*LÍRICA INGLESA
DEL SIGLO XIX*

EDICIÓN DE ÁNGEL RUPÉREZ

TRIESTE

PRÓLOGO

*«Qui dit romantisme dit art moderne —c'est à dire intimité,
spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous
les moyens que contiennent les arts».*

CHARLES BAUDELAIRE

CADA ÉPOCA requiere un libro que represente en sí a todos los libros y contenga la energía suficiente para hacerlos posibles, como un grano que depositado a su tiempo acaba por germinar irreparablemente. «Lyrical Ballads», el libro que escribieron en colaboración S. T. Coleridge y W. Wordsworth, es uno de esos libros, referencia obligada y piedra angular simbólica de toda una época. Publicado anónimamente en 1798 en una pequeña y desconocida editorial de Bristol, no suscitó ningún entusiasmo entre la crítica oficial del momento. Era lógico porque los libros que necesita una época para moldearse a sí misma y para irradiar la luz que le corresponde no siempre son manjar apetezido por los sesteantes administradores del rango literario, habitualmente mucho más atentos al escalafón del instante que a recibir el impacto de libros que por su novedad o extrañeza —como era el caso de «Lyrical Ballads»— no encajan con la inercia acomodaticia con que acostumbran a despachar los asuntos literarios. Esos libros, en cambio, suelen encontrar terreno abonado en una contemporaneidad oculta que saber sacar provecho en la sombra de esas obras secretas. Pues «Lyrical Ballads», a pesar de la ignorancia de la crítica, sí recibió el favor de una minoría y acabó por convertirse en libro que sentó las bases de la revolución romántica que se avecinaba. Y no es que fuera el único libro que por esas fechas —postrimerías del siglo XVIII— auspiciara un cambio de sensibilidad porque un poco antes un ilustrador oscuro, W. Blake, con la escueta y honda sencillez de «Los cantos de inocencia» y «Los cantos de experiencia» apuntaba a parecidos fines, aunque, si se quiere, de una forma menos deliberada y programática con que lo hicieron Wordsworth y Coleridge. Fue Blake además una figura solitaria y rigurosamente desconocida en su época, por lo que su poesía sólo más tarde pudo ejercer el influjo seminal que sí ejerció en cambio sobre el inmediato porvenir «Lyrical Ballads».

Wordsworth y Coleridge se habían conocido en Cambridge. El fruto de aquel encuentro se plasmó en el proyecto de un libro que aspiraba a apartarse de la poesía de corte neoclásico entonces en boga —ver-

bosidad elegante, virtuosismo retórico, frialdad decorativa, etc.—. La suya debiera ser, en palabras de Wordsworth, «una poesía muy diferente de la que en el momento presente goza de general aprobación». El plan era escribir una serie de poemas a los que uniera una dicción sencilla, exenta de las lindezas ornamentales neoclásicas, pero que abarcaran zonas temáticas diferentes: por un lado, lo sobrenatural, lo maravilloso, las conductas y fenómenos que escapan al control racional de la mente; por otro, la vida y los sentimientos de la gente sencilla, cuya elementalidad garantizaba la pureza incontaminada que interesaba más a un alma romántica. Coleridge dio cumplida cuenta al proyecto escribiendo uno de sus mejores poemas, «La balada del viejo marino»; Wordsworth, por su parte, contribuyó al proyecto con poemas del segundo tipo y escribió para la ocasión, entre otras, una de sus piezas claves, «La abadía de Tintern».

Pero, ¿en qué consistía la novedad de este libro? El célebre prefacio que antepuso Wordsworth a la edición de 1800 —de la que suprimió algunos poemas y añadió otros— revela con claridad sus propósitos. «No puedo ser insensible —dice en él— al grito presente contra la trivialidad y bajeza, tanto de pensamiento y lenguaje, que algunos de mis contemporáneos han introducido en sus versos...». Era preciso provocar un drástico desplazamiento en la elección de los temas —«escoger incidentes y situaciones de la vida común»— y también en la clase de lenguaje empleado —«una selección del lenguaje realmente empleado por los hombres». La poesía, sigue diciendo Wordsworth, tiene su origen «en la emoción recordada en la tranquilidad, y, sólo así, involucrando en su principio el sentir y el recuerdo, tiene garantías de ser verdadera: como si el poema sirviera no sólo para atraer a la superficie experiencias alojadas en el depósito vivo de la memoria sino también para descifrar su significado dándoles forma precisa». La poesía, pues, no es un ejercicio técnicamente brillante sobre asuntos ajenos al sentimiento individual, porque entonces será fría y decorativa, de un elegante pero insustancial retoricismo. La sensibilidad nueva a la que apuntaba Wordsworth implicaba la necesidad de situar en el centro del poema la singularidad

experiencial y emocional del poeta, la irreductible individualidad de una vida a la que la poesía asiste para dejar constancia, con verdad y pasión, del entramado emocional que la sustenta. Pero el poeta, además, a pesar de verse obligado a hacer de su experiencia la materia de su poesía, no es un ser absorbentamente egocéntrico ajeno a las pasiones de los demás hombres, sino que, al disponer de una capacidad sensitiva particularmente intensa, le cabe la responsabilidad de bucear en «las pasiones, pensamientos y sentimientos de los hombres» para, al explicarse a sí mismo, explicar también a los demás, pues «los poetas no escriben sólo para los poetas, sino también para los hombres». El poeta, concebido como un ser dotado para ver donde otros no pueden ver y moralmente vinculado a la sociedad de la que forma parte, debe ocuparse de todos aquellos fenómenos que alimentan las pasiones y sentimientos humanos. La poesía, pues, puesto que es la expresión irremediable de un alma individual, «debe aspirar a encontrar no lectores únicamente seducidos por el vaivén placentero de una música sino partícipes activos de una experiencia que, no por ser ajena, deja de ser también, a partir de la lectura, a partir de la ofrenda generosa del poema, una experiencia que les pertenece como propia».

Un proyecto en apariencia tan sencillo, de una sencillez que al ser ya tradición para nosotros podemos asimilarla sin asombro, portaba el germen de un vuelco radical en la poesía inglesa, el primer aldabonazo del romanticismo por venir. Tal vez tenga razón Eliot al afirmar que no es fácil imaginarse cuál deba ser «el lenguaje realmente usado por los hombres», porque a una frase así le pesa la carga de la urgencia con que enunciar un propósito, una dirección (y, de paso, un rechazo contundentemente concebido). Pero al señalar un objetivo se señala también una virtualidad que se reveló al cabo como enormemente fecunda. Y Wordsworth —y en no menor medida también Coleridge— buscó siempre —aunque no siempre, ni mucho menos, lo consiguiera— escribir en una lengua que nada tuviera que ver con la artificiosidad del «gran estilo» y sí con esa especie de naturalidad feliz con que están escritos, por ejemplo, los mejores pasajes del «Pre-ludio».

I I

WORDSWORTH escribió el Prefacio para justificar la poesía que quería escribir y en el trayecto que va de un poema como «La abadía de Tintern», incluido en «Lyrical Ballads», a la primera redacción del «Preludio» (1799-1805), Wordsworth se aplicó a dar crédito a sus propósitos. Ambos son poemas autobiográficos, y el primero puede leerse como un anticipo del segundo, en el sentido de que aborda una experiencia —la perdurabilidad nutritiva de una emoción antigua estrechamente vinculada a un paisaje— que es en buena medida el núcleo temático del segundo. En los dos, el poeta es el protagonista, y como el «Preludio» es un poema largo —7.883 versos repartidos en doce libros—, Wordsworth llegó a decir, consciente de la novedad que eso suponía, que «se trataba de algo sin precedentes en la historia de la literatura el que un hombre hablara tanto de sí mismo». También en los dos poemas el poeta es un solitario al que su imaginación faculta para ver lo que otros antes no han visto, para «con mirada serena que emana / del poder de la armonía y del poder de la dicha / llegar a conocer la vida de las cosas». Para ese explorador solitario que es el poeta romántico, en la naturaleza, que es la exterioridad misteriosa frente a la que transcurre nuestra vida, se oculta, más allá de lo que es inmediatamente visible una presencia invisible con la que el poeta aspira a una especie de comunión. Al mirar hacia afuera, el poeta también mira hacia dentro y conoce más, sabe más de sí mismo y del mundo. Nada entonces, ni la cosa más ínfima, carece de significado si el poeta, ayudado por su imaginación, sabe mirar. Y recíprocamente, como dice Octavio Paz, la naturaleza «a través de la mirada del poeta, se mira. Por la imaginación, la naturaleza nos habla y habla con ella misma»¹.

Coleridge, el mejor crítico contemporáneo de Wordsworth, el que mejor supo ver las debilidades y grandezas de la poesía de su amigo, distinguió entre las cualidades de su estilo lo que él llamaba «pathos meditativo», esa cadencia suave y profunda de su poesía, esa unión de pensamiento y sensibilidad gracias a la cual, a pesar de ser la

suya, como lo es, la poesía de un ensimismado, emana al mismo tiempo una suerte de sociabilidad expansiva como si en ella cupieran varias individualidades no antagónicas, la del poeta y la de otros muchos más. La poesía de Wordsworth solicita de sus lectores esa participación hospitalaria en la que muchos resuenan hablando uno sólo y a ello creo yo que le debe en buena medida su aún vigente grandeza.

I I I

LA CONTRIBUCIÓN de Coleridge a la nueva sensibilidad romántica fue de suma importancia, no sólo por la entidad de su obra poética —ya hemos hablado de su aportación en tanto poeta a «Lyrical Ballads»—, sino por su talento especulativo y teórico y el influjo indudable que con él ejerció sobre Wordsworth. De hecho, fue en buena parte responsable del contenido del Prefacio a «Lyrical Ballads», tal como asegura en una carta a Southey —escrita en 1800—, apuntando de paso las diferencias que les separaban: «Aunque el prefacio de Wordsworth es a medias hijo de mi propio cerebro, yo me inclino a sospechar que de un modo u otro hay una radical diferencia entre nuestras opiniones teóricas sobre la poesía; me empeñaré en llegar a fondo en esto». Las diferencias no eran tantas si nos atenemos a la poesía que ambos escribieron, pero el empeño de Coleridge le condujo a escribir la «Biographia Literaria», libro clave de la crítica literaria inglesa de cualquier tiempo y prueba fehaciente de que el pensamiento sobre la literatura necesita de motivos apasionados para que pueda encaramarse en las alturas.

En la obra poética de Coleridge caben distinguir dos tipos de poemas. Por un lado, y ya hemos hecho mención a ellos, los que, como «La balada del viejo marino», recuperan el espíritu de las baladas tradicionales, su lenguaje sencillo y ligeramente arcaico, su narratividad no exenta de un lirismo condensado y misterioso tan eficaz como el que se revela, por ejemplo, en algunos de nuestros romances. El poema de Coleridge, maravillosamente atmosférico, con su mezcla de pesadilla

y realidad, de ir y venir entre la luz y las tinieblas, es la primera gran contribución inglesa a ese romanticismo satánico y sombrío al que dedicó Mario Praz un libro clásico. El otro grupo de poemas —con la excepción de la rareza que supone «Kubla Khann»— son los que él mismo llamó poemas conversacionales, como «Helada a medianoche» (*Frost at Midnight*) y «Las ramas de este tilo, mi prisión» (*This Lime Tree Bower, My Prison*), ambos incluidos en esta antología. Son poemas en los que el pretexto constructivo es siempre el mismo: un interlocutor invocado —un amigo, un hijo durmiente— permite al poeta arrancar de un entorno familiar —un jardín, una estancia— a partir del cual se eleva hacia una meditación en la que el alma y el entorno se entrelazan en una especie de correspondencia armoniosa, pues para Coleridge, como para la mayoría de los románticos, la poesía es un impulso a través del cual se expresa la imaginación, y la imaginación es una fuerza creadora que ayuda a desvelar lo que secretamente se oculta tras las apariencias. De ahí que los poemas conversacionales de Coleridge impliquen siempre una cierta dosis de iluminación que afecta tanto al poeta como al entorno sobre el que proyecta su experiencia. Y esa iluminación —o, si se quiere, el vislumbre de lo oculto o desconocido— procede por etapas lenta y armoniosamente escalonadas, como si su cadencia adquiriera el ritmo de una meditación parsimoniosa: del escenario natural que sirve de arranque —la estancia, el jardín— se pasa a ese mismo escenario, ya acabado el poema, pero con una luz nueva, la luz nueva que se ha desgranado en el proceso explorador y admirativo del poema. Nada que afecte a la interioridad del poeta es ajeno al entorno en el que éste ancla emotivamente su vuelo meditativo. Por eso ambos son como dos realidades a las que la necesidad poética hermana inseparablemente. La poesía de Coleridge, desde este punto de vista, es también una salida al exterior y un regreso y una confirmación venturosa de lo que ese viaje puede dar de sí. Y su poesía es también un testimonio de que la sencillez y la facilidad expresivas, su tono directo y ligeramente prosaico no están reñidos, sino que más bien se refuerzan, con su hondura y belleza inigualables.

I V

LA SIGUIENTE GENERACIÓN ROMÁNTICA reúne a poetas muy diferentes entre sí, pero a los que liga no sólo su contemporaneidad generacional, sino también las peripecias de una biografía en las que están presentes todos los avatares que el destino pareció reservar a una vida genuinamente romántica: los descalabros amorosos, el alejamiento de Inglaterra, Italia, la muerte prematura y, en el caso de John Clare, el extravío y la locura. Vidas que contrastan considerablemente con las dulces monotonías de Wordsworth y que parecen tener más que ver con los desgarramientos y desastres que jalonaron la existencia de Coleridge.

De todos ellos —si descontamos la lenta y tenaz recuperación de John Clare— tal vez sea Shelley el más controvertido de todos. En Keats se reconoce ese estado puro de la poesía a punto de estallar y a Byron se le compensa la relativa postergación de su obra con la firme reputación emblemática de su vida. Pero de Shelley encontramos detractores más o menos matizados —Eliot², David Wright³— junto con entusiastas defensores —Herbert Read⁴ o el gran crítico americano Harold Bloom⁵—. Me encuentro entre los que, aún apreciando muchas de las cualidades de su poesía, no pueden dejar de reparar en sus defectos. Shelley, de quien Tennyson, tal vez con definitiva razón, dijo que estaba demasiado en las nubes, es, de su generación, el poeta más ambiciosamente filosófico y el que con más ideas gruesas sembró su poesía. Había heredado de Wordsworth la pretensión de hacer de la poesía no sólo un instrumento de autoconocimiento, sino también un medio de liberación de la humanidad. Tamaña ambición le costó a Wordsworth —un poeta más grande que él— algunos de sus peores versos y lastró gravemente muchos de los de Shelley. Pues éste, como afirma Eliot, era demasiado joven como para haber asimilado todo cuanto, con urgencia irreprimible, quería transmitir con su poesía y de ahí que ésta, en sus peores momentos —es decir, cuando se tiene la sensación de que el poeta ha perdido las riendas de su pensamiento o de que éste le viene demasiado gran-

de— sea retórica y pesadamente intelectual. Shelley se libera pocas veces de esos vicios, porque, incluso en poemas tan fundamentalmente hermosos como «A una alondra», alternan la innegable brillantez inspirada de un poeta exquisito, su maestría para sugerir el marco atmosférico de un poema, con la manía, tan suya, de entorpecer con retóricas abstracciones el curso de una efusión lírica de alto vuelo. Y es precisamente esa tendencia a deambular por altisonantes abstracciones el peor de los defectos de un poeta en el que, no obstante, alienta, muchas veces con energía convincente, el noble impulso romántico de querer otorgar a la vida la honda amplitud que sólo la imaginación incansable podía concebir, ese vuelo buscador, en expresión de Harold Bloom, al que tenazmente sirvió su poesía.

Byron dijo de sí mismo: «Es mi destino echar a perder todas las cosas a las que me acerco», y también, pero ahora ampliando el marco de la referencia a todos los poetas: «Un hombre debe hacer algo mejor para la humanidad que escribir versos». Entre estas dos frases, en las que se mezclan la sinceridad desgarrada y una feroz ironía, cabe la personalidad del romántico que acaba sus días, a la edad de 34 años, en Missolonghi, a donde había acudido para defender a sangre y fuego la libertad amenazada de la Grecia mítica que tenían en el alma los románticos. Entre la ironía y la pasión, entre la entrega fervorosa a la literatura y su repulsa, transcurre la existencia de este hombre que concitó en torno suyo la admiración de los mejores hombres de su época, de, ahí es nada, Goethe y Stendhal, entre otros (¡qué inolvidable a este respecto la manera con que el escritor francés relata su encuentro en uno de los palcos murmuradores de la Scala de Milán!).

La poesía de Byron está atravesada por la necesidad de comentar con rapidez urgente la ajetreada movilidad de su propia vida. De ahí que sea la suya la menos revestida de pretensiones y la más acendradamente «realista» de toda la que escribieron sus compañeros de generación (con la única excepción, sin duda, de John Clare), y de ahí también que tenga, aún hoy, una suerte de vitalidad seductora rigurosamente moderna. Es cierto que en todos los poetas románticos la autobiografía es el motivo central de toda su poesía, pero no es me-

nos cierto que en ninguna como en la de Byron esa relación inmediata entre la vida y la obra es más natural y libre de impostaciones. En Byron, incluso cuando como en «Don Juan» concibe la argucia retórica de desdoblarse en un personaje con ya alguna tradición literaria a sus espaldas para así permitirse múltiples juegos y guiños con que confundir a los lectores y poner a prueba su insuperable arte de la digresión, todo parece el testimonio irreprimible de una vida que sólo necesita disfraces para jugar —es decir, para hacer de la poesía un arte más entretenido e irónico— y para abundar con viveza grácil en los misterios de su propia alma. El ajeteo de la vida de Don Juan es el ajeteo de la vida de Byron y su lenguaje, como ningún otro de su época, se acerca a una coloquialidad incesantemente fuente de sorpresas y en verdad aledaña del «verdadero lenguaje usado por los hombres». Byron, que sin duda escribía con facilidad compulsiva y corregía poco, no es de esos poetas que abunde en felicidades expresivas porque probablemente no aspiraba a ellas —me refiero a esos fogonazos deslumbradores con que ciertos versos imponen la evidencia del arte más allá de cualquier tiempo—, pero, en cambio, para compensar con creces, posee, sobre todo en «Don Juan», «Beppo» y «La visión del juicio», una movilidad expresiva y una habilidad para los cambios de registros —la ironía, el humor, la sátira, la nostalgia, la elegía— que anuncian muchas de las modalidades de la poesía moderna anglosajona (Douglas Dunn⁶ ha relacionado en este sentido el «Don Juan» con los «Cantos» de Pound) y que hacen de su poesía una de las más entretenidas y de las más transparentemente pasionales de su época. Y no se olvide que en una época en que se escribían poemas muy largos, la virtud del entretenimiento se convierte en una cualidad estética de primer orden.

No es recomendable leer sólo la poesía de Keats y olvidarse de sus maravillosas cartas, las mejores, al decir de Eliot, que haya escrito poeta inglés alguno (y, me atrevo a decir yo, que haya escrito cualquier poeta a secas). Pues en ellas acaban de relucir con rotundidad ya anunciada por sus versos las dotes del poeta más prometedor de su generación. Y es precisamente en una de ellas, la dirigida a Fanny Browne en febrero de 1820, donde escribe Keats: «Si muriera, me

dije a mí mismo, no he dejado obras inmortales detrás de mí, nada que haga que mis amigos se sientan orgullosos de mi memoria, pero he amado el principio de la belleza en todas las cosas y si hubiera tenido tiempo me habría hecho recordar». En este pasaje conmovedor, escrito un año antes de morir, despuntan algunas de las claves de la vida y la obra de Keats. Por un lado, su convencimiento de que la belleza lo es todo —tema al que dedicó buena parte de su poesía— a pesar de que esté permanentemente amenazada por la fugacidad; por otro, la presunción de que, entre el aparente fracaso y el desdén con que la crítica y algunos de sus contemporáneos que le interesaban más recibieron su poesía, su obra todavía no había logrado la perfección y la intensidad a la que aspiraba (y para la cual, sin duda, estaba sobredotado). Keats, con su pesimismo melancólico con respecto a sí mismo, se equivocaba a medias. Pues es cierto que cualquier lector de su poesía siente, como bien dice Mathew Arnold, que podría haber sido mucho más de haber vivido el tiempo justo para escribirla (recuérdese también, a este respecto, el gran soneto «Cuando me embarga el miedo...», reproducido en esta antología, con que Keats quiso conjurar su aprensión y que a la postre se reveló trágicamente premonitorio). La poesía de Keats, en su espléndida plenitud, es además una promesa que en cierta medida nos hace llorar por lo que pudo haber sido. Pero, y en esto Keats se equivocaba rotundamente, esa poesía es de las más altas y precisamente hermosas que se han escrito en lengua inglesa y por la que, y qué bien lo sabemos, Keats sí se ha hecho recordar.

Keats se preciaba de carecer de filosofía alguna. Su poesía —muy diferente en esto de la de Shelley— no aspiraba a formular grandes verdades intemporales con las que consolar a los hombres. Como dice Pound, «había ido tan lejos como para darse cuenta que no necesitaba ser la mula de carga de la filosofía». Sin embargo, Keats no es sólo el poeta sensualista y virtuoso capaz de seducirnos con la vistosidad de su música y de sus imágenes. Pues más allá de esa impresión fascinadora —por lo demás sustancial en su arte— en gran parte de la poesía de Keats, y en especial en sus odas, planea, como dice Harold Bloom, la sombra de la tragedia. Pues las odas son poemas en los

que la ansiedad romántica por trascender la realidad encuentra como contrapunto un cierto sentido de la caída, de la desilusión y el fracaso profundos. «Oda a un ruiseñor» es la aspiración a la disolución de la propia identidad en el mundo feérico que representa un pájaro —típica representación romántica de esa fuerza secreta que habita en la naturaleza—. Pero esa fusión no se consume y al huir el ruiseñor el poeta se encuentra más desgarradoramente confrontado consigo mismo; «Oda a la melancolía» es la confirmación desconsolada de que nada perdura, de la irremediable fugacidad de todo; en la oda «A una urna griega», Keats deja bien claro que la vida humana sólo puede aspirar a esa clase de perdurabilidad de la belleza que garantiza el arte; sólo la «Oda al Otoño», la más hermosa de todas, con su derrochadora y subyugante suavidad proclama un reino de calma y dejación, de abandono y sueño, donde no tiene cabida la tensión dramática que percibíamos en el resto de las odas. Allí no se percibe nada arrebatador, ninguna exultación deslumbrada, sino un apaciguamiento susurrador que aspira al infinito. «Oda al Otoño» cierra un ciclo y abre otro, que es precisamente el de la perdurabilidad de la belleza artística con la que Keats se consolaba y que a nosotros también nos consuela: a ella volvemos, a su poesía, cada vez que nos asalta la convicción de que sólo allí alienta una verdad duradera.

V

CON LA MUERTE de Byron en 1824 parece morir con él el movimiento romántico. Wordsworth y Coleridge seguían vivos, pero para esas fechas ya habían dicho todo lo que tenían que decir como poetas (a pesar de que Wordsworth siguió escribiendo incansablemente —y aburridamente— hasta el final de su vida). Eran dos gloriosos cadáveres literarios a los que sólo les quedaba aguardar, mientras llegaba la muerte, los reconocimientos oficiales con que los contemporáneos suelen enterrar en vida a sus poetas mejores (aunque bien mirado sea ésta una práctica infinitamente más civilizada que la más

habitual por otros pagos en que se atiborra de honores y homenajes al interesado sólo después de que sea un hecho su certificado de defunción). Wordsworth pasó a ser, tras la muerte de Southey, «poeta laureado»; Coleridge, más desapegado, entretenía sus días en Highgate consagrado al estudio, la conversación y el opio. Pero el movimiento romántico —o, dicho de otro modo, las aportaciones estéticas que pusieron en pie los románticos— no muere con Byron, sino que, muy por el contrario, planea como una sombra poderosa e influyente hasta bien entrado el siglo XX (¿hasta nuestros días?).

La poesía «victoriana», es decir, la poesía escrita en Inglaterra durante el período que duró el reinado de la reina Victoria (1837-1901) es, en medio de la diversidad de autores que conviven bajo esa etiqueta, una supervivencia y, si se quiere, en sus peores momentos —a los que aludiremos—, una degradación del legado romántico. Pues de una forma u otra, los románticos primeros reaparecen en los poetas de la época victoriana, bien estimulando una vocación que sólo debía a sus padres el estímulo del arranque y una referencia fiable en los primeros balbuceos, o bien sofocando cualquier atisbo de singularidad. Pero en ningún caso la poesía llamada «victoriana» puede ser tratada, como lo ha sido, como un degradado epifenómeno de la gran poesía romántica. Pues, en efecto, la poesía victoriana ha estado sumida en un purgatorio prolongado que se inició cuando primero Pound, luego Eliot y después todos iniciaron una cruzada antirromántica tras de la que se esperaba el advenimiento de una poesía más sobria, más ambigua y menos personalizada. El «imaginismo» no acabó con los excesos, un tanto caricaturescos, de los poetas «georgianos» —con la dignísima excepción de Walter de la Mare—, pero el imperio de Eliot sí acabó con cualquier rastro de poesía que evocara, siquiera vagamente, cualquier modalidad romántica (a pesar de que, como ha señalado Abrahams⁸, muchos componentes esenciales de la estética romántica pasan a la poesía de Eliot y sus seguidores, que, durante un tiempo, fueron todos). Eliot buscó en otras direcciones que no fueran el romanticismo y sus secuelas estímulos para la poesía que quería escribir y al llamar la atención sobre los olvidados poetas me-

tafísicos del XVII —Donne, Herbert, Crashaw, etcétera— hizo que la modernidad que él representaba situara sus orígenes precisamente en ese siglo que la tradición neoclásica y romántica habían preterido. A partir de ese instante, y dada la enorme influencia de la poesía y la crítica de Eliot, cualquier atisbo de poesía victoriana —posromántica— era merecedora de grave sanción condenatoria y muy pocos de los poetas de la época se salvaron de la quema.

No sé si las cosas han cambiado desde que empezó a declinar —relativamente— el astro Eliot, no tanto la fuerza vigente de lo mejor de su poesía y de su crítica, en muchos aspectos insuperables, sino la blanda dictadura que ejerció sobre sus contemporáneos. Pero aquella visión sesgada, seguramente necesaria para llevar a cabo una renovación imprescindible, era injusta e impedía valorar convenientemente los mejores frutos de una época. El tiempo ha pasado, la aportación del «modernismo» angloamericano se ha consolidado y se impone acercarse a la poesía posromántica victoriana sin las anteojeras con que recomendó Eliot a sus pupilos atravesar el siglo romántico para hallar incólume y resplandeciente la poesía, espléndida, de Donne. Sin las anteojeras con que, sin ir más lejos, supieron acercarse a esa poesía poetas por diversas razones tan notables como Auden y Philip Larkin.

VI

LA POESÍA de Emily Brontë despunta con la singularidad de un diamante que ha estado mucho tiempo sepultado en la arena y que, aún después de ser rescatado, las impurezas, los restos de tierra adheridos pueden hacer dudar de su veracidad. Emily Brontë se pasó la vida ocultándose como escritora y como persona, contemplando las lejanas adversidades del páramo que se extendía ante su ventana, fraguando en un interior resplandeciente y torturado fantasías, anhelos, desesperanzas que son los que se transparentan en su poesía imperfecta y grande. La poesía de Emily Brontë, como la de su contemporánea

americana Emily Dyckinson, es la poesía de una cautiva que es capaz de forjar en la árida soledad de una aldea jamás abandonada reinos luminosos y simas descorazonadoras, oscuridades tenebrosas y penumbras a las que se asoma un sol que a veces lo desgarrar todo. Y cuando el sol alumbra en ella, con una excepcionalidad inigualablemente luminosa, parecería que toda una fuerza poderosa le había sido regalada después de una paciente espera, esa paciente espera que fue su vida y que cifró con intensidad perdurable en su gran poema, recogido en esta antología, «La visionaria».

Elisabeth Barret ya era una poetisa de enorme reputación cuando conoció a Robert Browning, por entonces uno de sus muchos admiradores aspirante a poeta, y siguió gozando de ese reconocimiento privilegiado —que hacía que hasta el mismísimo Wordsworth deseara conocerla— hasta su muerte. A Browning, que fue un apoyo constante para su mujer, alma melancólica y quebradiza, pareció no importarle la mayor fama de su esposa y siguió escribiendo infatigablemente a pesar del, inicialmente, escaso éxito de sus libros. De Elisabeth quedan, considerablemente indemnes de la erosión del tiempo, sus «Sonetos del portugués», libro escrito precisamente para dejar testimonio secreto de su amor por Browning y que, a pesar de su exultación jubilosa, no está exento de vagas y sombrías premoniciones, las de alguien para el que la vida era contemplada a través de la asustada fragilidad de un cuerpo quebradizo y sumido persistentemente en la enfermedad.

VII

LA POESÍA de Browning, rara, oscura, original, a veces fría y otras intratable, que repele, como dijo George Eliot, «con su majestuosa oscuridad tanto al ocioso como al ignorante», es de esa clase de poesía que está condenada, para su fortuna, a no pasar desapercibidas ante las sucesivas generaciones que invariablemente se ven obligadas a formular su veredicto sobre ella y a colocarla, como se dice,

en-el-lugar-que-realmente-merece-ocupar. Browning tiene asegurada esa suerte de vitalidad de que dan fe ciertos animales: pasan largos y silenciosos letargos en invierno y luego despliegan una actividad incontenible cuando calienta el sol. Los purgatorios de Browning siempre han sido la antesala de épocas en que su poesía vuelve a ser influyente. Es curioso: en plena época de fobias antirrománticas —más particularmente, antivictorianas— Pound, un adalid de la modernidad, no fue ajeno al encanto de Browning, cuya huella es perceptible en sus primeros libros, mientras que Eliot debe más de la cuenta al monólogo dramático de lo que nunca confesó. Todas las peculiaridades con que Browning construyó su lengua poética, todos sus esfuerzos experimentales, la fría racionalidad especulativa de que dan muestra muchos de sus poemas, no han conseguido borrar la rara fuerza que alienta en una obra por lo demás, como la de casi todos los victorianos, excesivamente prolija y abundosa. Browning, que empezó siendo un poeta de la corte de Shelley, pronto se apartó de la confesionalidad subjetiva —si se exceptúan piezas cortas como «Home Thoughts from Abroad» (Pensando en Inglaterra desde el extranjero) o «Meeting at Night» (Cita en la noche)— y se fue refugiando en el hábil parapeto del monólogo dramático, un recurso despersonalizador con el que diluir la voz propia en múltiples voces imaginarias, ninguna de ellas identificable con la del autor, aunque todas ellas sembradas de una subjetividad cautamente diseminada en un coro de voces. Browning se sirvió del monólogo dramático para proyectar su experiencia sobre situaciones históricas del pasado y así poder hablar de sus contemporáneos cuando parecía que lo estaba haciendo de los círculos clericales y artísticos del renacimiento. Con esa habilidad estratégica Browning probablemente se curó en salud y mató dos pájaros de un tiro: evitó hablar de una intimidad de que estaban ausentes grandes convulsiones —pocos hombres tan felices como Browning— e imaginó que no debía ser único privilegio de Shakespeare la facilidad con que hablaba de los demás sin que pareciera que estuviera hablando de sí mismo. Pero a Browning no le concedió el cielo esa cualidad o cualidades que hacen que un artista traspase las barreras del talento y se entrometa en los territorios de la genialidad. Para ello Browning, gran poeta, de-

biera de haber sabido bastantes cosas más del alma humana. Con todo, su poesía sigue pareciéndome original y poderosa, y además ostenta el raro privilegio de haberse hecho oír entre nosotros a través, sobre todo, de la admiración que siempre le profesó Borges y de la influencia que ejerció en parte de la mejor poesía que escribió Luis Cernuda. Este último, a propósito de Browning, escribió en su «Historia de un libro»: «Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria... para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente».

Tennyson encarna para las generaciones posteriores todo lo que, para bien y para mal, puede considerarse en poesía genuinamente victoriano. Su enorme talento para la versificación y el manejo fácil de todos los ritmos —tanto los ya consolidados por la tradición como los que él se aventuraba a ensayar— no oculta para sus críticos el hecho de que Tennyson pocas veces se propuso expresar ideas o de que de su poesía pocas veces se desprende una peculiar visión de la existencia. Cuando nos adentramos en la poesía de Tennyson todo se torna en ella suavidad indefinidamente melancólica. La densa sensualidad de Keats tiene en él a uno de sus mejores herederos, aunque le falte al poeta laureado la energía pasional que hacía del lujo de Keats algo más que un derroche decorativo. Pero Tennyson, en medio de sus limitaciones, es el espléndido autor de poemas en los que el paisaje, además de entorno, es también el correlato de un estado de ánimo o emoción que al poeta le interesa expresar. En ese arte de trasponer a un paisaje un sentimiento es Tennyson un artista de primera fila, tal como atestigua «Audley Court», poema que recogemos en nuestra antología.

A Mathew Arnold, como a muchos de sus contemporáneos, no le gustaba el mundo en el que le tocó vivir, y siempre aludió a él como «este extraño mal de la vida moderna» o «esta edad de hierro llena de dudas, luchas, distracciones, miedos». La respuesta a ese desabrimiento afecta directamente a su poesía —también a su obra ensayística, en la que no pudo dejar de adoptar el tono severo del predicador que advierte a su auditorio de los males de su época. Como poeta,

Arnold, ante el desasosiego a que aludíamos, adopta dos posturas: por un lado, la huida, típicamente victoriana —Browning, Tennyson, etcétera— hacia tiempos mejores o sencillamente hacia tiempos donde no resonaran con toda su crudeza amenazante los conflictos de una sociedad cada vez más profana. Entonces Arnold saca a relucir todas sus habilidades de poeta con toga o de catedrático con laurel y escribe poemas púlcramente académicos, como «Sohrab and Rustum», larguísimo poema épico sólo concebible en una época en que la poesía aspiraba a robar lectores a los novelistas y para ello se investía del atributo mayormente novelesco de la prolijidad; o bien, otra suerte de huida, más íntima y convincente, que es la huida elegíaca, la huida hacia un tiempo paradisiaco que sólo pervive en la memoria. Es el caso de un poema como «Thyrsis», que recogemos parcialmente en esta antología, donde, por cierto, Arnold sucumbe absolutamente a la influencia del Keats de las odas. Pero, además, Arnold es también el poeta que supo hacer frente al mundo real con la sinceridad desazonada de un hombre gravemente herido por su tiempo y también por sus propias dudas. Son poemas, como «Dover Beach», en los que domina la autenticidad y en los que asoma el desconsolado pesimismo de un hombre al que ni siquiera la íntima seguridad de su fe —que no tenía— podía librarle de su atribulada tristeza. Y para nosotros, tanto el poeta de «Dover Beach», más sobrio y contenido, como el de «Thyrsis», más vistosamente keatsiano, son el mejor Arnold, el poeta que, en sus mejores momentos, dio crédito a su afirmación de que la poesía «se escribe y se compone en el alma».

VIII

LA NOSTALGIA de una edad dorada, sólo encontrable en los resplandores remotos de la mitología griega, de la Edad Media o el Renacimiento y el repliegue de un yo zaberido por un entorno desacralizado e inhóspito caracteriza la poesía de los prerrafaelitas. El culto keatsiano de la belleza y el convencimiento de la superioridad del arte

sobre cualquier otra forma de realidad —el arte también es naturaleza, dijo Shakespeare—, junto con una subjetividad empeñada en la búsqueda de la realidad misteriosa que aguarda más allá de lo inmediatamente sensible, convierte a los prerrafaelitas en una avanzadilla de lo que pudiéramos llamar abiertamente una sensibilidad simbolista. La realidad más alta a la que aspiraron los últimos románticos, como en libro excelente⁹ los llamó Graham Hough, es, en efecto, la misma que por la que se interesaron los poetas de la generación de los «*neties*».

D. G. Rossetti era un artista delicado y sensible, cuya poesía, sin embargo, en mi opinión peca en general de una fría artificiosidad ejecutada, no obstante, con perfecta destreza técnica. Los sonetos de «*The House of Life*», algunos incluidos en esta antología, son en su mayoría impecables y hasta brillantes, pero, probablemente, les sobra lo que a mí se me antoja como cierta anacrónica impostación petrarquista, que los convierte en curiosas recreaciones manieristas a las que les falta una sencillez veraz para la que el temperamento de Rossetti era escasamente proclive. Con todo, D. G. Rossetti es un artista importante, porque, con su actitud y su obra, además de influir rotundamente en Hopkins y en el primer Yeats, contribuyó a imprimir ese toque de orgullosa autosuficiencia del arte que iba a tener considerable importancia en los medios literarios fin de siglo. Pero por encima de todo ello, a nosotros nos han encantado —y por ello aparecen parcialmente en esta antología— esos poemas epistolares, ingenuos y aún no prerrafaelitas, en los que Rossetti narra con una sensibilidad deliciosamente impresionista las circunstancias de su primer viaje en tren por Europa.

W. Morris, uno de los hombres más enérgicos de su tiempo, abordó su doble actividad de diseñador y poeta con la misma finalidad última de negar la fealdad industrial y mercantil del mundo en que vivió. Con su sentido de la belleza quiso que las cosas que rodean la vida de los hombres —los muebles, los papeles que cubren las paredes, los libros, los tapices— tuvieran esa dignidad artística que va más allá de la función para la que están destinados. Como poeta, W. Morris, con mucha menos originalidad, tendió a describir, en

poemas largos en exceso, la antigüedad de un mundo legendario donde sí tenía la belleza un lugar preferente. Sin embargo, en poemas más cortos y de aparente menos vuelo, como «*Octubre*», uno de los espléndidos poemas que lo representa en esta antología, Morris, aunque no exento de un cansancio melancólico muy de época, se revela como un poeta más verdadero y, con esa desolación suave y crepuscular, igualmente anuncia los modos y maneras de los poetas de fin de siglo que abordaremos más adelante.

Swinburne quiso ser el Baudelaire que nunca tuvo Inglaterra y, si se la compara con la espléndida magnificencia demoníaca del poeta francés, la poesía de Swinburne no es más que el desenfrenado descontrol de un hombre al que perdió la facilidad musical con que le salían los versos. Sus poemas, pretendidamente inspirados en ese satanismo frío y elegante de Baudelaire, no pasan de ser, en la mayoría de los casos, melopeas altisonantes con que perseguía escandalizar a la sociedad victoriana. Swinburne tuvo éxito y encarnó durante un tiempo la figura del poeta celebrado aunque maldito, más que nada por la facilidad con que se emborrachaba en soledad en las tabernas de Richmond. Pero tras ese malditismo un tanto de opereta y los sinfónicos efectos sonoros de sus versos no hay nada salvo unas huecas poses de dolor y ruina y, en el peor de los casos, de creer a un Auden cáustico tal vez en exceso, considerables dosis de debilidad mental. Aún con todo, cuando es más moderado, puede llegar a tener encanto y por eso está representado en esta antología con uno de sus más equilibrados y mejores poemas.

Mucho más silenciosa, en un rincón del siglo, discretamente iluminada por culto de la belleza que preconizaba su hermano Dante Gabriel, próxima y remota a un tiempo, despunta la figura frágil y huidiza de Christina Rossetti (la misma fragilidad que caracteriza a las demás mujeres del siglo que ya hemos tratado: Emily Brontë y E. Barrett). Christina Rossetti, de existencia pudorosamente atormentada, que a veces me hace pensar en Rosalía de Castro, prefirió las confesiones a media voz que le iban dictando la desesperanza y la tristeza o bien esa controlada celebración de la belleza de la naturaleza tras la que asoma, sin embargo, un sentido de la fugacidad y de la muerte que

dan a estos poemas de Christina Rossetti ese acre aroma pesimista que en su caso lo salpica todo. Con su poesía, discreta y sencilla a un tiempo, vuelve a cobrar vigor un lirismo confesional sin grandes pretensiones que el tiempo, en opinión de Philip Larkin —que yo comparto—, no ha hecho sino acendrar.

IX

CON LA POESÍA de Gerald Manley Hopkins nos metemos de lleno, en las postrimerías del siglo, en el terreno de la grandeza. Su poesía, como es sabido, permaneció inédita hasta que su amigo y poeta Robert Bridges, con el que había mantenido una correspondencia apasionante, decidió publicarla en 1918. Muy probablemente de haberse publicado esa poesía a su debido tiempo hubiera aborrazado ciertos quebraderos de cabeza a poetas posteriores que se esforzaron por alejar de sí las blandas delicuescencias en que, ya entrado el siglo XX, iba degenerando el legado romántico. O tal vez, quién sabe, hubiera pasado desapercibida como una perla rara entre incautos degustadores de swinburnianas músicas. Lo cierto es que esa poesía sólo vio la luz muchos años después de haberse escrito, y a su autor, el gran Hopkins, sólo le cupo esa suerte de gloria que la posteridad otorga a los muertos cuando presente que una azarosa y radical injusticia los ignoró en vida. Pues remordimiento íntimo e infinita gratitud experimenta quien se acerca a esa poesía sabedor de que fue escrita entre el sufrimiento y una postergación irremediable. Hopkins, pues estaba solo, era consciente de que la obra que tenía que escribir le exigía un esfuerzo constante por alejar de sí la sombra del abatimiento que sobreviene a quien sabe que no puede esperar nada a cambio. Y por eso mismo, por esa ultraconciencia con la que escribió, por ese afán indesmayable con que se propuso lograr la más convincente y legítima de las originalidades, nada cuesta imaginarse la tenacidad de este padre jesuita al que ni siquiera comprendían bien los únicos que, por carta, iban conociendo sus desvelos. ¿Y cómo iban a comprender

R. W. Dixon y R. Bridges, ambos poetas más bien convencionales, la apuesta extrema que significaba la poesía de Hopkins? Bastante hicieron, creo yo, con contestar amistosamente —y en ocasiones con perplejidad indisimulada— a las cartas en que Hopkins hablaba en voz alta, ante amigos lejanos, de los problemas con que se iba encontrando a medida que avanzaba su obra.

La poesía de Hopkins no participa de ninguno de los rasgos que caracterizan genéricamente la poesía de su época y en caso de participar de alguno de ellos —las experiencias sugeridas por la contemplación de la naturaleza, por ejemplo— su desapego con respecto a las convenciones expresivas de la época es tan intenso que se diría que todo en él es pura novedad. Su lengua tensamente forjada, su sintaxis estrangulada, su léxico acendrado y original, sus ritmos plagados de sorpresas y audacias, su pensamiento trenzado de iluminaciones cuasi extáticas y de decaimientos en el más negro hondón del sufrimiento, su religiosidad prístina y torturada al tiempo, hacen de ella una poesía no solamente original, sino profunda e inagotablemente fascinadora. A primera vista, para un lector desprevenido o ávido de novedades, digamos, vanguardistas, podría parecer Hopkins de esa clase de poetas —muy cotizados en nuestra moribunda modernidad— que cifran todos sus esfuerzos en conseguir una alta y pirotécnica proporción de «extrañezas» verbales por metro cuadrado de poesía. Pero esa impresión en el caso de Hopkins es perfectamente engañosa. En él la singularidad indomeñable de su lengua poética es una necesidad que la propia poesía hace sentir sobre sí, como si hiciera sabernos que para ser lo que realmente es, esa combinación de fuerza y oscuridad, de hermetismo y claridad resplandecientes, necesita toda esa tortuosidad abigarrada con que está escrita. En Hopkins, a diferencia de muchas otras obras a las que sólo avalan el crédito histórico de una vanguardia descarriada, siempre hay algo más, mucho más que el simple afán de trazar una superficie repleta de adornos llamativos, pero que, al traspasarla, no revela otra cosa que la oquedad descorazonadora del que maneja el lenguaje como si fuera un mecano con el que jugar para no decir nada. Los experimentos de Hopkins, por el contrario, conducen a muchas partes, sugieren muchas direcciones

que convergen en el pozo sin fondo donde resplandecen el dolor, la revelación y una alegría que por su intensidad más bien parece sobrehumana. Ante esa lección de alta poesía sólo nos queda celebrar la gratitud de que nos haya sido otorgada y lamentar, más que en ningún caso, que hayamos tenido que traicionarla con nuestras traducciones.

Thomas Hardy también es un caso raro, aunque de muy distinta naturaleza que el de Hopkins. También su poesía fue concebida en el siglo XIX, aunque por distintas circunstancias fuese mayoritariamente publicada ya entrado el siglo XX. Pero de su poesía no cabía esperar ningún tipo de audacias que sorprendieran por su originalidad a lectores o poetas necesitados de ellas. Y qué poco importa eso cuando lo que se nos da a cambio es una poesía escrita con tanta verdad como quepa imaginar, la misma verdad, aunque expresada en moldes mucho más convencionales, que la presentimos en la poesía de Hopkins. Hardy, se me antoja, también es un poeta a contracorriente, porque no es fácil distinguir en él ninguno de los clichés, más o menos manoseados, que tenían carta de naturaleza en su tiempo. Para entendernos, Hardy escribió, si se me permite decirlo, una poesía de corte unamuniano en el sentido de que es rabiosamente personal y verdadera y que no arroja ese saldo de perfección técnica que, sin nada más, a tantos entretiene. Se trata de esa suerte de divinas imperfecciones que sólo a exquisitos poetastros —para los que la entrada al Parnaso cuesta miles de endecasílabos perfectos— pueden hacer que se lleven —los poetastros— las manos a la cabeza y clamar: «¡Dios mío!, una sílaba menos; ¡Santo Cielo!, una diéresis impertinente!», etcétera. Hardy, como entre nosotros Unamuno, aunque desempeñando como poeta un papel diferente al que Unamuno desempeñó —si-gue desempeñando— en la poesía española, es de esos poetas que a costa de ser sobre todo fiel a sus preocupaciones acaba siendo, no un poeta de su tiempo, o exclusivamente de su tiempo, sino un poeta de cualquier tiempo. Hardy que, tal como cuenta Robert Graves en «Adiós a todo eso», desconfiaba del verso libre en un momento en que el verso libre empezaba a dar sus mejores frutos, cultivó siempre una expresión tradicional, incluso con veleidades neológicas no siem-

pre acertadas, una expresión muchas veces seca, dura, sin demasiadas concesiones al oído pero absolutamente inseparable de la emoción con que supo abordar los temas de siempre: el amor, la cruel fugacidad de lo que amamos y la confianza en la memoria como único baluarte contra la indefensión que provoca el irremediable paso del tiempo. «Todo lo que podemos hacer es, dijo, escribir de los viejos temas con los viejos estilos, pero intentando hacerlo mejor de lo que lo hicieron los que nos han precedido». ¿Cabe mayor audaz naturalidad en tiempos en los que empezaban a percibirse aires de acelerada modernidad? Léase, para ilustrar esa independencia invencible y testaruda, esa pieza, tan intemporalmente hermosa, titulada «At Casterbridge Fair» (En la feria de Casterbridge), que recogemos en nuestra antología.

X

EN 1891, unos meses antes de que muriera Tennyson, unos jóvenes poetas empezaron a reunirse en una taberna llamada «The Cheshire Cheese», en la calle Fleet Street de Londres. Allí intercambiaban experiencias, se recomendaban libros y leían versos. El piso era arenoso y había un humo denso. A esas reuniones, que duraron tres o cuatro años más, acudían de vez en cuando personajes que, como Oscar Wilde, ya eran leyenda viva en los ambientes decadentes del Londres fin de siglo. A esos poetas no los unía un proyecto nítidamente expuesto en un manifiesto, porque, tal vez malinterpretando a Mallarmé —«La poesía se hace con palabras, no con ideas»—, pensaban que a la poesía no le debía sustentar ningún andamiaje teórico, o al menos ningún proyecto ostentadamente concebido. Yeats recuerda cómo le acusaban de provinciano y de «hombre de letras» precisamente por querer hacerse oír exponiendo sus ideas. También les parecía deshonoroso colaborar en los periódicos y a lo sumo algunos de ellos escribieron esporádicamente para los órganos máximos del decadentismo inglés de la época: «The Yellow Book» y «The Savoy».

A todos esos poetas, sin embargo, les unía un proyecto que tenía sus raíces en el prerrafaelismo, en Walter Pater y en las nuevas corrientes de la poesía francesa. Admiraban de los prerrafaelitas —de D. G. Rossetti sobre todo— su firme voluntad de dar la espalda a cualquier compromiso que no fuera el del arte; de Walter Pater su vocacional apuesta por un arte y una vida a los que sustentara únicamente la pasión por la belleza; de la última hornada de poetas franceses —Verlaine, Rimbaud, Mallarmé— apreciaban su resolución de exigir a la poesía una pureza enemiga de cualquier componenda con los fastos de la retórica parnasiana e hicieron suyo el lema verlainiano de «prends l'éloquence et tordre lui le cou».

Los poetas del Rhymers' Club —que es como se llamaba esa tertulia—, bajo las influencias que hemos señalado, deseaban reaccionar contra las prolifas preferencias victorianas por la sicología o los conflictos sociales y morales de la época —todos los grandes victorianos (Tennyson, Browning, Swinburne) estaban plagados de «impurezas»—, y aspiraban a escribir, en palabras de Yeats, «como los poetas de la Antología griega, o como los líricos primitivos, como Verlaine, como Baudelaire, hombres todos ellos que escribieron mientras la poesía aún podía aspirar a la belleza». Ernest Dowson, Lionel Johnson, Arthur Symons y William Butler Yeats fueron lo más granado de esa generación de poetas, de esa generación trágica, como la llamó el mismo Yeats, a la que suele referirse la crítica inglesa con el nombre de «nineties», en alusión precisamente a la última década del siglo en la que desplegaron su actividad. Los «nineties» quisieron llevar a cabo una aventura poética similar a la de los simbolistas franceses. De hecho, ya lo hemos dicho, buena parte de sus fuentes de inspiración estaban en Francia y a ese país viajaron Dowson, Symons y Yeats para recabar la información y los estímulos que no podía encontrar exclusivamente en la tradición poética insular. Symons escribió para la ocasión su célebre libro «The Symbolist Movement in Literature» (1899), con el fin de difundir lo que estaba pasando en la poesía francesa y para alentar un proyecto similar entre los jóvenes poetas ingleses del momento. Y a todos ellos les sedujo, probablemente más que ningún otro, la cálida virulencia antirretórica de Verlaine

y su defensa de una poesía que fuera «de la musique avant toute chose».

Los «nineties», como sus padrinos franceses, también buscaban en la poesía una manera de ser orgullosamente desleales con el grosero materialismo reinante en su época y con ese burdo cientifismo —también en auge entonces— para el que la realidad sólo entraña secretos descifrables con lentes microscópicas. La realidad para los «nineties», como para los simbolistas —siguiendo el magisterio de Baudelaire—, era una compleja maraña de correspondencias analógicas que sólo la sensibilidad aguzada de un poeta podía penetrar. Esa repulsa de la realidad inmediatamente perceptible en favor de otra más secreta, compleja y misteriosa explica la mirada nostálgica, tan típica de Yeats y Johnson, hacia mundos de bellezas depositarias de una vida más alta, mundos de ensueño, reinos de nobleza; o el hecho de que tanto Johnson como Dowson abrazaran la fe católica, el primero sin duda con más convencimiento que el segundo; o el que Yeats encontrará en las leyendas gaélicas la seducción de lo insondablemente misterioso, un seguro refugio de resonancias míticas donde construir un mundo que tuviera algo que ver con las secretas seducciones de lo oculto. Sin embargo, a pesar de esa similitud de propósitos con los simbolistas franceses, los poetas de la generación de los «nineties» tuvieron mucha peor suerte y —con la excepción de Yeats, que iba a escribir lo mejor de su poesía ya entrado el siglo XX—, no consiguieron consolidar una poesía de similar envergadura que la de aquéllos. El simbolismo francés no sólo ofrece una cosecha, diversa y variopinta, de espléndidos poetas que supieron aunar la necesidad de una experiencia singular con un lenguaje igualmente singular, ese lenguaje y esa experiencia de las que no podría prescindir alegremente la poesía por venir. Los «nineties», por el contrario, ya digo que con la excepción del Yeats posterior, fracasaron en el intento de sustentar su proyecto en una lengua suficientemente sólida como para que ese intimismo noble y desgarrado que se percibe en muchos de sus mejores poemas fuera algo más que el testimonio exhausto de una generación cansada. Así se explica, tal vez, no sólo el habitual menosprecio hacia estos poetas entre la crítica inglesa —incapaz, creo, de

percibir lo mejor que hay en ellos—, sino también el hecho de que las generaciones posteriores prescindieran de ese episodio en el que veían más bien las últimas boqueadas de una época a un tiempo resplandeciente y moribunda; un eco pálido y excéntrico de un Londres neblinoso y crepuscular del que poco se podía aprender.

Symons siguió viviendo hasta muy entrado el siglo XX, aunque ya quedaba muy atrás, sepultada en las humaredas tabernarias del Londres fin de siglo, su labor, un tanto poundiana *avant-la-lettre*, de difusor de las últimas corrientes poéticas francesas; Dowson y Johnson habían muerto víctimas de la *absenta* antes de cumplir los treinta y cinco y dejando tras de sí una obra inacabada repartida entre las elegantes y elegíacas cadencias *verlainianas* de Dowson y el clasicismo más prosaico y penetrante de Johnson. Sólo Yeats, que no rehuyó jamás la idea de un proyecto más ambicioso, pudo vivir lo suficiente como para, sin renunciar a lo mejor que escribió en su juventud, impulsar su obra hacia metas más sólidas y perdurables. Pero, curiosamente, también se deben a Yeats, el gran superviviente, no sólo los relatos más fraternalmente admirativos de los poetas del *Rhymer's Club*, sino también los más serios intentos por rescatar del olvido a aquella poesía cuya dignidad no siempre ha sido suficientemente reconocida. En 1936, a mucha distancia ya de las trémulas y pálidas luces del «Cheshire Cheese», leía Yeats, en una de sus charlas poéticas radiadas, el que él consideraba el mejor poema —hermosísimo poema— de Lionel Johnson, el titulado «*Te Martirium Candidatus*» (recogido en esta antología). Pero, también dijo él mismo que a partir de aquel lejano 1900 las cosas habían empezado a cambiar y que «ya nadie bebía *absenta*; nadie enloquecía; nadie se suicidaba; nadie ingresaba en la Iglesia Católica». A partir de 1900, en efecto, aunque poco importe la rotundidad más bien simbólica de la fecha, los escritores de la generación de los «*nineties*» habían pasado a mejor vida o su obra empezaba a ser relegada entre las escaramuzas de lo nuevo que ya se anunciaba. Ya casi por esas fechas había aterrizado en Londres un americano trasterrado llamado Ezra Loomis Pound y con él empezaba un capítulo muy distinto de la poesía inglesa, a pesar de que fuera precisamente él quien, en pleno fragor

imaginista, dijera de Lionel Johnson: «Nos ha dejado poemas insuperablemente hermosos». Viniendo de quien venía, no dejaba de ser un oportuno reconocimiento de uno de los poetas más dotados de aquella generación trágica que las circunstancias poco favorables había empezado a arrumbar en las desoladas cavernas del olvido.

ÁNGEL RUPÉREZ

NOTAS AL PRÓLOGO

- ¹ «Los hijos del limo», Seix-Barral, Barcelona, 2.^a ed., 1974.
- ² «The Use of Poetry and the Use of Criticism», Londres, Faber, 1933. («Función de la poesía y función de la crítica», Seix Barral, Barcelona, 2.^a ed., 1968. Traducción de Jaime Gil de Biedma).
- ³ «The Penguin Book of English Romantic Verse», Penguin Books, 1968.
- ⁴ «The True Voice of Feeling», Pantheon Books, New York, 1953.
- ⁵ «The Visionary Company», Cornell University Press, 1971. («Los poetas visionarios del romanticismo inglés», Barral Editores, Barcelona, 1974. Traducción de M. Antolín).
- ⁶ «A Choise of Byron Verse», Faber & Faber, Londres, 1974.
- ⁷ «The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition», Oxford University Press, 1953. («El espejo y la lámpara», Barral Editores, Barcelona, 1975. Traducción de Melitón Bustamante).
- ⁸ «The Last Romantics», Duckworth, Londres, 2.^a ed., 1983.