Dilke, a Brown, o a cualquiera de sus amigos. Quisiera estar en tus brazos, lleno de fe, o que un rayo me fulminara.

Dios te bendiga,

J. K». (¿agosto? de 1820)

En casa de Mrs. Brawne, la presencia inevitable de Fanny debía de quitarle las pocas fuerzas que le quedaban. Fanny era la confrontación insoportable del pasado y el presente; la mano que se posaba en su frente para ahuyentar las fiebres, tendía un puente que el enfermo no franquearía. Si la situación no había cambiado para ella y el resto de los amigos solícitos, John tenía la lucidez necesaria para saber que el condenado no pertenece ya al mundo, no está en el mismo plano de los otros; irse a Italia entrañaba apenas el cumplimiento espacial de una distancia ahora insalvable entre Fanny y él, que la cercanía cariñosa convertía en pesadilla diurna. Creo que nadie ha visto como Jean-Paul Sartre el problema de la barrera que se alza entre los que van a morir y los que quedan. Los condenados a muerte de *El muro*, los amantes de *Muertos sin sepultura*, actualizan esa irrupción previa de la muerte entre los vivos. Aludiendo a este aspecto del pensamiento de Sartre, Alfred Stern lo resume así: «Para Sartre el hombre es esencialmente libertad, anticipación de sus propias posibilidades proyectadas hacia su futuro. Pero tan pronto sabe el hombre que tiene que morir en una fecha determinada y próxima, ya no puede “proyectarse” hacia el futuro, y siente como si una “pared” se hubiera alzado súbitamente ante él, una pared más allá de la cual no puede ir, pasar, sentir o planear. Ya no es un hombre real, porque ser hombre significa ser libre para proyectarse hacia el futuro, hacia nuestras posibilidades; y esto es justamente lo que no puede hacer, estorbado por la pared que se alza enfrente. Tal es la situación del condenado a muerte, o de un individuo a quien los médicos han revelado que su enfermedad es tan grave que no alcanzará a vivir hasta el año siguiente. No siendo ya un hombre en el sentido de un proyecto libre hacia el futuro, el individuo frente a la pared no tiene ninguna comunidad moral ni espiritual con sus semejantes de antes...»<sup>[3]</sup>.

Cómo coincide esto literalmente con las palabras de John: «Tú puedes esperar... tienes mil actividades...». El futuro de Fanny, su alegre presente cotidiano que es expectación, proyecto, planteo...

«Si uno de los amigos —agrega Stern— se encuentra súbitamente delante de una pared, la pared de la muerte que le impide proyectarse hacia el futuro, ya nada le queda en común con el otro amante, quien continúa avanzando en su condición humana, su libertad de proyectarse hacia sus posibilidades... Si el amor, para escritores idealistas, pareció siempre más fuerte que la muerte, para el realista existencialista Sartre, la muerte es más fuerte que el amor».

Y también para el poeta John Keats. Pero el poeta John Keats está aprendiendo hora tras hora que su amor no necesita de nuevo alimento, de comunión presente con Fanny, para perdurar invariable. Ama más que nunca a la Fanny que un día caminó a su lado. *Habla de ella a esta gentil enfermera que lo escucha con dolor y asombro.*

Como en las figuras de la urna griega, nada podía matar ese amor fuera del tiempo. Pero el amor sin cumplimiento —y él lo había querido total, en cuerpo y alma para siempre— no tolera la presencia viva y a la vez inasible de su objeto, se envenena en la contemplación inútil de una imagen idéntica y disímil a la vez. Y esto explica por qué John no abrirá las cartas que Fanny va a enviarle a Italia. No quiere asomarse a un

presente que no puede ser ya objeto de su amor —y que horriblemente continúa unido a la Fanny de antaño.

Por aquellos días recibió carta de Shelley, invitándolo a que se reuniera con él en Pisa. Su respuesta —famosa por los pasajes que he citado en su momento— es el último destello de la preocupación de John por la poesía. El resto cae en una concentrada tristeza, un dejarse ir a lo peor «como un soldado avanza al asalto de una batería» (16-8-1820). A Taylor le confiesa: «Este viaje a Italia me despierta todas las mañanas al alba, y me obsesiona horriblemente... Tengo otras cosas que decir pero desisto, pues cada línea que escribo aumenta la opresión de mi pecho... Estoy convencido de que una cosa así no persiste sin una razón...» (13-8-1820). A Haydon, que le reclama el Homero traducido por Chapman, le envía un billete que no puede decir más con menos palabras: «Lamento verme obligado a abusar de tu paciencia unos días, hasta que te hagan llegar el libro desde Londres. Me alegra enterarme de que trabajas en otro cuadro. Adelante; me temo que reventaré justamente cuando mi inteligencia sea capaz de volar sola...

Tu amigo sincero,

John Keats» (13-8-1820).

También para Hunt las palabras que aclaran su amistad quebrantada por la reciente crisis: «Me alegrará saber que voy a quedarme una breve temporada en casa de Mrs. Brawne. Espero verte cada vez que tengas tiempo para venir, pues me siento unido a ti por tus muchas atenciones para conmigo, y tu paciencia ante mis lunas...» (agosto de 1820).

(Enternece la respuesta de Hunt, que empieza: «Giovanni mio...», y en la que le agradece su frase de cariño. Ya no habrá más cartas entre los dos; uno a uno los corresponsales oyen nacer el gran silencio de Keats.)

Cuando sabe que todo está dispuesto para el viaje, le manda a Taylor unas líneas testamentarias que nadie podría comentar sin imprudencia:

«Si me muero, este papel puede resultar útil en sus manos.

»Todos mis bienes muebles e inmuebles consisten en la probabilidad de venta de (mis) libros editados o inéditos. Deseo que *Brown* y usted sean los primeros acreedores satisfechos; el resto está *in nubibus*, pero en caso de que soplara buen viento, páguese a mi sastre las pocas libras que le debo.

»Mis libros serán repartidos entre mis amigos» (14-8-1820).

No se irá solo, lo que hubiera sido imposible. Un amigo de segundo plano en el grupo que rodea a John, habrá de acompañarlo: Joseph Severn. La circunstancia de que está ansioso por estudiar pintura en Italia, sumándose a su pobreza, su independencia y su enorme admiración por Keats, deciden al comité amistoso a nombrarlo acompañante y enfermero. La idea fue de Haslam; y el primer resultado, que Mr. Severn padre le dio una trompeadura a Mr. Severn hijo por su audacia viajera. Mr. Severn hijo se levantó y se fue lo mismo con John. Camarada sumiso, sin relieve, mal pintor, de cuántas deficiencias se

componen a veces las virtudes.

Se embarcarán a mediados de septiembre, con el otoño en los talones. Pero agosto, mes de infortunio universal, no se iría sin tirarle a John una última flecha de parto. A su pedido de dinero al tutor Abbey, éste le contesta:

«Estimado señor:

Recibí su carta del domingo, cuyo contenido me ha ofendido en extremo. Usted no ignora que prestó dinero a George contra mi voluntad. Al hacerle la liquidación correspondiente, Mr. Hodgkinson omitió un pagaré de cincuenta libras que George había firmado en América y que aún no estaba vencido; de manera que recibí £50 de más sin que yo lo supiera en su momento.

Las ganancias de nuestro negocio en los dos últimos años quedaron anuladas por graves deudas, al punto que apenas obtengo lo necesario para mis gastos privados. Me es por tanto imposible prestarle ni un centavo. Saluda a usted atentamente,

Richard Abbey.

Cuando se halle usted en condiciones de visitarme, me alegraré de verlo; no desearía que le faltase el sustento cotidiano» [sic].

(Ojalá John hubiera estado lo bastante tranquilo para hacer de esta carta una pajarita de papel y tirarla delicadamente al lugar donde deberían residir los Abbey. Pero lo más probable es que haya sufrido esa maldad en lo más vivo.)

El buque tiene un nombre de mujer, *Maria Crowther*. John y Severn embarcarán en los muelles de Londres. (El buque tiene ciento treinta toneladas, un bergantín como aquel que tan bien describe Stevenson en *Kidnapped*. Lindo buque para un enfermo: saltarán y quisquilloso al viento. Sufre de mareo y verás.)

Una semana antes, dictó a Fanny Brawne una última carta a su hermanita: «No es la enfermedad la que me impide escribir, pero como me han recomendado evitar cualquier fatiga, acepté la ayuda de una amiga, a quien he pedido que te escriba cuando yo me haya ido, para comunicarte toda noticia que tenga de mí...».

(Así lo hizo Fanny Brawne, iniciando una correspondencia con Fanny Keats que sólo se ha publicado en los últimos años.)

Y John miente fraternalmente: «Estoy todo lo bien que puede esperarse, y ansioso por embarcarme, pues se espera que el aire del mar me será muy beneficioso. Pienso quedarme un tiempo en Nápoles, y seguir luego a Roma...» (Carta 237).

Otro silencio va a abrirse. Ni Georgina ni George en América, ni la joven Fanny en casa de los Abbey, verán otra vez la hermosa, clara escritura de John. Manos ajenas redactan los últimos billetes, cierran el breve equipaje, ponen orden en las ropas de quien se está inmóvil, con la mirada en las copas de los árboles que se van dorando despacio al frío fuego del otoño.

De Fanny no podía despedirse. Quién sabe cómo ocurrió ese adiós, si en el interior de la casa, si en el valladar que marcaba el camino inevitable; si estuvieron solos o si la máquina ajena, funcionando ya con toda eficiencia, se llevó a John entre falsas bromas, promesas de pronto retorno, construcciones sutiles para encubrir el abismo que se abría entre esos dos que tanto se querían y tan poco se alcanzaron y entendieron.

## Septiembre-octubre: el mar

Del viaje es mejor no hablar, aparte de que lord Houghton y los demás biógrafos abundan en detalles que me parece ocioso repetir. De Londres a Nápoles (un viaje de dos días en ferrocarril) el *Maria Crowther* pone *un mes y medio* —incluidos diez días de cuarentena en la rada napolitana—. Tormentas, golpes de mar que inundan la cabina donde Severn cuida a un Keats desencajado y deshecho, pero con fuerzas para resistir todavía; pésima alimentación, incomodidad, encierro... Y el azul, maravilloso infierno de la bahía de Nápoles, donde la cárcel flotante pasa la cuarentena. ¿Cómo miraría John ese panorama que, desde el Posílipa, es toda la mitología y la historia mediterráneas en un solo cristal resplandeciente? Allí estaban las imágenes del mundo griego, los perfiles de la tierra y el mar que había amado en Teócrito y buscado en *Endimión*. Ischia, Capri, los azules inverosímiles, las orlas de espuma bordándose en la costa. Y el volcán feroz, prisión de titanes vencidos, dibujándose en el humo...

Apenas salidos de Inglaterra, todavía a la vista de la Isla de Wight que lo anegaría de recuerdos («Fui a la Isla de Wight... pensé tanto en la poesía que de noche no podía dormir...») (mayo de 1817), John escribe a Brown con quien, sin saberlo, acababa de cruzarse en el mar. Esta carta, con las dos últimas, reintegra plenamente a Brown en el corazón de Keats, como si la distancia que lo va apartando de Fanny Brawne devolviera perspectiva real a ese escenario de Hamsptead distorsionado por los celos y la enfermedad. En esas semanas, «en que el tiempo parece urgir», John sabrá que puede y debe volcar en Charles Brown su desgarramiento amoroso. De todos los amigos ha sido el más íntimo —camarada mesa a mesa, cama a cama, viajes y tragedias en cinco actos—. Y se deja llevar, sin temor de violar el recato que había callado el nombre de Fanny en toda otra correspondencia:

«... Hay algo que debo mencionar y dar por terminado. Aunque mi cuerpo mejorara, ese algo se lo impediría. La razón misma por la cual mi deseo de vivir es más intenso, será una causa importante de mi muerte. No puedo impedirlo. ¿Quién podría? Si estuviera sano, bastaría para enfermarme: ¿cómo soportarlo en mi estado actual? Me atrevo a creer que alcanzarás a adivinar a qué me refiero con estos rodeos... ya sabes cuál fue mi mayor dolor durante la primera parte de mi enfermedad en tu casa. Invoco a la muerte cada día y cada noche para librarme de ese dolor, y después deseo que la muerte se aleje, porque

destruiría incluso ese dolor, que es mejor que nada...». Y unas líneas después, admirablemente, se confía: «Pienso que por amistad hacia mí, no necesito decirlo, serás un amigo para *miss Brawne* cuando yo haya muerto. Tú le atribuyes muchos defectos... pero jamás, por amistad hacia mí, le atribuyas ninguno». Y añade virilmente esto que otro se habría callado: «Me encuentro hoy en un estado en que la mujer, como mera mujer, no tiene más poder sobre mí que un tronco o una piedra, y sin embargo es asombrosa la diferencia entre lo que siento por *miss Brawne* y por mi hermana. La una parece absorber a la otra hasta un punto increíble. Pienso rara vez en mi hermano y mi hermana en América. La idea de abandonar a *miss Brawne* está más allá de lo horrible... la sensación de que las tinieblas me envuelven... Eternamente veo su imagen que eternamente se desvanece. Algunas frases que decía mientras me cuidaba en *Wentworth Place* resuenan en mis oídos. ¿Habrá otra vida? ¿Me despertaré para encontrar que todo esto era un sueño? Tiene que ser así, no podemos haber sido creados para sufrimiento semejante. Y tú lo sentirás cuando recibas ésta...» (30-9-1820).

En la misma carta hablaba de que escribiría a Fanny «si le era posible». El viaje transcurrió sin darle fuerzas para dirigirse a ella, y cuando escribió a *Wentworth Place*, desde la rada de Nápoles, lo hizo a la señora *Brawne*, sin ocultarle sus razones:

«... El aire de mar me ha sido beneficioso en la misma medida en que el tiempo borrascoso, lo incómodo de las instalaciones y la mala alimentación me han perjudicado... De modo que sigo como antes. Transmita usted mi cariño a Fanny, y dígame que si yo estuviera bien, hay en este puerto de Nápoles lo bastante para llenar una resma de papel... Pero me da la impresión de ser un sueño... Cualquier hombre capaz de remar en su barca, y caminar y hablar, me parece un ser tan distinto de mí. No me siento de este mundo» (24-10-1820).

¡Y yo preguntaba antes cómo miraría John el panorama de la bahía!

Después, con algo de filial, con mimos de yerno, le dice:

«Desearía que usted me imaginara siempre algo peor de como en realidad estoy... Si no me recobro, su pena será menos intensa, y si curo, el placer será doble...». Una pausa, quizá para alzar los ojos hasta el rostro atento e inquieto de *Severn*, y después: «No me atrevo a fijar la mente en Fanny, no me he atrevido a pensar en ella. El único consuelo que he tenido fue pensar durante horas en guardar en un estuche de plata el cuchillo que me dio, el cabello en un medallón, y el librito en una red dorada... Dele a leer esto. No me atrevo a decir más... Sin embargo no crea que estoy tan enfermo como puede parecer por esta carta, porque si alguien nació sin la facultad de la esperanza, ése soy yo...». Y al pie de la carta, luego de su saludo a *Mrs. Brawne*, sus últimas palabras a la que leerá también el mensaje:

«¡Adiós, Fanny! Dios te bendiga».



## Noviembre

El primero de noviembre desembarcaron en Nápoles. El mismo día John escribió su penúltima carta.

«Mi querido Brown:

Ayer acabamos la cuarentena, durante la cual mi salud sufrió más por el aire viciado de un camarote sofocante, que en todo el viaje. El aire fresco me reanimó un poco, y esta mañana espero estar lo bastante bien para escribirte una carta breve y tranquila. Si es que puede llamarse así a ésta, en la que tengo miedo de hablar de aquello en que más quisiera demorarme. Puesto que lo he dicho, debo seguir otro poco... quizá sirva para aliviar el peso del infortunio que me oprime. La convicción de que no la veré más me matará. No puedo<sup>[4]</sup>... Mi querido Brown, debí hacerla mía cuando estaba sano, y hubiera continuado sano. Puedo soportar la muerte... pero no soporto dejarla. ¡Oh, Dios, Dios, Dios! Todo lo que en mi equipaje me trae su recuerdo, es como una lanza que me traspasa. La seda con que forró mi gorra de viaje, me abrasa la cabeza. La imagino con horrible vividez... la veo... la escucho. Nada hay en el mundo lo bastante interesante para apartarme de ella un momento. Así ocurrió cuando estaba en Inglaterra; no puedo recordar sin estremecerme el tiempo que pasé prisionero en casa de Hunt, y me estaba todo el día con los ojos fijos en Hampstead. Entonces tenía la esperanza de volver a verla... ¡Pero ahora! ¡Ah, si pudiera ser sepultado cerca de donde vive! Tengo miedo de escribirle... de recibir una carta suya... Ver su letra me destrozaría el corazón... Incluso una noticia sobre ella, ver su nombre escrito, sería más de lo que soy capaz de soportar. Mi querido Brown ¿qué puedo hacer? ¿Dónde mirar en busca de consuelo o alivio? Si tuviese alguna probabilidad de recobrarne, esta pasión me mataría... Sí, a lo largo de toda mi enfermedad tanto en tu casa como en Kentish Town, esta fiebre no ha cesado de consumirme. Cuando me escribas, lo que harás en seguida, dirige la carta a Roma (poste restante); si ella está bien y es feliz, pon una marca así +; si...

»Transmite mis recuerdos a todos. Trataré de soportar pacientemente mis desgracias. Una persona en mi estado de salud no debería tener que soportarlas. Escribe unas líneas a mi hermana, diciéndole que tuviste noticias mías. Severn está muy bien. Si yo me sintiera mejor, insistiría para que vinieses a Roma. Me temo que nadie pueda traerme ningún alivio. ¿Hay noticias de George? ¡Oh, si algo afortunado nos hubiera ocurrido alguna vez a mí o a mis hermanos! Podría, entonces, tener esperanzas; pero la desesperanza me ha sido impuesta como una costumbre. Querido Brown, defiéndela siempre, hazlo por mí. No puedo decir una palabra de Nápoles; no me interesa ninguna de las mil novedades que me rodean. Tengo miedo de escribirle... quisiera que ella supiera que no la olvido. Oh, Brown, siento un fuego en el pecho. Me asombra que el corazón humano sea capaz de contener y soportar tanta desgracia. ¿Nací para este fin? ¡Dios la bendiga, y bendiga a su madre, a mi hermana, a George, a su mujer, a ti, y a todos!

Tu amigo que te quiere,

John Keats».

Al día siguiente agrega una breve postdata a esta llaga viva, y luego será la salida de Nápoles, el terrible viaje a Roma en un carricoche, las habitaciones en la Piazza di Spagna, el breve y último revivir que permitirá al enfermo recorrer la ciudad con Severn, y hasta montar a caballo. Pero, a fines de noviembre presiente la caída final, y con sus últimas fuerzas se despide de Brown —de nosotros todos—. Se despide con una carta magnífica de entereza, en la que el dolor se afila y se prisma para reflejar las luces de una inteligencia no abatida, para no caer de canto en el lamento. Una carta que no es distinta de las cartas de vida de John Keats; pero sigue conteniéndolo entero, pero ya transfigurado por la inminencia de la hora.

«Mi querido Brown:

Escribir una carta es para mí la cosa más difícil del mundo. Mi estómago sigue tan mal que me basta abrir un libro para que empeore... Sin embargo estoy mucho mejor que durante la cuarentena. Tengo constantemente la impresión de que mi vida real ha transcurrido ya, y que estoy llevando una existencia postuma. Sabe Dios cómo hubiera sido... pero me parece que... De todos modos no hablaré de esto. No puedo contestar a nada de tu carta, que me siguió de Nápoles a Roma, porque me da miedo mirarla de nuevo. Estoy tan débil (mentalmente) que no puedo apartar la visión de la letra de un amigo a quien quiero tanto como a ti. Sin embargo, sigo en la brecha, y en lo peor, aún durante la cuarentena, por pura desesperación amontoné en una semana más juegos de palabras que en cualquier año de mi vida. Un solo pensamiento basta para matarme: estuve bien, sano, alerta, paseando con ella, y ahora... La conciencia del contraste, la sensibilidad a la luz y a la sombra, toda esa información (en el sentido primero de la palabra) necesaria para un poema, son grandes enemigos de la curación de mi estómago. Ahí tienes, bribón: te someto a la tortura. Pero pon a prueba tu filosofía, como lo hago yo con la mía; de lo contrario, ¿cómo podría vivir? El doctor Clark me atiende muy bien; dice que no hay gran cosa en los pulmones, pero asegura que el estómago está muy mal. Estoy gratamente decepcionado con las buenas noticias de George, porque se me ha metido en la cabeza que todos moriremos jóvenes... Severn está muy bien, aunque lleva una vida tan siniestra a mi lado... Escríbele a George tan pronto recibas ésta, y dile cómo estoy, hasta donde puedas adivinarlo; y envía también un billete a mi hermana... Anda por mi imaginación como un fantasma... se parece tanto a Tom. Apenas me es posible decirte adiós, incluso por carta. Te hago la torpe reverencia de siempre.

¡Dios te bendiga!

John Keats» (30-10-1820).

## Diciembre

Desde la ventana de su aposento, que daba directamente a la escalinata de Santa Trinità dei Monti, él vería los peldaños como quien, desde el pretil del puente, ve resbalar la cinta del río. Hombre de ríos, de aguas, amigo de acuarios y algas, John pudo pensar de su pequeño panorama de encierro lo que un siglo después diría tan bien Jean Cocteau: «La casa de Keats presa en las escaleras de la plaza de España como un molino en una cascada».

Por allí subía lentamente, los primeros días, mientras le era dado caminar del brazo de Severn. A sus pies anclaba la *Bar-caccia*, la curiosa fuente náutica de Bernini el Viejo. Arriba la iglesia, sin otro atractivo para él que su condición de lejana, de más alta. Y luego el Pincio, poder irse andando por ese puente verde sobre Roma, donde a cada paso el escenario de la ciudad va creciendo y entregándose, envuelta en grises y dorados matinales, en lilas y oros viejos del crepúsculo.

Se sentaría en un peldaño, incapaz de ascender más, y miraría su ventana desde fuera como un objeto abominable, un ojo del abismo atrayéndolo; pronto iba a quedarle una sola dirección de la mirada, entonces era necesario agotar la visión de la escalinata, de las gentes yendo y viniendo, de los juegos de la luz fría y cruda, del sol alejado del cenit. Miraría largamente cada piedra, cada lienzo de pared, escuchando los juegos domésticos en las otras ventanas, en las casas de enfrente, los pregones callejeros, las calesas lanzándose por la Via del Babuino. Las muchachas lo contemplarían compadecidas, comprendiendo por la devastación del rostro y el oscuro fuego de las pupilas, que aquel hombre pequeño y pensativo estaba allí como un reflejo de otra vida lejana, una imagen de linterna mágica, sombra de nube que el primer soplo va a alejar de los peldaños.

Los atardeceres, la entrada suntuosa de la noche romana, alzarían en él la marea más amarga del dolor. A esa hora Severn se ingeniaría para distraerlo, y el buen doctor Clark vendría con noticias y humoradas. Pero la fuente se esfumaba allá abajo, mientras John seguía mirando con la frente apoyada en el cristal de la ventana el lento naufragar de la barcaza en el agua violeta que subía de las piedras. Los peldaños se anegaban uno a uno, se veían los pies de la noche montando pausadamente, subiendo hacia él; y entonces se volvería con un gesto de desamparo, rechazando esa catástrofe del mundo y la belleza, y aceptaría todo, el lecho, las sangrías, el rostro san bernardo de Severn, los ayunos monstruosos, los recuerdos abriendo abanicos en la sala desnuda del insomnio.

Lo que alcanzó a ver de Roma en los primeros días, antes de ceder a la debilidad, sólo podía entristecerlo con anticipadas visiones de muerte y ruina: los foros, los juegos de circo lunar de las termas, el silencio urdido de pájaros en la Via Appia, las petrificaciones de la hermosura y el color en las estatuas y las pinturas de los museos, cuánto signo silencioso hacia el poniente. Se fue encerrando en sí mismo, en el caracol mohoso de la Piazza. Pero de noche, a la hora de los catálogos de ausencias, temblaría pensando en la

cercanía de una belleza tantos años ansiada y que ya no sería suya. Miguel Ángel, Rafael, los mármoles del Campidoglio, las columnas y los frescos. Tener de ellos el recuerdo imaginario,

la construcción mental de los días de Hampstead,

y carecer ahora de fuerza y deseo para hacerlos suyos, para alzar los ojos al techo de la Sixtina, para apoyar los dedos en los torsos de Praxíteles, en el muslo del galo herido...

Severn, que al comienzo volvía de la calle con excitados relatos de sus deslumbrantes encuentros estéticos, los iría callando, convencido de que hacían daño al enfermo. ¿De qué se hablaba en aquella habitación alta, donde las horas andarían tan lentamente, donde faltaba el dinero para lo indispensable? De la calle irrumpían fulminantes exclamaciones romanescas, vítores y blasfemias. Y a veces el olor de los buñuelos, o un relente tiberino, las frías nieblas amarillas de enero.

## 1821: Enero-febrero

Las cartas de Severn a los amigos de Inglaterra señalan semana a semana la declinación de quien no abandona ya el lecho. Si sus párrafos —que lord Houghton transcribe al final de su biografía— tienen el verismo de la miseria y el sufrimiento haciendo su propia crónica, nada puede traernos mejor a John —pues que ya él mismo calla— que esa página de cuaderno donde una noche de vela dibujó Severn la cabeza del moribundo,

una cabeza de ahogado, con el pelo cayéndole por la frente en mechones pegajosos, la piel de cera con una rosa de fuego en la mejilla, plegada la boca en un rictus menos de amargura que de infinita desilusión,

y las palabras del dibujante al pie de la página: «Tres de la madrugada. Dibujé para mantenerme despierto. Un sudor de muerte lo empapó toda la noche».

(Mirando esa imagen, que me ha visto escribir todos estos meses y que anda conmigo de casa en casa, pienso hoy que Gide la tenía en su cuarto, que también Rilke la vio, y que entrañablemente dijo de esos labios:)

*O Schwelle der Gesänge,*

*o Jugendmund, für immer aufgegeben...*

(Oh umbral de los cantos, / oh boca juvenil, para siempre entregada...)

«Poco o ningún cambio se ha producido», escribe Severn el 14 de febrero, «salvo éste muy hermoso: que su espíritu está entrando en una gran quietud y paz. Creo que el cambio tiene que ver con la creciente debilidad de su cuerpo, pero a mí me parece un sueño

delicioso, tanto me he debatido en la tempestad de su espíritu...». En esos días inventó John su epitafio: AQUÍ YACE ALGUIEN CUYO NOMBRE FUE ESCRITO EN EL AGUA. Ordenaba, como en un poema misterioso que nadie escribiría, las imágenes sepulcrales que eran su sola paz presente. Un día le dijo a Severn: «Siento crecer las flores sobre mí». Y como quien selecciona su equipaje

—así el joven faraón bajaba al hipogeo con sus juguetes más queridos—

pide que las cartas de las dos Fannys queden con él en su ataúd, y luego cambia de idea y sólo quiere una carta y un mechón de cabello de su hermana,

y se mide en ese instante el horror de una pasión que tiene miedo de prolongarse más allá, de abrir con ella las puertas del silencio.

El 23 de febrero, hacia las cuatro, John recibe la señal. Severn, velando a su lado, no ha comprendido todavía, y él se lo explica con palabras que sólo el jadeo hace entrecortadas: «Severn, yo... incorpórame... me estoy muriendo... moriré tranquilamente... No te asustes... sé fuerte... y gracias a Dios que esto se acaba». El resto es su cuerpo, privado de conciencia, resbalando suavemente hacia el instante en que el pecho crece por última vez y cede sin esfuerzo a la quietud. Severn creyó que se había quedado dormido, como tantas otras veces al cabo de las crisis.

Después fue *Adonais*, el dolor solitario de unos cuantos que lo habían conocido en toda su belleza; y lentamente el olvido, también necesario, la noche de John Keats.

Él había murmurado un día: «Pienso que después de mi muerte estaré entre los poetas ingleses». Cincuenta años más tarde será Matthew Arnold quien confirme el alba: «Está. Está con Shakespeare».

*Buenos Aires, 19 de junio de 1951,*

*París, mayo de 1952*

# APÉNDICES

## Teatro y juego

Aparte de algunos poemas de primera juventud, sonetos de distinta época y piezas episódicas, este libro ha tenido que ver con la obra completa de Keats. Entiendo por tanto que no puedo dejar de referirme a tres obras de los últimos tiempos, situadas siempre marginalmente por los críticos y que —contra todos mis deseos— también aquí constituirán apéndice. Me refiero a *Otón el Grande*, *El rey Esteban* y *El gorro y los cascabeles*.

En el esplendor de la poesía final de Keats, estos intentos —pues no pasan de eso— se sitúan con toda la desventaja de la rama joven surgiendo en la plenitud de la copa. Su lectura, sin embargo, sobre todo si se hace *por fuera* de la gran lírica, es un avance más en la tierra poética de Keats, y un continuo hallazgo de belleza. Los ensayos dramáticos (*Otón* y *El rey Esteban*) tienen en contra el peso sobrecogedor de la tradición isabelina que Keats buscó continuar dentro del clima que le era propio; de ahí la apenas cortés mención que de ellos se hace en casi toda la crítica keatsiana. Esto explica, por ejemplo, las treinta líneas que le bastan a Robert Bridges para despachar a *Otón* como una pésima tragedia; y que Middleton Murry, empeñado en probarnos hasta qué punto Shakespeare era el «presidente» de Keats, no haga nada importante por ahondar en las tentativas teatrales de este último.

Tal vez para nosotros sea una ventaja leer *Otón* y *El rey Esteban* sin el peso de tradición teatral en que se educa todo inglés. Podemos tomarlos como poemas dramáticos, y en ese sentido mantenerlos conectados con el tronco de la obra keatsiana. Y si esto es artificial y culpable, nos da sin embargo un poco más de *ese* verbo y de *esa* música que amamos en los grandes poemas de John.

Lo mismo con el poema burlesco y satírico que es *El gorro y los cascabeles*. A salvo de demasiados términos comparativos, podemos deslizarnos por sus livianas estrofas sin admirar demasiado y sin arrobarnos; pero a cada paso aparecerán las construcciones tan familiares a nuestros oídos, que vienen de «La víspera de Santa Inés» o de «Isabella», los ritmos que hacen vivir a «Lamia» —y por sobre todo la intuición fulgurante, la imagen pastosa y redonda irrumpiendo como un gesto en un cuerpo vivo, esa explicación plástica que lo perfecciona y eterniza.

He aquí tres rápidos atisbos de la obra marginal del poeta.

## «Otón el grande»

Charles Brown puso las alternativas, Keats el verso. El quinto acto de esta tragedia conforme a las reglas isabelinas del teatro, es íntegramente de Keats; pero tanto ése como los anteriores son mediocre teatro, máquina vehemente y tumultuosa buscando llenar con agitación escénica una parvedad de caracteres y una continua incertidumbre psicológica.

Los autores pensaban que el actor Kean aceptaría el papel de Ludolfo, que le venía al pelo. Este príncipe es un híbrido de Hamlet y Otelo, lo que hubiera dado a Kean paño para cortar (a estocadas). Se ve el deseo de acumular *pathos* en favor del personaje, al punto que se olvida todo sentido del equilibrio y la gradación; Ludolfo se vuelve loco tan inexplicable como brillantemente, pero la razón de su locura es de las que harían sonreír a los humoristas. Búsquela el lector.

Las malas tragedias isabelinas tienen el mismo *ersatz* de violencia espasmódica, en sustitución de esa necesidad progresiva que, al revelar los caracteres, señala y cumple sus destinos; pero con *El rey Lear*, *Troilo y Crésida* y *Antonio y Cleopatra* como arquetipos ilustres y sabidos de memoria, no era Keats quien iba a incurrir en el error de equivocarse de modelos; la coincidencia de *Otón* con lo más defectuoso de la tragedia inglesa obedece por una parte a la falta de medios técnicos, natural en un principiante, y por otra a la marcada incapacidad de Keats para la acción dramática. Las torpezas e ingenuidades de «Isabella» se repiten análogamente en *Otón*. Aun su mayor avance en lo dramático, *Hiperión*, sigue siendo friso, materia *intemporal*, drama petrificado. Es el ucronismo lírico sosteniendo una situación dramática como un mármol sostiene un instante efímero. Y el teatro —hasta la peor tragedia isabelina lo revela— exige imperioso la temporalidad, lo cinemático, el friso que echa a moverse, la poesía de la acción. *Otón* cae en una violencia epiléptica porque no tiene movimiento en el tiempo, sino la brutal sustitución de imágenes fijas; es un espectáculo de linterna mágica, acelerado para tratar de conseguir el ritmo del cinematógrafo.

Luego de afirmar así el fracaso de *Otón* como teatro, queda uno en libertad de buscar en sus versos la materia keatsiana insustituible. Y está, vaya si está. A cada paso, en rápidas imágenes que concitan torbellinos visuales o auditivos; en la música de los enlaces verbales, en el desencadenamiento de la centella o la ráfaga. A cambio de un análisis de la obra, que sería ya materia extraña a este libro, desgajo de ella unos brotes verdes y brillantes, últimos encuentros con su poeta. Aquí viene Aurante, la extraña y difusa pérfida de la pieza. Su hermano acaba de revelarles un destino real, y ella, deslumbrada, exclama:

*Thou, Jove-like, struck'dst thy forehead,  
And from the teeming marrow of thy brain  
I spring complete Minerva!*

(¡Tú, semejante a Jove, te golpeaste la frente, / y yo, de la fecunda sustancia de tu cerebro / salto, Minerva entera!)

(I, I, 93-95)

Y a Otón, que ha cambiado su cólera en bondad para con ella, dice Aurante:

*My lord, I was a vassal to your frown,  
And now your favor makes me but more humble;  
In wintry winds the simple snow is safe,  
But fadeth at the greeting of the sun...*

(Señor, yo era vasallo de vuestro ceño, / y vuestro favor, ahora, me torna más humilde; / con el viento invernal la simple nieve está segura, / pero se funde al saludo del sol...)

(I, II, 24-27)

Ludolfo, largo tiempo separado de Aurante, la mira así al recobrarla:

*O, my bride, my love!  
Not all the gaze upon us can restrain  
My eyes, too long poor exiles from thy face,  
From adoration...*

(¡Oh mi prometida, mi amor! / ni todas las miradas fijas en nosotros pueden impedir / que mis ojos, míseros desterrados de tu rostro, / te adoren...)

(III, II, 5-7)

En defensa de la calumniada Erminia, el monje Etelberto apostrofa a Otón:

*See this innocent!  
Otho! thou father of the people called,  
Is her life nothing?  
Her fair honour nothing? Her tears from matins until even-song  
Nothing? Her burst heart nothing? Emperor!  
Is this your gentle niece... the simplest flower  
Of the world's herbal?*

(¡Mira a esta inocente! / ¡Otón! ¡Tú, a quien llaman padre del pueblo! / ¿Acaso su vida no es nada, nada su honor intachable? / Sus lágrimas, de maitines a vísperas, / ¿No son nada? ¿Nada, su roto corazón? ¡Emperador! / ¿Es ésta tu gentil sobrina... la flor más simple / del herbario del mundo?)

(III, II, 117-123)

Un hombre joven puede ser presa de todo mal, pero



*A young man's heart, by Heaven's blessing, is  
A wide world, where a thousand new-born hopes  
Empurple fresh the melancholy blood...*

(El corazón de un joven, por bendición del cielo, es / un ancho mundo, donde mil esperanzas recién nacidas / devuelven su púrpura a la melancólica sangre...)

(III, II, 180-182)

La imaginería salta magníficamente a escena cuando Aurante, a solas con la duda y el terror, contempla en su mente los signos de la realeza y del poder que la fatalidad puede arrebatarse en el momento mismo de alcanzarlos:

*O, thou golden Crown,  
Orbing along the serene firmament  
Of a wide empire, like a glowing moon;  
And thou, bright sceptre! lustrous in my eyes...  
There —as the fabled fair Hesperian tree,  
Bearing a fruit more precious! graceful thing,  
Delicate, godlike, magic! must I leave  
Thee to melt in the visionary air,  
Ere, by one grasp, this common hand is made  
Imperial?*

(¡Oh tú, áurea corona, / girando en el sereno firmamento / de un vasto imperio, cual luciente luna; / y tú, brillante cetro! encendido en mis ojos... / ¡Allí... como el bello árbol legendario de las Hespérides, / de máspreciado fruto! ¡Criatura llena de gracia, / delicada, deiforme, mágica! ¿He de abandonarte / para disolverme en el aire visionario, / antes de que, con sólo asirte, esta simple mano / se vuelva imperial?)

(IV, I, 78-87)

Hacia el fin, cuando ya Ludolfo desvaría, su monólogo al entrar en un festín tiene algo de mensaje personal traspuesto. El ansia del príncipe por alcanzar una realidad más conforme con su sentido de la vida, es en el plano poético el ansia de Keats por desentrañar el ámbito de los dioses en la tierra de los hombres —sin renunciar a ella, solamente descubriéndola en sus esencias—. Una vez más, el paraíso que entrevé Ludolfo-Keats es «lo que llamamos felicidad en la tierra, repetida en un tono más hermoso».

Entre los susurros de los consternados palaciegos, entra Ludolfo en la sala:

*Methought I heard,*

*As I came in, some whispers; at the kiss  
Of Psyche given by Love, there was a buzz  
Among the Gods! —and silence is as natural.  
These draperies are fine, and, being a mortal,  
I should desire no better; yet, in truth,  
There must be some superior costliness,  
Some wider-domed high magnificence!  
I would have, as a mortal I may not,  
Hanging of heaven's clouds, purple and gold,  
Slung from the spheres; gauzes of silver mist,  
Loop'd up with cords of twisted wreathed light,  
And tassell'd round with weeping meteors!  
These pendent lamps and chandeliers are bright  
As earthly fires from dull dross can be cleansed;  
Yet could my eyes drink up intenser beams  
Undazzled... this is darknes... when I close  
These lids, I see far fiercer brillances,—  
Skies full of splendid moons, and shooting stars,  
And spouting exhalations, diamond fires,  
And panting fountains quivering with deep glows!  
Yet... this is dark... is it not dark?*

(Pareciome que oía / al entrar, ciertos murmullos... ¿Qué importa? / Es natural que los hombres murmuren; ¡cuando Amor / besó a Psique, susurraron / los Dioses! Y también el silencio es natural. / Bellas son estas colgaduras, y siendo yo un mortal / no debería desear más; pero en verdad / ¡ha de haber suntuosidad mayor, / un esplendor más vasto y elevado! / ¡Quisiera tener —y siendo un mortal no puedo— / colgaduras de nubes celestiales, purpúreas y doradas, / suspendidas de las esferas; gasas de plateada niebla / sujetas con guirnaldas de luz, / y adornadas con borlas como meteoros en lágrimas! / Estas lámparas colgantes, estos candelabros brillan / hasta donde el fuego terrenal puede librarse de su opaca escoria; / y con todo, mis ojos podrían beber rayos más intensos / sin cegarse... Esto es tiniebla... ¡Cuando cierro / los párpados, veo fulgores harto más intensos, / cielos llenos de espléndidas lunas, y estrellas errantes / y surgentes efluvios, fuegos diamantinos, / borboteantes fontanas donde tiemblan hondas lumbres! / Si... esto es tiniebla... ¿no es acaso tiniebla?)

Si buscamos simbólicamente a Shakespeare en *Otón el Grande*, no encontraremos más que decepciones. Pero Keats está, en lo suyo, en lo que le es propio, moviendo con mano inexperta unas marionetas absurdas que dicen las cosas más hermosas en los momentos menos oportunos.

## «El rey Esteban»

De este segundo esfuerzo en busca de un arte dramático (noviembre de 1819) quedan cuatro breves escenas del primer acto. El rey Esteban es vencido y aprisionado por Roberto de Glocester, quien admira su coraje y trata al prisionero «como Alejandro a Darío», lo que despierta las cóleras palaciegas y de la misma reina Maud. Keats interrumpió su trabajo cuando Glocester se disponía a presentar ante el trono a su real cautivo; en el limbo de las historias inconclusas ha de estar celebrándose esa audiencia.

La crítica coincide en que lo escrito representa un sensible progreso sobre *Otón*; hay mayor control de las situaciones, menos exuberancia inútil, etcétera. Lo que yo veo es un trabajo más directo y espontáneo del poeta, por cuanto nadie se sienta ahora del otro lado de la mesa y le va alcanzando anotaciones escénicas y esbozos de diálogo. John mira su tema de frente, y aprovecha de la experiencia técnica ganada con *Otón*. Aparte de eso, el lenguaje es el mismo, vehemente y rápido como cuadra a las escenas en el campo de batalla, lleno de sutilezas en el aposento de la reina Maud.

El rey Esteban es el guerrero puro, atento por sobre todo a la gloria; no puede saberse si el desarrollo de la pieza incluía también el de la personalidad de este espadachín enfurecido, del que se traza una pintura no indigna de Roldán. El mismo, claro está, se encarga de informarnos que

*Not the eagle more*

*Loves to beat up against a tyrannous blast,*

*Than I to meet the torrent of my foes.*

(Ni el águila desea / enfrentarse con el ciclón del tirano, / más que yo con el torrente de mis enemigos.)

(I, I, 29-31)

Vencido, Esteban caerá en manos de Glocester, que lo admira. Keats juega aquí bellamente con el doble plano del tiempo, el del público que conoce la historia del rey, y el de la escena. Puesto en su presente, Glocester ve irse hacia atrás la batalla que concluye, pero a la vez otea un futuro que ignora —y que es sin embargo el pasado de los

espectadores—. A este fino juego<sup>[1]</sup> le agrega Keats la noción de un *tiempo escrito* —el de los cronistas, que serán el eco de la jornada. Y todo en pocos versos:

*Glocester. Now may we lift our bruised visors up,*

*And take the flattering freshness of the air,*

*While the wide din of battle dies away*

*Into times past, yet to be echoed sure*

*In the silent pages of our chroniclers.*

*First Knight. Will Stephen's death be mark'd there, my good Lord,*

*Or that we gave him lodging in yon towers?*

*Glocester. Fain would I know the great usurper's fate.*

(GLOCESTER. Levantemos ahora las maltrechas celadas / para sentir la fresca caricia del aire, / mientras el vasto estrépito de la batalla se desvanece / en el tiempo pasado, para encontrar eco certero / en las silentes páginas de nuestros cronistas.

PRIMER CABALLERO. ¿Quedaré aquí señalada, buen señor, / la muerte de Esteban, / o le daremos acogida en más distantes torres?

GLOCESTER. Bien quisiera yo saber el destino del gran usurpador.)

(I, II, 1-8)

Todo esto lleva a desear —poniendo en futuro una nostalgia— que Keats hubiese terminado *El rey Esteban*. Asoma de la nada como un lomo de delfín, rápido y esbelto; en su curvo pasaje se entrevé, instantánea, la hermosura de la construcción total.

## «El gorro y los cascabeles»

«Espero estar pronto bien para seguir adelante con mis hadas...», escribía Keats a Reynolds pocos días después de la primera crisis de su enfermedad. No pudo hacerlo, aunque entre octubre y noviembre de 1819, paralelamente al segundo *Hiperión*, había alcanzado a componer casi noventa estrofas al modo spenseriano. Si bien en sus primeras fases, el poema estaba lo bastante adelantado como para que Keats tuviera una sólida base de continuación. Los trágicos meses finales (noviembre-febrero de 1820) y el estallido de la tisis, le vedaron agregar una sola línea a un poema donde el humor —ya que no la alegría— era imprescindible. A ratos esperó «seguir adelante con sus hadas», pero de todas las obras finales inconclusas, *El gorro y los cascabeles* es la que más abiertamente justifica su interrupción y abandono.

¿Por qué intentó Keats un poema que, nacido de su contacto —directo y vía Charles Brown— con Ariosto, suponía un viraje tan asombroso en su ruta poética? Ahorremos conjeturas; lord Houghton tiene harta razón cuando reivindica el derecho del poeta a hacer lo que le dé la real gana. Las cartas de Keats muestran cómo en medio de su más atroz angustia era capaz de mirar de frente, con un humor magnífico, la cara más perra del mundo. Descarga, evasión —*faites vos jeux!* *El gorro y los cascabeles* pudo ser una sátira al modo byroniano, o un juego de ingenio, un despliegue de *wit*—, tardío y curioso homenaje al siglo XVIII. Lo que sí me parece importante señalar es que Keats pensaba ocultarse tras de un seudónimo femenino para despistar a los lobos de la prensa que le hubieran malogrado la posible difusión y venta del libro. Como *Otón*, este poema participa de Keats en la medida en que una obra de *programa*, deliberada y con un propósito, participa de la fuerza creadora de un poeta nacido para otras cosas.

Charles Brown, que lo vio escribir, dice que el borrador «estaba destinado a futuras enmiendas y omisiones; fue empezado sin un plan, y sin establecer normas para el tratamiento de lo sobrenatural». La actitud es, así, la del que improvisa un cuento de hadas para el corro infantil que lo pide. Elfinan, diminuto emperador de una diminuta ciudad de hadas que se cierne «trémula en el aire», incurre en el pecado de preferir las doncellas mortales a sus inmateriales semejantes:

*He lov'd girls smooth as shades, but hated a mere shade.*

(Amaba a las niñas suaves como sombras, pero detestaba las meras sombras.)

(Estr. I)

Hacia él, en imperial convoy aéreo, viene la hermosa hada Bellanaine, con quien habrá de celebrar una boda de conveniencia, y que, sin saberlo Elfinan, muestra la misma propensión a buscar el amor en formas más tangibles que las de los elfos. Afligido por la inminencia de la boda, el emperador envía a un esclavo de confianza a buscar al pintoresco mago Hum, que entre sus rarezas cuenta la de bajar las escaleras de espaldas y con sólo un zapato puesto. En el curso de un diálogo lleno de amenazas, desplantes reales y vasos de licor, Elfinan obtiene de Hum el sistema para huir de Bellanaine y reunirse con su amada (¡que vive en Canterbury!). Lánzase el emperador al espacio para ir en su busca y entre tanto el convoy de Bellanaine arriba a la ciudad. En este punto el poema se interrumpe.

Cuando la crítica keatsiana deja a un lado *El gorro y los cascabeles*<sup>[2]</sup> como indigno o poco menos de su autor, yo me pregunto con asombro qué manía genérica, qué ansia-de-mariposa-en-el-cartón domina a los grandes bonetes de la judicatura literaria. Parece ser que recientemente el buen Middleton Murry ha destacado el valor de este poema, en una antología de la poesía keatsiana hecha por él. Enhorabuena, porque resultaría ridículo que la re-visión a que se somete actualmente a Byron (tan en alza en su isla) no alcanzara a un poema que, sin deberle nada, le anda próximo en la gracia y el desenfado.

Pero al margen de eso, ¿cómo se puede desdeñar la rica vena que todo el tiempo

subyace en *El gorro y los cascabeles*? Por una parte está el humorista, y es grato pensar que a Keats *le divertía* escribir estas estrofas, acumular expresiones extravagantes o intencionadas, salvarse por un rato de la tormenta 1819 que batía en su ventana;

y por otra parte, a cada instante irrumpe irresistible el poeta de *Endimión*, el descriptor apasionado, aprehendiendo la magia de una situación o de una escena con su perfecta malla verbal.

Agrego algunos ejemplos, con la salvedad de que el humor del poema sólo puede alcanzarse en la lectura completa, dentro del hechizo rítmico que las ricas estrofas spenserianas van urdiendo. He aquí, en dos versos, el drama de Elfinan y los sacerdotes indignados por sus transgresiones a la ley de las hadas:

*They wept, he sin'd, and still he would sin on,*

*They dreamt of sin, and he sinn'd while they slept.*

(Lloraban, y él pecaba, y seguía pecando; / ellos soñaban con el pecado, y él pecaba mientras ellos dormían.)

(II)

La supuesta crónica del viaje aéreo de Bellanaine, redactada por el astuto Crafticant, es deliciosamente ágil y fresca. He aquí fragmentos:

*Well, let us see... —tenth book and chapter nine,*

*Thus Crafticant pursues his diary:*

*«Twas twelve o'clock at night, the weather fine,*

*Latitude thirty-six; our scouts descry*

*A flight of starlings making rapidly*

*Towards Thibet. Mem.: birds fly in the night;*

*From twelve to half-past —wings not fit to fly*

*For a thick fog —the Princess sulky quite*

*Call'd for an extra shawl, and gave her nurse a bite».*

[...]

*«Five minutes before one —brought down a moth*

*With my new double-barrel —stew'd the thigh*

*And made a very tolerable broth...»*

[...]

*«Just upon three o'clock a falling star*

*Created an alarm among our troop,*

*Kill'd a man-cook, a page, and broke a jar,  
A tureen, and three dishes, at one swoop,  
Then passing by the Princess, singed her hoop»*

(Bueno, veamos... libro décimo, capítulo noveno; / así prosigue Crafticant su diario: / «Eran las doce de la noche, el tiempo bueno, / latitud, treinta y seis; los vigías señalan / una bandada de estorninos volando veloces / hacia el Tíbet. Recordar: los pájaros vuelan de noche. / De doce a doce y media: alas inaptas para el vuelo / con niebla espesa; la Princesa muy malhumorada / pidió otro chal y dio un mordisco a su aya».)

[...]

(«La una menos cinco: derribé una falena / con mi nuevo dos cañones; cociné los muslos / y el caldo resultó muy aceptable...»)

[...]

(«Hacia las tres, una estrella errante / causó alarma en nuestras tropas, / mató a un cocinero, a un paje, rompió un jarro, / una sopera y tres platos de un solo envión, / y luego chamuscó el miriñaque de la Princesa».)

(LXXII-III-V)

Cuando el narrador se concentra y olvida el juego, las antiguas imágenes vuelven a sus ojos; todo es de pronto canto en estado naciente. Primero con timidez:

*They kiss'd nine times the carpet's velvet face  
Of glossy silk, soft, smooth, and meadow green,  
Where the close eye in deep rich fur might trace  
A silver tissue, scanty to be seen,  
As daisies lurk'd in June-grass, buds in treen...*

(Nueve veces besaron la aterciopelada faz de la alfombra / de brillante seda, suave, tersa, de un verde agreste, / donde, de cerca, el ojo podía descubrir en la opulenta piel, / un tejido de plata, casi invisible, / como margaritas ocultas en la hierba de junio, o jóvenes renuevos...)

(XXXIX)

Luego, cuando el mago Hum se entusiasma con una descripción, Elfinan se burla a sabiendas: «¡Vaya, Hum, te estás poniendo poético!». Pero en la estrofa siguiente se dicen versos no indignos de «La víspera de Santa Inés»:

*The morn is full of holiday; loud bells  
With rival clamours ring from every spire;  
Cunningly-station'd music dies and swells*

*In echoing places; when the winds respire,  
Light flags stream out like gauzy tongues of fire;  
A metropolitan murmur, lifeful, warm,  
Comes from the northern suburbs; rich attire  
Freckles with red and gold the moving swarm;  
While here and there clear trumpets blow a keen alarm.*

(La mañana está llena de fiesta; sonoras campanas / tañen, rivalizando en cada torre; / la bien situada música se extingue y se dilata / renaciendo en sus ecos; cuando respira el viento, / leves banderas tienden como cendales sus lenguas de fuego; / un murmullo ciudadano, viviente, cálido, / llega de los suburbios del norte; ricos atuendos / pintan de rojo y oro el bullente enjambre, / mientras aquí y allá suenan agudas las claras trompetas.)

(LXIV)

Al fin el mismo Crafticant sucumbe al encantamiento, y con una visión curiosamente cinematográfica (está mirando la ciudad desde el aire), nos describe la conmoción que ocasiona el paso del convoy de Bellanaine:

*«As flowers turn their faces to the sun,  
So on our flight with hungry eyes they gaze,  
And, as we shaped our course, this, that way run,  
With mad-cap pleasure, or hand-clasp'd amaze;  
Sweet in the air a mild-toned music plays,  
And progresses through its own labyrinth;  
Buds gather'd from the green spring's middle-days,  
They scather'd, —daisy, primrose, hyacinth,—  
Or round white columns wreath'd from capital to plinth».*  
*«Onward we floated o'er the panting streets,  
That seem'd throughout with upheld faces paved;  
Look where we will, our bird's-eye vision meets  
Legions of holiday; bright standars waved,  
And fluttering ensigns emulously craved  
Our minute's glance; a busy thunderous roar,  
From square to square, among the buildings raved,  
As when the sea, at flow, gluts up once more*



*The craggy hollowness of a wild-reefed shore».*

(«Tal como las flores vuelven la cara al sol, / así con ávidos ojos nos miran ellos volar, / y siguiendo nuestro rumbo, corren aquí y allá, / dando volteretas de placer o juntando las manos con asombro; / dulce en el aire suena una música recatada / que avanza por su propio laberinto; / ellos esparcen capullos, cortados en los tibios días / de la verde primavera —margaritas, primulas, jacintos— / o con guirnaldas envuelven blancas columnas, del capitel al plinto».)

(«Avanzábamos flotando sobre las agitadas calles / como pavimentadas con caras alzadas hacia nosotros; / donde miráramos, nuestra visión de pájaro encontraba / multitudes de fiesta; brillantes estandartes ondulaban / y las enseñas trataban de atraer / nuestra fugaz mirada; un estruendo de trueno, / corría de plaza en plaza, entre las casas, / como cuando la marea engulle una vez más / los huecos anfractuados de un áspero acantilado».)

(LXXXI-LXXXII)

Esto es Keats en la misma medida que su poesía mayor, porque estaba en su naturaleza no hurtarse a la entrega poética. De avanzar más en esta obra, ¿a qué finura de *scherzo* mendelssohniano no hubiera podido llegar?

Pero la pregunta es ociosa en cuanto apunta a la dimensión futura, que en Keats tuvo menos sentido que en cualquier otro poeta. Su tiempo presente en *El gorro y los cascabeles* abarca media hora de ingenio resbalando sobre una materia poética a ratos tan cálida y viva como el resto de su narrativa. El brinco del león para cazar la mariposa, ese lujo de zarpa liviana, es tan real y tan leonino como su salto hacia la sangre.

## Bibliografía<sup>[1]</sup>

- The poetical works of John Keats*, edición de H. W. Garrod, Oxford, The Clarendon Press, 1939.
- The complete poetry of John Keats*, edición de George R. Elliot, Nueva York, The Macmillan Company, 1937.
- The Poems of John Keats*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd. (Every-man's Library), 1936.
- John Keats and Percy Bysshe Shelley*, Complete Poetical Works, Nueva York, The Modern Library, sin fecha.
- John Keats, an Introduction and a Selection by Richard Church*, Londres, Phoenix House, 1948.
- The letters of John Keats*, edición de Maurice Buxton Forman, Londres, Oxford University Press, 1947.
- Lord Houghton, *Life and Letters of John Keats*, Londres, Oxford University, sin fecha.
- Sidney Colvin, *Keats*, Londres, 1906.
- Robert Bridges (Collected Essays, Papers & c.): IV. *A Critical Introduction to Keats*, Londres, Oxford University Press, 1933.
- H. W. Garrod, *Keats*, Oxford, The Clarendon Press, 1939.
- Lord Gorell, *John Keats, The Principie of Beauty*, Londres, Sylvan Press, 1948.
- John Middleton Murry, *Keats and Shakespeare*, Londres, Oxford University Press, 1942.
- John Middleton Murry, *Studies in Keats New and Old*, Londres, Oxford University Press, 1939.
- John Middleton Murry, *The Mystery of Keats*.
- Clarence D. Thorpe, *The Mind of John Keats*, Nueva York, Oxford University Press, 1926.
- Keats, Shelley & Rome. An Illustrated Miscellany*. Preparado por Neville Rogers, Londres, Christopher Johnson, 1949.
- A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, Londres, Oxford University Press, 1934.



JULIO CORTÁZAR (Bruselas, 1914 - París, 1984) Escritor argentino, una de la grandes figuras del «boom» de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Emparentado con Borges como inteligentísimo cultivador del cuento fantástico, los relatos breves de Cortázar se apartaron sin embargo de la alegoría metafísica para indagar en las facetas inquietantes y enigmáticas de lo cotidiano, en una búsqueda de la autenticidad y del sentido profundo de lo real que halló siempre lejos del encorsetamiento de las creencias, patrones y rutinas establecidas. Su afán renovador se manifiesta sobre todo en el estilo y en la subversión de los géneros que se verifica en muchos de sus libros, de entre los cuales la novela *Rayuela* (1963), con sus dos posibles órdenes de lectura, sobresale como su obra maestra.

# Notas

[1] Siguiendo el criterio de literalidad por el que Cortázar optó expresamente, se ha intentado ajustar las traducciones de cartas y poemas (Aurora Bernárdez). <<

[1] Sin duda. Los tres de la primera tanda —Wordsworth, Coleridge y Southey— terminan en un conformismo lamentable. Pero los tres cachorros, Byron, Shelley y Keats, no traicionan jamás su *visión*; si se engañan, es como Ícaro o Prometeo. ¿Quién le arranca a Ícaro la primera pluma? <<

[2] Ortega, *La rebelión de las masas*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1941, pp. 58-59. <<

[3] Byron, que no lo pensaba, lo expresa románticamente *en la acción personal*, y en el esquema y propósito de sus obras. <<



[4] En quien estudiará, a la hora de «Lamia», el estilo narrativo (siempre un problema, la narración, para el poeta *impersonal*, gozoso de puro presente, de pura *mostración*). <<

[5] Qué diferencia con los «Augustos», de los que dice Andrew Lang: «Casi todos los hombres que no eran cazadores de zorros se dedicaban a la “sofocante ocupación de vivir en casas” y pasaban la mayor parte del día en cafés y tabernas, bebiendo vino, té, chocolate y conversando sin parar. Las gordas caras georgianas de Hume y Gibbon, la precoz corpulencia y la gota precoz indican la vida que llevaban, cuando podían permitírselo, los hombres de letras» (*A History of English Literature from «Beowulf» to Swinburne*). <<

[6] Culto lector: agota tu inglés en la lectura del texto original, y no consultes estas tristes versiones más que en caso de dificultad insuperable, y aun así hazlo rápidamente y huye. Te lo digo aquí con vigencia para todo lo que sigue. <<

[7] Los versos 347-350 murmuran:

*I must not forget*

*Sleep, quiet with bis poppy coronet:*

*For what there may be worthy in these rhymes*

*I partly owe to him...*

(Y no debo olvidar / al sueño, silente en su guirnalda de amapolas: / pues lo que valga en estas rimas / lo debo en parte a él...)

«En parte»: véase la coincidencia con el *half slumbering*. Y luego, esta admisión de Hipnos, ¿no presagia la primera página de *Aurelia*? <<

[<sup>1</sup>] Conozco por ratona a un pajarito que no sé cómo se llama en buen romance. En inglés es *titmouse*, pajarito ratón. Un animalito pardo, de largo pico frágil, de hábitos prolijos y delicado reclamo. El pueblo de Bánfield (F. C. S.) está lleno de ratonas. <<

[2] Curioso que, en una carta de abril de 1818, Keats anticipe esta idea de May Sinclair: «Las horas más desdichadas de nuestra vida son aquellas en que recordamos tiempos pasados que nos hacen sonrojar. *Si somos inmortales, eso ha de ser el Infierno*». <<

[3] *Keats and Shakespeare*, pp. 38-39. <<

[4] Los interesados pueden constituirse *ipso facto* en el capítulo «Poética», especialmente en la segunda parte. <<



[5] La imagen del «sueño de Adán» procede del pasaje del *Paraíso perdido* en que Jehová adormece a Adán para extraerle una costilla y crear con ella a Eva. Aún dormido, Adán ve con «el ojo interior» esa cirugía demiúrgica, y ve surgir la imagen de Eva como pura belleza. Despierta luego, y en la realidad está la mujer a su lado, «tal como la vi en mi sueño...» (Libro VIII, 460-490). <<

[6] *Oeness*: unidad, unicidad, identidad en el tiempo, identificación. <<

[7] Cito de la versión española (*Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, Emecé, 1943, pp. 191 y ss.). Todo el capítulo merece lectura para entender mejor este asunto. <<

[8] *A Critical Introduction to Keats*, p. 85. <<

[9] La expresión es de Du Bos, que la aplica a Benjamin Constant. <<

[<sup>10</sup>] No uso por juego esta expresión que concreta un modo infantil. Cuando John llega a la prodigiosa gruta de Staffa, en su viaje a pie por Escocia en 1818, su asombro salta con esta inmediata asociación:

*Not Aladdin magian*

*Ever such a work began...*

(Ningún mago aladino / empezó jamás obra tal...)

Y del mismo modo podría señalarse una conexión keatsiana con la visión oriental, diciendo «mundo vathek». John había leído a Beckford, y cita a *Vathek* (carta del 11-7-1818). <<

[11] Gaston Bachelard encontraría acaso materia aprovechable en las presentaciones de los elementos en la poesía de Keats. Antes de alejarnos de esta arquitectura del agua, recuerdo a los austeros que el surrealismo vuelve hoy por esas presencias y sustituciones *elementales*. Y que un Malcolm de Chazal, por ejemplo, imagina que «por obra de sustancias radiactivas mezcladas al vidrio para hacerlo invisible, y de la futura “radiodización” del agua —fruto de la era atómica— una jarra llena de agua, al desaparecer el vaso escamoteado por los rayos, nos pondrá sobre la mesa agua suspendida. Y los comensales verán aparecer sobre el mantel, en lugar de la jarra con flores, unos minúsculos estanques aéreos sembrados de rosas, violetas o lirios, como los jardines colgantes de Aladino...» (*La Vie filtrée*). <<

[12] En cuanto a la poesía, así entendida y al margen del sentimiento mitopoyético, se presenta al Keats de *Endimión* como la operación de aprehender lo «etéreo» de las cosas, que revelan entonces su eternidad de belleza, pero teniendo cuidado de no desnaturalizarlas. Más que el logro, *Endimión* adelanta la ambición de esta poesía; luego vendrán las odas. <<



[13] Es cierto que, a modo de prueba indirecta de su «falta de identidad», Endimión aparece en todo el poema como arrastrado por fuerzas exteriores a él. Tal sería el destino del poeta, botella al mar. Pero hay elecciones inconscientes —como lo muestra Freud, como lo demuestra el existencialismo—, y la botella llega al fin a la costa. Endimión obedece a las voces, como Juana. ¿Reabriremos la polémica sobre la naturaleza de esas voces? ¿Debatiremos cuántos ángeles caben en la punta de un alfiler? <<

[1] Para más metafísica, cf. Albert Camus, *El artista es el testigo de la libertad*. <<

[2] El Leteo, en *Paraíso perdido*. <<

[3] Cosa curiosa, no fue John sino Tom quien objetivó esta analogía Teignmouth-infierno. M. Buxton Forman transcribe una carta de Tom al volver a Londres: «Me sentí mucho mejor al final del viaje que cuando dejé el Tártaro, alias Teignmouth...» (*The Letters of John Keats*, p. 146). <<

[<sup>1</sup>] Cf. Houghton, *Life and Letters...*, pp. 197 y ss., donde se reproducen las notas de Keats al *Paraíso perdido*, escritas precisamente en un ejemplar de Dante. <<

[2] El capítulo «Poética». <<

[3] M. Buxton Forman aclara: «The Story of Father Nicholas», por Henry Mackenzie. <<

[4] Estos versos fueron suprimidos en otras copias del poema. <<



[<sup>1</sup>] Cf. Mario Praz, *Poeti inglesi dell'Ottocento*, Florencia, R. Bemporad. <<

[2] Mi paciente COD (que es un diccionario, no un bacalao) me enseña que los «claret» son «vinos franceses, importados de Burdeos; habitualmente cortes de vino claro con Benicarló...». ¡Atiza! <<

[3] Aludía a un eventual empleo de cirujano a bordo de un barco mercante. <<

[1] Cronológicamente, «La caída de Hiperión» clausura —con un ensayo de drama y un poema satírico— la producción de Keats. Ya se verá que estas obras marcan el reflujo, la inercia que aún sostiene una fuerza. Se puede, pues, aceptar lo que digo arriba. <<

[2] Me excuso por autocitarme con frecuencia en lo que sigue, extraído de una monografía publicada en 1946 por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de Cuyo, con el título «La urna griega en la poesía de John Keats». <<

[3] En París y en 1952, acabo de conocer las muy valiosas versiones de Mariá Manent (*Románticos y Victorianos*, Laure, 1945) entre las que figura «A una urna griega». Recomiendo este libro al lector, que hallará además el libro I de *Endimión*, las odas «a un ruiseñor» y «a la melancolía», «La Belle Dame sans Merci», «Meg Merrilies», y muchos otros poemas de Keats. <<

[4] C. H. Herford, *The Age of Wordsworth*, Londres, 1939, pp. 218-220. <<

[5] Cf. (cito por la versión de Leconte de Lisie): IV: «Acostado sobre mirtos eternos...»; XXIII: «Si la abundancia de oro...»; XXXIV: «Nací mortal...»; XXV: «Cuando bebo vino...»; XLI: «Gozosos y bebiendo...»; XLV: «En cuanto veo la muchedumbre de los jóvenes...»; LXII: «Ya blanquean mis sienes...», etcétera. <<



[6] Cf. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1936, cap. «Les Ordres négatifs». <<

[7] Que es lo que podemos atisbar en estas ideas de Lessing: «Cuando Virgilio describe el escudo de Eneas, imita, en la primera acepción de la palabra (hacer de la obra ajena objeto de imitación) al artista que ha hecho este escudo. La obra de arte, y no lo que represente, es el objeto de su imitación, y aún cuando describa al mismo tiempo lo que en él se ve representado, lo describe únicamente como parte del escudo y no como objeto en sí mismo» (*Laocoonte*, VII). <<

[8] «El don poético es en ellos [los poetas] tan poderoso, que abarca y lleva a su punto de fusión los materiales más resistentes: los conocimientos claros y precisos, las necesidades más prosaicas de la lengua. En esos «ladrones del fuego» todo arde y todo cobra la forma que a la poesía más le satisface» (Raïssa Maritain, en *Situation de la poésie*, de Jacques et Raïssa Maritain, Desclée de Brouwer, 1938, p. 33). <<

[9] Los «escudos» de Homero y Hesíodo —tan imaginarios como la urna de Keats— ofrecen en este punto ejemplos admirables de interfusión deliberada que explicará la complacencia —de alto sentido estético— en tales descripciones:

«... Las novias salían de sus habitaciones y eran acompañadas por la ciudad a la luz de antorchas encendidas, *oíanse repetidos cantos de himeneo*, jóvenes danzantes formaban ruedas, dentro de los cuales *sonaban flautas y cítaras...*» (Homero, Escudo de Aquiles, *Ilíada*, canto XVIII).

«... Y arrastraba, asiéndolo de los pies, por el campo de batalla a un tercero que ya había muerto; y el ropaje que cubría su espalda *estaba teñido de sangre humana...*» (ibídem).

«... Doncellas y mancebos, pensando en cosas tiernas, llevaban el dulce fruto en cestos de mimbre; un muchacho tañía suavemente la armoniosa cítara y *entonaba con tenue voz* un hermoso himno, y todos le acompañaban cantando, *profiriendo voces de júbilo...*» (ibídem).

«... Su traje estaba manchado de sangre humana y flotaba en torno a sus hombros; miraba ella con ojos espantosos y *prorrumpía en clamores...*» (Hesíodo, *Escudo de Heracles*).

«... Y *rechinaban sus dientes* en tanto que el Anfitriónida combatía...» (Ibídem).

«... Estaba en pie, rechinando los dientes, y un remolino de polvo espeso envolvía sus hombros, y este polvo *estaba húmedo de lágrimas...*» (ibídem).

«Volando en el aire, unos cisnes *prorrumpían en altos clamores*, y otros muchos nadaban en la superficie del agua, y cerca de allí jugaban los peces, cosa maravillosa hasta para Zeus retumbante...» (ibídem). <<

[<sup>10</sup>] *Keats* (Cambridge History of English Literature). <<

[11] Quien se interese por el problema de la interpretación simbólica de Psique (alma/falena) puede consultar en Garrod, *Keats*, pp. 95 y ss. <<

[12] No resisto a la delicia de comunicar esta analogía: en un número de *The National Geographic Magazine*, hablando de los rabadomantes, se insinuaba que algunos son capaces de descubrir agua *explorando un mapa del terreno en vez del terreno mismo*. <<

[13] De este último acercamiento (poesía-magia) se ocupa el capítulo «Poética», III. <<



[14] De hecho, todo romanticismo supone una cierta «aceptación» simultánea de los contrarios, opuesta a su resolución dialéctica que es el método del clasicismo. Herford (op. cit., p. 86) señala que para un Jean Paul Richter, «la acción de la imaginación era concebida como *una fusión* de cualidades heterogéneas u opuestas. La “unión de los opuestos” llegó a ser, en manos de Schlegel, la fórmula fundamental del arte “romántico”. El drama shakespeariano, por ejemplo, combina tragedia y comedia, pasión y humor, mientras que el drama “clásico” los mantiene claramente separados». Estas ideas cruzan el canal con Coleridge, y están ya en la atmósfera que rodea a Keats. <<

[15] «... all that information (primitive sense) necessary for a poem...» El sentido de *inform*: inspirar, imbuir, *informar*. <<

[16] Este tropo, y el uso retórico de los contrarios, son cosa vieja. Leo en una versión de Catulo (Walter K. Kelly): «*Dulce amargura* era una idea familiar de los antiguos... Anacreonte, en la Oda 45, describe la fabricación de las flechas de Cupido: Vulcano las forja. Venus las sumerge en miel, y Cupido las hunde después en acíbar...». Pero es significativo que Keats, en un poema que es un verdadero «impromptu» —A... (Fanny)— exclame otra vez en la exaltación de los versos finales: «¡Oh, la dulzura del dolor!». Esto ya no es retórica, como no lo es el fragmento estudiado más adelante. <<

[17] Lo dicho sobre la versión de «A una urna griega» se aplica igualmente a ésta. <<

[18] Del que da acabada idea un delicioso poema de *sir* Philip Sidney, «El ruiseñor», que empieza:

El ruiseñor, tan pronto como brinda abril

A su descansado ánimo perfecto despertar,

Mientras la tierra, desnuda antes, orgullosa de su nueva vestidura, florece,

Canta sus penas, haciendo de una espina cancionero.

<<

[1] Que lo diga Middleton Murry, quien después de hacernos de Fanny una pintura bastante horrible en su *Keats and Shakespeare*, hubo de retractarse de manera total en su último libro sobre el poeta (*The Mystery of Keats*, 1949), luego de que la reciente publicación de las cartas de Fanny Brawne a Fanny Keats le revelara la integridad del carácter de la novia del poeta, y su sincero amor por él. No es cierto que «Fanny Brawne mató a Keats»; nadie mata así a un hombre de su temple. Convenía liquidar por fin un último resto de la «leyenda Keats», en la que sin saberlo el fiel Middleton Murry jugaba la parte de abogado del diablo. <<

[2] Cf. Henry Troyat, *Poushkin*, II, p. 146. <<

[3] *Ibídem*, II, p. 134. <<



[4] Los tres sonetos acerca de la mujer, incluidos en el volumen de 1817, contienen ya, elegantemente disimulado por la retórica de ese tiempo, el germen de la desilusión. En el segundo de ellos se dice que la belleza femenina atrae irresistiblemente al poeta, aunque sus poseedoras carezcan de todo mérito, modestia y virtudes. Pero

*when I mark*

*Such charms with mild intelligence shine*

*My ear is open like a greedy shark*

*To catch the tunings of a voice divine.*

(... cuando veo / encantos tales brillar con gentil inteligencia / mi oído se abre como tiburón voraz / para apresar las melodías de una voz divina.) <<

[5] Remito a las pp. 930 y ss., donde se habla de la aparición de Fanny Brawne en septiembre-diciembre de 1818. <<

[6] Revista femenina que se publicaba en los años cincuenta. (Nota de Aurora Bernárdez.)

<<

[7] Como esto no es una biografía, no me excuso por ignorar elementos que quizá están explicados por —digamos— una Amy Lowell o cualquier otro cronista de la vida de Keats. Lo evidente es que el grupo de Hampstead estaba al tanto —y desaprobaba ese noviazgo—. Pero en las cartas de Keats a Reynolds, Dilke, Hunt, Taylor, Woodhouse y Bailey, no se nombra a Fanny ni por equivocación. Parecería que, inconscientemente, *la niega*. <<

[8] Philip Massinger, *Duke of Milan*. <<

[9] No se puede traducir esta peculiar modalidad de Keats: «*How I ache to be with you*», cómo *duelo* por el deseo de estar contigo. <<

[10] *Otón*. Charles Brown proporcionaba la trama, y John —en un último esfuerzo por hallar salida a sus dificultades económicas por medio de la pluma— versificaba la pieza.

<<

[11] El amante» es Ludolfo, en *Otón el Grande*, y acerca de él señala Hardy Buxton Forman que «pocos, en la literatura, pueden compararse en su total e histórica falta de control. Probablemente una buena parte de los tormentos que el desdichado príncipe padece fueron penosamente extraídos de la experiencia...» (Citado por Maurice Buxton Forman, *The Letters...*, p. 366, n. 1). <<



[12] En *The Mystery of Keats*, pp. 44-45, John Middleton Murry se pregunta —con una perplejidad que me asombra— por el sentido de todo este pasaje referente a la «odiosa tierra» que tiene encarcelados a los amigos del poeta, y aventura la hipótesis de que quizá Keats hace extensiva su desdicha personal al círculo de sus camaradas. Por mi parte, la cosa es de una transparencia total: la tierra odiosa es América (en concreto, Estados Unidos) y sus amigos son George y Georgina. Los enormes ríos, los grandes lagos, nacen de una visión fundada en las descripciones de sus hermanos y en los manuales. ¿Y cómo no comprender la cólera del poeta frente a una tierra donde George acababa de fracasar, comprometiendo el destino de la familia Keats? Lo ocurrido malograba toda esperanza de un matrimonio próximo con Fanny; era justo que en el poema, después de aludir a su pérdida de libertad poética por obra de Fanny, Keats pasara por una asociación inmediata a su «prisión por deuda» que terminaba de desesperarlo. <<

[13] Shakespeare, *La tempestad*. El sueño fueron tres días cerca de Fanny. <<

[<sup>14</sup>] El lector interesado en pasar cronológicamente al final de la relación de Keats y Fanny, puede saltar a las pp. 1267 y ss. <<

[<sup>1</sup>] «En toda la obra de Browning —escribe André Gide con palabras que valen igualmente para Keats—... estalla un extraordinario amor a la vida [...] mi optimismo... no difiere del suyo y, finalmente, poco tiene que ver con los hechos exteriores a los que el alma de sus héroes escapa sin cesar. A pesar de los obstáculos, se mantiene en una atmósfera superior donde las contrariedades, vengan de las fuerzas elementales o de los hombres, ya no la tocan» (*Diario*, 12 de marzo de 1938). <<

[2] Véase el doble plano: en octubre, un poema a Fanny preguntará: «¿Qué haré / para renovar / esas caídas plumas, y así subir de nuevo / más allá, más allá / del alcance del aleteante Amor...?». <<

[3] «La palabra *sensación* —como un cotejo de pasajes lo mostraría inmediatamente— no tiene en sus cartas el significado usual. Keats la entiende como sensación *poética*, y aún mucho más que eso. En términos generales, es un nombre para *toda* la experiencia poética e imaginativa» (A. C. Bradley, *Lectures on Poetry*, Oxford, 1934, p. 236). <<

[4] Para detalles técnicos, cf. Robert Bridges, *A Critical Introduction*, pp. 123 y ss. <<

[5] Porque, en última instancia, *tiene otro sistema de valores*. La lucha contra el monstruo se hace por razones axiológicas, como lo prueban la mitología griega, Shelley y Alfred Stern. <<



[6] *The Science of Fairy Tales*, «An Inquiry into Fairy Mythology», Londres, Walter Scott, 1891, pp. 312-313. Como otras referencias a la rdomancia psíquica, debo ésta al saber de Daniel Devoto. <<

[7] Citado por J. Middleton Murry, *Keats and Shakespeare*, p. 156. <<

[8] El lector interesado en seguir de inmediato la etapa final de Keats puede saltar al capítulo «La vida postuma». <<

[1] Ya en enero de 1818, apenas acabado *Endimión*, se refería a su plan de escribir un *Hiperión*, y de hacerlo, por contraste con el anterior poema, «en un estilo más desnudo y griego» —intención que realizó plenamente. <<

[2] «Ninguna otra obra moderna ha conseguido, como el fragmento de *Hiperión*, hacer revivir a los griegos en su majestuosa simplicidad» (Andrew Lang). <<

[3] Desasosiego lúcido, del que tenemos prueba evidente. En una carta a Woodhouse, Keats transcribe tres fragmentos de «La caída»: un pasaje del parlamento de Moneta, la descripción del templo y finalmente los primeros once versos del poema. A continuación de éstos comenta: «Mi poesía no servirá nunca para nada; no cubre bien su terreno. Ya ve usted, no está en guardia y no avanza un paso, a pesar de que la prosa irrumpe con un estilo bastante torpe...» (21-9-1819). <<

[4] Rápídamente esto, que podría pasarse por alto: el conocer *intelectual* —tan maltratado en «Lamia»— no obsesiona ahora a Keats tanto como el conocer *moral* —que él ve como contacto, *compasión* con los semejantes—. Es este conocer el que busca el poema; pero además a John no se le escapaba que sólo el saber intelectual puede facultar la forma más alta del compadecer. <<

[5] Se trata de los versos 187-210 del libro I, que siguen figurando en algunas ediciones, incluso la del profesor Garrod. Middleton Murry estudia este asunto a fondo en *The Poet and the Dreamer* (Studies of Keats, New and Old). <<



[1] En cuanto al verso keatsiano en sí, el lector encontrará una somera referencia en el «Apéndice» al final del capítulo. <<

[2] Tomo esta justa expresión a Henri Maldiney, que la usa en su «Introduction à TalCoat» (*Les Temps Modernes*, núm. 50). <<

[3] En cuanto al de Shelley, sólo *Alastor* y poemas menores podían haber llegado en 1818 hasta Keats, quien por otra parte no coincidía temperamentalmente con aquél y sólo después de *Prometeo liberado* hubiera podido hacerle justicia. El «proselitismo» y el «perfectibilismo» shelleyanos de aquellos años lo incorporaban, en el pensar de John, a los que escribían con un «propósito manifiesto». <<

[4] *La tempestad.* <<

[5] *Sueño de una noche de verano.* <<

[6] M. Buxton Forman remite a *The Old Cumberland Beggar*, de Wordsworth, de donde procede esta imagen. <<

[7] Propongo este capítulo a la crítica francesa, tan dispuesta siempre a ver en la conciencia poética contemporánea una conquista *exclusiva* de sus románticos y sus «videntes». Pienso también en las operaciones del azar, en el eco que la correspondencia de Keats hubiera alcanzado en un Baudelaire, de leer el libro de lord Houghton publicado en 1848. Su reacción frente a Poe, su ansiedad por calar hondo en el misterio de la creación poética, lo predisponían a aprehender, en toda su importancia, estas «revelaciones» que John no sistematizó jamás. (Y que todo eso dependiera de un volumen en un anaquel, unos ojos que hubieran podido descubrirlo... Realmente las leyes son meras excepciones.) <<

[8] Para ahondar en las nociones de *carácter y personalidad*, cf. Herbert Read, *Form in Modern Poetry*, Vision Press, 1948. <<



[9] Keats entendía *speculation* como «contemplación» *desinteresada*, y en este caso al margen de toda valoración moral. (Cf. Middleton Murry, «Keats' use of "speculation"», en *Studies in Keats, New and Old*, pp. 94-95). <<

[10] M. Buxton-Forman señala que en la expresión: he is *continually* in for cabe suponer que Keats quiso escribir *informing* (informando), lo que por otra parte es verosímil ya que luego sigue: *and filling*, etcétera. <<

[11] Por supuesto, el fenómeno de la ansiedad de enajenación es tema de la psicología y el psicoanálisis, y tiene hilo para rato. Una cita puede mostrarlo *in nuce*: es de Roger Caillois, paladín de lo cartesiano, y dice: «El deseo de la asimilación al espacio, de la identificación con la materia, aparece frecuentemente en la literatura lírica; es el tema panteísta de la fusión del individuo en el todo, tema en el que, precisamente, ve el psicoanálisis la expresión de una especie de nostalgia de la inconsciencia prenatal» (*El mito y el hombre*, Sur, p. 149). El lector comprenderá, por lo que lleva leído de este libro, que no lo voy a arrastrar a esos fascinantes caminos. Me limito a reiterar algo ya dicho en otro capítulo: el psicoanálisis (tanto freudiano como existencial) de Keats, sería una experiencia memorable. A ver si hay alguien que se anime. <<

[12] Se es autobiográfico como se es antisemita: por flojera. <<

[13] «De la Connaissance Poétique». <<

[<sup>14</sup>] Que, repitámoslo, jamás renuncia a la *dimensión humana*, pero la alza a la especial dignidad que reclama la poesía. <<

[15] La «Carta del vidente» admite otras interpretaciones, y ante todo la del surrealismo; pero sea el «otro» lo subconsciente, como lo quiere aquél, o acepte segundas explicaciones, el hecho de su *objetividad* y *distinción* es idéntico en todos los casos. <<

[16] Lévy-Brühl, *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, Buenos Aires, Lautaro, p. 346. <<



[17] ¿No puede? Pues justamente el poeta sí puede —o lucha por poder, y si es capaz llega a ello. No hay como un antropólogo para olvidarse de ántropos. <<

[18] *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Lautaro, p. 195. <<

[19] Charles Blondel, *La Mentalité primitive*, París, Stock, 1926. <<

[20] «Un Débat sur la poésie», en *La Poésie pure* de Henri Brémond. <<

[21] «El poeta que multiplica las figuras lo que hace es... encontrar en sí mismo el lenguaje en estado naciente» (Paul Valéry, «Introduction à la Poétique», París, Gallimard, p. 12). <<

[22] El acercamiento de las nociones de *imagen poética* y *exploración* es frecuente en los estudiosos del fenómeno poético. Middleton Murry dice, no recuerdo dónde: «La metáfora aparece como el acto instintivo y necesario de la mente explorando la realidad y ordenando la experiencia».

Y Cecil Day Lewis: «La imagen (romántica) es un modo de explorar la realidad, mediante la cual el poeta interroga a la imaginería para que le revele el sentido de su propia experiencia» (*The Poetic Image*, p. 58). <<

[23] En el sentido de vocabulario racional y científico; con la diferencia, por ejemplo, que va de rosa en su acepción botánica, a «la rosa cruel, Herodías en flor del jardín claro...», de Mallarmé. <<

[24] «Yo no busco, encuentro»; pero los encuentros de alta naturaleza se le ocurren a los que, sin buscar sistemáticamente, son «cabeza de tormenta», vórtice al que las cosas son atraídas. El pararrayos no sube hasta las nubes. <<



[25] Wrey Gardiner, «Taste and Time», *Poetry Quarterly*, vol. 10, núm. 4. <<

[26] Que esa confusión no ocasione aquí una de otro género. Lo estético en Keats es la tendencia a elegir lo «bello» (mármol, sol, nube, diosas), en el sentido clásico, y dejar de lado elementos que *poéticamente* son tan válidos como aquéllos: un piolín, una oficina, una carroña; eso que se restituirá desde Baudelaire a la esfera de la poesía. <<

[<sup>1</sup>] Sigo aquí el orden establecido por M. Buxton Forman en su edición de las cartas. Como en muchos casos se trataba de billetes llevados por mano de la habitación del enfermo a la casa de al lado, no tienen fecha. El citado, por ejemplo, parece haber sido escrito al día siguiente de la primera crisis (4-2-1820). <<

[2] Una vez más, la forma intraducible «How my senses have ached at it» <<

[3] Alfred Stern, *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista*, Buenos Aires, Imán, pp. 167 y ss. <<

[4] Esta carta fue comunicada por Brown, y Buxton-Forman transcribe su comentario: «No pudo seguir la frase, ni siquiera escribir la palabra *abandonar*... según supongo. La palabra *infortunio* la escribió con mayúsculas». <<

[1] Que alguien, enemigo de cuartas dimensiones, me acusa de jugar por mi cuenta. Pero ¿no habrá sido escrito *El rey Esteban* para que este juego nazca hoy en Buenos Aires? <<

[2] *El gorro y los cascabeles*. Keats dudaba entre este título y *Los celos*. <<



[1] El lector sabe que este libro no es sistemático, y por tanto no deberá considerar la siguiente como una bibliografía satisfactoria. Se trata tan sólo de los libros que tuve conmigo mientras escribía, y si los ordeno aquí bibliográficamente es al mero efecto de completar la mención que de algunos se hace en el curso de la obra. <<