

PREFACIO MÍNIMO

Como el tal vez dilatado título de esta obrita quiere significar, se trata de agavillar más o menos ordenadamente, algunas de las cuestiones que han tenido mucho que ver con mis menesteres de docente-investigador universitario; quiero decir en mis clases del día a día tanto respecto de la literatura española en centros de Inglaterra, USA y Canada –me halaga saberme incluido, en mi calidad de hispanista, en el *Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente 1972. 4ª ed., pp. 764-765– como de las literaturas inglesa y estadounidense en la Universidad de Granada, España. Así, hispanista en países de habla inglesa –por eso de la insensatez de pretender exportar carbón a Newcastle–, y anglista en el mío propio.

Al tiempo de ir dando salida a los trabajos de una vida entera, también me acicatea la intención de ser de utilidad a los cualesquiera estudiosos que deseen acercarse a las cuestiones que aquí ofrezco, más por su virtualidad de sugerencia que por su entidad objetiva en la presente forma. Me consta que esto de referenciar a dos o más literaturas con la ocasión de disertar “oficialmente” sobre una de ellas en cada situación concreta, es práctica normal entre muchos colegas míos. Otra cosa es decidirse, entre deportiva y profesionalmente, a hacer de ello por escrito una instancia metodológica.

Me interesa recalcar enérgicamente que el alcance de esta aportación es el que corresponde a un cuerpo de lecturas académicas esgrimidas, más o menos espontánea, más o menos improvisadamente, en el desarrollo de mis clases universitarias y enmarcadas en los temas concretos de que en cada caso se

tratare. Me sentiría más que satisfecho si las relaciones sugeridas suscitaran en el estudioso o simple lector circunstancial, el establecimiento de otras correspondencias, de otras temáticas compartidas, con arreglo al talante y al volumen de lecturas de cada cual.

OLD ENGLISH POETRY. *BEOWULF*

“The elliptical way in which he [the poet] alludes to events not directly concerned with his plot demands of the listener a wide knowledge of traditional Germanic history. This knowledge was probably kept alive by other heroic poetry of which little has been preserved in English, though much must once have existed”

The Norton Anthology of English Literature. Fourth Edition. Vol. I, p. 25 [Introducción a *Beowulf*]

- Poemas épicos y romances en castellano.
- Razonamiento: Si tal y como nos dicen los expertos nuestro romancero, además del tema del Cid, se ocupa de otros asuntos (Roncesvalles, los Infantes de Lara, etc., etc.), no parece temerario inferir que muy probablemente hubieran existido otros troncos o poemas épicos sobre dichos temas, cuyas ramas serían los romances.
- Julián Marías, en la semblanza que traza de Ramón Menéndez Pidal en *Los españoles*, dice que éste ha superado el positivismo al no confundir lo real con los datos: Lo latente y lo patente.
- Algunos aspectos de “personalismo” en *Beowulf* (por ejemplo, Beowulf lucha a brazo partido con el monstruo Grendel, sin servirse de arma o aliado alguno) son extrapolables *sensu lato* en lo jurídico a ciertas diferencias entre el derecho germánico y el derecho romano, sobre todo en lo atinente a la posesión y a las relaciones sociales:

“En el Derecho germánico, la institución correspondiente a la posesión romana, es la “gewere”...

Según la define Gierke, es una relación externa de la persona con la cosa, reconocida por el orden jurídico como la manifestación de un señorío jurídico sobre la cosa. La “gewere” es, pues, la forma exterior, la vestidura del derecho real (pp. 13-14)

La “gewere” se diferencia de la posesión romana, entre otros aspectos, por su mayor extensión, pues abarca todo el sistema de los derechos reales (p. 14)

El principio consagrado en el art. 464 [“La posesión de los bienes muebles, adquirida de buena fe, equivale al título. Sin embargo, el que hubiese perdido una cosa mueble o hubiese sido privado de ella ilegalmente, podrá reivindicarla de quien la posea...”] tiene su remoto origen en el antiguo derecho germánico; a diferencia del derecho romano que permitía al propietario reivindicar la cosa de quienquiera la poseyese (“ubi rem meam inveno ibi vindico”) el antiguo derecho germánico negaba al propietario de una cosa mueble, que *voluntariamente* hubiese entregado a otro la “gewere” (v.gr. en prenda, arrendamiento o préstamo) la posibilidad de recobrarla frente al tercero a quien éste último se la hubiese transmitido. El dueño en este caso sólo tenía acción contra aquel a quien le había entregado la “gewere” (“Hand währe Hand”: la mano guarda a la mano. “Wo man seinen Glauben gelassen hat da soll man ihn suchen”: “donde se ha dejado la confianza allí hay que buscarla”)

Guillermo García Valdecasas, *La posesión*.
Granada: Universidad de Granada 1953, p. 56

“Frente a esta concepción germanista del derecho vigente en León, Castilla oponía un criterio romanista (derivado del Derecho romano), según el cual el rey es el *señor natural* que obliga a un vínculo de vasallaje, el cual no puede romperse con un simple acuerdo. De ahí que una y otra vez el Cid declare que, a pesar del maltrato recibido, no atacará a su rey (“Con Alfonso mio sennor non querrie lidiar”); y que, por su parte y a pesar de hallarse en el destierro, el Cid envía al monarca una parte del botín, y que cuando los condes de Carrión le hacen objeto de la afrenta, no acude a la venganza personal (a estilo germánico) sino a las normas jurídicas que el rey tiene establecidas (al modo romano)”

Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la literatura española: A través de la crítica y de los textos*. Vol. I, siglos XII-XVII. Nueva edición ilustrada. Barcelona: Ediciones La Espiga, 1949, p. 27

- Feudalismo *versus* concepción romanista. Cf. José Ortega y Gasset, *España invertebrada*.
- Vid. Eduardo de Hinojosa y Naveros, *Obras*. Tomo I. *Estudios de investigación*. Con un estudio de Alfonso García Gallo sobre *Hinojosa y su obra*. Madrid: Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1948. IV: “El Derecho en el Poema del Cid”, pp. 181-215.
id., Tomo III. *Estudios de síntesis*. Madrid: Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1974. “Poesía y Derecho”, pp. 433-454.

“El feudalismo fue durante casi toda su existencia una maravillosa fórmula del estado familiar. Su alma era el hogar y su espíritu la tradición rigurosa... [] Al

feudalismo le mató el crecimiento de la humanidad. Todo lo que hay de nuevo, de bueno y de malo, en la evolución de la colectividad humana, depende, y nada más que de esto, del auge fabuloso de sus criaturas. El señor feudal, un día, ya no pudo seguir siendo padre, más o menos severo, porque el régimen familiar exige la intimidad. Y descarrió hacia la tiranía. Pero fue al final. El feudalismo terminó cuando el señor necesitó una organización extraña a la familia, una burocracia... [] Así nació la nación, que es, fundamentalmente burocracia: ejército y policía profesionales en lugar de la mesnada de familiares y servidores”

Gregorio Marañón [Posadillo] *Obras completas* I. Madrid: Espasa-Calpe 1975 [1966] “Continentalismo”. IV, p. 742

- Juan Beneyto Pérez, *Instituciones de Derecho Histórico español: Ensayos*. Vol. II. *Obligaciones y contratos. Sucesiones. Derecho profesional*. Primera edición. Prólogo del Excmo. Sr. Dr. D. Rafael Altamira (Barcelona: Librería Bosch 1930). De gran interés para lo relacionado con el concepto de *venganza* y de *guidrigildo* o *wergerld*.

“THE WANDERER”

“The lament of “The Wanderer” is an excellent example of the elegiac mood so common in Old English poetry... nowhere more poignantly expressed than in “The Wanderer” is the loneliness of the exile..... [The speaker] derives.... comfort... from asking the old question *Ubi sunt?*...”

The Norton Anthology, cit., p. 83

Cf. “Coplas” de Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique:

¿Qué se hizo el rey don Juan...?

.....

¿Qué se hicieron las damas...?

Líneas de la canción folk (interpretada por Joan Baez)

Where have all the flowers gone
long time passing?

Where have all the flowers gone
long time ago?

“El exiliado sufre pensando en los que se quedaron y en los que ya volvieron; pero ¿sabemos si ellos están seguros de no estar, más que nosotros, exiliados? La vida es un destierro universal. Lo he perdido todo, me dirás tú, o aquél, o el otro, desterrados como yo; pero todo eso que hemos perdido, todo eso sin lo cual creíamos que no podríamos vivir, ahora vemos que no

era nada. Y el haber aprendido esta verdad, ¿no vale la pena del dolor que nos ha costado saberla? La patria no son los hombres que la pueblan ni los vanos afanes de cada día, sino la unión del pasado y del futuro que se hace en cada hombre vivo, y, por lo tanto, en ti y en mí; la tradición y la esperanza que se funden en la breve inquietud de nuestra existencia mortal. Esto es la patria y no lo que quiere la violencia del destino, que se disfraza de tiranía; y eso, que es, en verdad, la patria, ¿quién nos lo puede quitar, estemos donde estemos?

Gregorio Marañón [Posadillo], *Españoles fuera de España*, e n *Obras Completas*. IX. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 277

- El hablante parece que está recordando el contenido del poema: “Remembrance of things past” (Wordsworth)
- Atisbos de monólogos interiores o muñones de flujo psíquico: soliloquios de Sancho en *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, Cap. X, “Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea”

CHAUCER. *The Canterbury Tales*.

“Humorous stories..... rough humor.... humorous touch”

Albert C. Baugh et alii, *A Literary History of England*.
New York: Appleton. 2nd ed. 1967 [1948], p. 260

“El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba”

“Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o, mejor dicho, de una actitud ante la vida”

Ramón Gómez de la Serna, *El cubismo y otros ismos*.
“Humorismo”. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva 1931.
Última edición con el título de *Ismos*. Buenos Aires:
Poseidón, 1943, pp. 203 y 205 respect.

“El buen humor puede hacernos llorar de risa; el humorismo hace sonreír a la tristeza. La gracia del buen humor es la que está en la superficie de las cosas alegres; la del humorismo, es la que está escondida en el fondo de las cosas serias. La gracia del buen humor se expresa alborotadamente; y la del humorismo, con seriedad.”

Gregorio Marañón [Posadillo], “Humorismo y resentimiento”. *Tiberio: Historia de un resentimiento*.
Obras Completas. Tomo VII. *Biografías*. 2^a ed. Madrid:
Espasa-Calpe, S.A. 1982 [1939], p. 24

“En el fondo del humorismo palpita ese anhelo de superioridad inalcanzada, que elude la confesión de su fracaso con una sonrisa; y algunas veces lo entierra en un resentimiento ennoblecido.... []. Humor es ... el fluido en que se baña la intimidad de nuestro organismo y en donde se originan nuestras reacciones vitales”

Id., *Luis Vives (Un español fuera de España) Obras Completas*. Tomo VII. 2ª ed. *Biografías*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1982 [1971, 1939] p. 256

“El humorismo no puede ser agrio ni violento, porque dejaría de ser humorismo. El humorismo ha de ser la comprensión un poco bondadosa del alma humana, con todo lo que hay en ella de dolor y de placer, de virtud y de malicia. Hay una frase que me parece acertadísima, que llama al humorismo *la sonrisa de una desilusión*”

Wenceslao Fernández Flórez, “Carta al editor”, en *Tragedias de la vida vulgar*

“el humor. . . siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo no es humor”

Id, “El humor en la literatura española”. Discurso [de ingreso] leído ante la Real Academia Española, el 14 de mayo de 1945

“The idea of binding a collection of stories together in a framework is a familiar one in literature”

“Boccaccio had used a somewhat analogous idea in the *Decameron*”

“A closer analogy is found in the *Novelle* of Giovanni Sercambi”

Baugh et alii, *A Literary History of England*, cit. pp. 258-259

“Un curioso carácter de la vida medieval, especialmente de la vida intelectual, la falta de sentido de la originalidad. Es bien sabido que la originalidad no existe en la Edad Media, al menos en el sentido que esta palabra tiene para nosotros.... Esta falta de sentido de la originalidad tiene su raíz más profunda en la fe en la inmortalidad personal...”

Julián Marías, “Ideas y creencias en la Edad Media”. *Ensayos. Obras X*, pp. 351-352

“He understands both the high and the low, but he remains curiously detached from both, and it is detachment, perfectly balanced in his poetry by sympathy, which distinguishes Chaucer’s art”

The Norton Anthology of English Literature, cit. p. 97

- Diferencias entre Chaucer y Langland: aquél instrumenta liberalidad, perspectiva, *detachment*; éste, parte con una idea fustigadora y crítica preconcebida [*Piers Plowman*]. Un parecido parentesco podría establecerse entre la novela

“porosa”, “que no tiene principio ni fin” (de un Baroja, por ejemplo) y la novela “de tesis” (*El buey suelto*, de José María de Pereda, entre otras muchísimas), y *grosso modo* entre la obra desinhibida del Arcipreste de Hita [*Libro de Buen Amor*] y la de Pedro López de Ayala [*Rimado de Palacio*]

SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT

This king [Arthur] lay at Camelot at Christmastide;
Many good knights and gay his guests were there
.....
With feasting and fellowship and carefree mirth
.....
For the feast was in force full fifteen days
.....
And so I call in this court for a Christmas game

Part I, versos 37-38-40-44-283

Ambiente lúdico.

“Si prescindimos, pues, de las explicaciones *naturalistas*, es decir, materialista-evolucionistas, acerca del origen de la Cultura . . . explicaciones que, en definitiva, nada aclaran, y queremos enfrentar sin subterfugios la realidad irreductible del espíritu. . . serán pocas las apoyaturas que la producción científica nos ofrezca. El interés más interesante hecho hasta ahora en busca del núcleo esencial –y en este sentido, originario– de la Cultura, es quizá el llevado a cabo por J. Huizinga en su *Homo ludens* [Amsterdam, 1939; traducción española, Méjico 1943]. Huizinga vincula toda la Cultura, toda la creación específicamente humana, a una actividad que, en sí misma, no lo es: la actividad lúdica”

Francisco Ayala, *Tratado de sociología*. Madrid: Aguilar 1961. 2ª ed., p. 362

- Ciclos literarios medievales sobre personajes tanto míticos como acreditados históricamente: artúrico y carolingio.
- Cervantes: el gran epígono de los Libros de Caballería con el *Quijote*: Escrutinio de su biblioteca a cargo del señor Cura y del Barbero.
- El libro de Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln, *The Holy Blood and the Holy Grail*. Corgi Books. London: Transworld Publishers 1983 [Jonathan Cape edition, 1982] es el fundamento y origen documentado de la novelística más reciente sobre los temas del Grial, la descendencia de Cristo, etc.

WYATT Y GARCILASO: encarnación de “cortesanos”

Vid. Francisco Santisteban Olmedo, “Vidas paralelas: Sir Thomas Wyatt y Garcilaso de la Vega”, *Estudios de Filología inglesa*, 2 (Granada, octubre 1976), pp. 51-73

EDMUND SPENSER

“Sir knowing how doubtfully all Allegories may be construed, and this booke of mine, which I have entituled the *Faery Queene*, being a continued Allegory, or darke conceit.....”

“A Letter of the Authors”

No he encontrado ninguna explicación, ni aceptable ni inaceptable, para el calificativo *darke*. La lengua consiente interpretar la conjunción *or* tanto en función identificativa como disyuntiva (comp. Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*), con la carga de asignación referencial hacia *Allegory* o hacia *conceit*. Nada dice, por ejemplo, *Teaching with The Norton Anthology of English Literature*. Seventh ed. *A Guide for Instructors*, obra de intención pedagógica y aclaratoria. Lo cual nos recuerda el enojo benévolo que esgrimió Dámaso Alonso con los autores de *Historia de la literatura española* (1921) Juan Hurtado y Ángel González Palencia, por considerar éstos “natural” el romance “Angélica y Medoro” de Góngora, cuando aquél se desvelara en desentrañar los intrínquilis de dicho romance (Vid. Tomás Ramos Orea, “La noción de *piEDAD* en el romance 'Angélica y Medoro' de Góngora”, *Revista de*

Literatura. Tomo XXXV, n^{os} 71-72, julio-diciembre de 1969, pp. 113-123, en *Estudios de literatura*. Madrid, 2010, pp. 45-61)

Sobre el tema de lo *claro* y al mismo tiempo *difícil*, y de lo supuestamente fácil pero enmarañado y confuso disertó Ortega y Gasset con su brillantez acostumbrada. Ortega encontraba difícil, pero claro, a Kant, por ejemplo; y enormemente confuso y enmarañado al filósofo de la Historia napolitano Juan Bautista Vico (1668-1744) en sus *Principios de Ciencia Nueva*, también por ejemplo.

Asimismo Dámaso Alonso se rebelaba contra quienes llamaban a Góngora *oscuro*, por *difícil*.

PALABRAS Y ACTOS

Hay momentos de la Historia en que la realidad de un colectivo humano, organizado preferentemente en nación, encierra en una afortunada cápsula expresiva su mejor razón de ser y su proyecto y estímulo para seguir perseverando: “En su ensayo sobre 'El Poeta' [Emerson] dice: 'Las palabras y los hechos son modos enteramente indiferentes de la energía divina. Las palabras son también actos y los actos son una especie de palabras’” (En Morton Dauwen Zabel, *Historia de la literatura norteamericana. Desde los orígenes hasta el día. Sus maestros, tradiciones y problemas*. Traducido del manuscrito original por Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1950)

Los acentos ajustados del soneto que Hernando de Acuña dedicó al emperador Carlos

Al Rey Nuestro Señor

Ya se acerca, señor, o ya es llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo
una grey y un pastor solo en el suelo,
por suerte a vuestros tiempos reservada;

ya tan alto principio, en tal jornada,
os muestra el fin de vuestro santo celo
y anuncia al mundo, para más consuelo,
un Monarca, un Imperio y una Espada;

ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra monarquía,
conquistada por vos en justa guerra,

que, a quien ha dado Cristo su estandarte
dará el segundo más dichoso día
en que, vencido el mar, venza la tierra.

Antología de la poesía española e hispanoamericana.
Edición de Melquiades Prieto. Madrid. Biblioteca EDAF,
2000, pgs. 137-138

fueron el lema de los ideales de un país entero. Sólo una evidencia de hegemonía mundial como la que afectaba entonces a España hubiera podido propiciar los términos tan acuciantemente desiderativos del soneto de Acuña; y sólo una plasmación literaria tan compactada, tan feliz y tan universalmente sentida hubiera podido dar pábulo a la época de grandeza imperial que España protagonizaba. El *logos* enaltecido y espoleando a la acción, y ésta propiciando y justificando a ese mismo *logos*. Perfecto acople entre los términos establecidos por Emerson.

Algo parecido ocurre con el poema “Invictus” de W.E. Henley, cuya incorporación entera es inevitable:

Out of the night that covers me,
Black as the pit from pole to pole,
I thank whatever gods may be
For my unconquerable soul.

In the fell clutch of circumstance
I have not winced nor cried aloud.
Under the bludgeonings of chance
My head is bloody, but unbowed.

Beyond this place of wrath and tears
Looms but the Horror of the shade,
And yet the menace of the years
Finds and shall find me unafraid.

It matters not how strait the gate,
How charged with punishments the scroll,
I am the master of my fate;
I am the captain of my soul.

1875

1888

Cabe imaginar el formidable aldabonazo, el enardecedor afrodisíaco que la autoafirmación glorificada de “Invictus” contra la adversidad, debió constituir para la sociedad victoriana, para aquellos ciudadanos británicos sabedores de pertenecer al entonces más poderoso imperio del planeta.

El parentesco asociativo de ciertas palabras, dentro de la orquestación general de un país en un concretísimo momento, es una evidencia que, por lo dramáticamente pintoresco de los supuestos que en nuestro caso la sustentan, desemboca en la hipérbole del malentendido y del desafuero. Cada cual a su manera hemos aprendido desde nuestra infancia que un alto dirigente del Tercer Reich alemán dijo: “Cada vez que oigo pronunciar la palabra *cultura* desmonto el seguro de mi pistola”. Parece –y yo tal cual me lo represento mentalmente– que el director de un grupo de artistas *gays* había pedido entrevistarse con el citado jefazo nazi, con el propósito de hacerle considerar, en clave de equiparación, la realidad de la guerra y el posible detrimento que sufriría la “cultura” alemana en la desventurada tesitura de no contar con las producciones de dicho grupo artístico. Yo sí. Yo por desgracia me imagino a Herr Göring

escuchando semejantes razonamientos cuando Alemania, en las primeras fechas de sus campañas relámpago se había zampado ya media Europa y se sentía inflamada en delirios más o menos [in]-fundados de hacerse dueña del mundo. Sólo en un escenario así de maximalismo exacerbado es como uno puede hacerse cargo, siquiera teóricamente, de ciertas cuestiones. El maricón y Herr Göring departiendo sobre el concepto de cultura. Confieso que a partir de este ejemplo los vocablos *pistola* y *cultura* recorren el espectro de mi conciencia coligados bajo el extraño yugo de lo difícilmente repetible. Porque está claro que la *Kultura* (esta vez con *K*) de la guerra también contaba. Y mucho.

TEMA DEL CONOCIDÍSIMO, OCIOSO Y
SUPERTRILLADO *CARPE DIEM*

“Gather therefore the Rose, whilest yet is prime,
For soone comes age, that will her pride deflowre:
Gather the Rose of love, whilest yet is time,
Whilest loving thou mayst loved be with equal crime”

Edmund Spenser, *The Faerie Queene*. Libro II. Canto
XII “The Bower of Bliss”, estrofa 75, versos 672-675

“The rose song of stanzas 74 and 75 [The Bower of Bliss], a classic statement of the *carpe diem* theme is a direct translation from Armida's garden in Tasso's *Gerusalemme Liberata*”

The Norton Anthology, cit., p. 680

XIV

“Mira –cantaba– despuntar la rosa
entre el verdor, modesta cual doncella
que a medio abrir se oculta pudorosa;
cuanto se muestra menos es más bella.
Luego el desnudo seno, vanidosa
ostenta... Hela marchita, y ya no aquella
parece ser que deseada antes
por mil vírgenes fuera y mil amantes.

XV

Así en un solo día, pasajera
la flor mortal se agosta de la vida,
y al no tornar la alegre primavera
a verse volverá reverdecida.
Coged la rosa en la hora placentera
del alba, que veréis presto perdida:
de amor coged la rosa; amemos cuando
amor se puede conquistar amando.

Torcuato Tasso, *La Jerusalén Libertada*. Traducción en verso castellano por Francisco Gómez del Palacio [D. Francisco Gómez del Palacio fue distinguido juriconsulto mejicano, natural de Durango, en cuya ciudad falleció en 1886] Precedida de un estudio biográfico y crítico de Tasso y su poema por Emilia Pardo Bazán. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C^a, calle del Arenal. 2 vols, 1892 y 1893 respectivamente. Biblioteca Clásica. Tomos CLXVII y CLXVIII, pp. 217 y 218 del vol. II. Vol. I., p. CXXV.

Oh mistress mine! where are you roaming?
.....

What is love? 'tis not hereafter;
Present mirth hath present laughter;
What's to come is still unsure:
In delay there lies no plenty;
Then come kiss me, sweet and twenty,
Youth's a stuff will not endure.

William Shakespeare, *Twelfth Night*, II, iii, 40 y ss.

Aunque fuera del marco de las literaturas inglesa y española que por principio nos hemos trazado, no puedo dejar de mencionar ahora dos muestras muy transitadas de la literatura francesa sobre el tema del *carpe diem*:

Pierre Ronsard (1524-1585)

 Cuando al correr los años, ya vieja y achacosa
 Os sentéis junto al fuego a devanar e hilar,
 Diréis maravillada mis versos al cantar:
 Ronsard me celebraba cuando era tan hermosa.

 Ya no tendréis a nadie para escuchar tal cosa
 Junto a vuestra labor, a medio dormir,
 Que al ruido de mi nombre se sienta despertar,
 Y vuestro nombre alabe con dicha fervorosa.

 Yo estaré bajo tierra: Fantasma descarnado,
 A la sombra de un mirto me hallaré reposado,
 Y vos en vuestro hogar, anciana y encogida,

 Lloraréis de mi amor vuestro altivo desdén.
 No aguardéis a mañana para gozar del bien;
 Recoged desde hoy las rosas de la vida.

(Trad. Fernando Maristany)

Alphonse de Lamartine (1790-1869)

“El lago” (fragmento)

“Suspende ya tu vuelo, oh tiempo. Horas propicias,
suspended vuestros pasos;
Dejadnos que gustemos las rápidas delicias
de esos bellos ocasos.
Bastantes infelices aquí abajo os imploran,
corred vertiginosos,
Y tomadles las penas que, lentos, les devoran;
Dejad a los dichosos.
¡Ay! Yo le digo al tiempo que es breve nuestra hora;
No escucha mi reproche;
Yo le digo a la noche: sé lenta, mas la aurora
va a disipar la noche.
Amemos, pues, y antes que la hora se nos vaya
de gozarla veamos;
Ni el hombre tiene puerto ni el tiempo tiene playa.
Deslízase y pasamos”

(Trad. Fernando Maristany)

En Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la literatura universal*. A través de la crítica y de los textos. Edición ilustrada. Barcelona: Ediciones La Espiga, 5ª edición, 1949 pp. 108-109 y 181 respect.

Now therefore, while the youthful hue
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing soul transpires
At every pore with instant fires,
Now let us sport us while we may...

Andrew Marvell, "To His Coy Mistress" 33-37

Para una correlación, no exhaustiva, del tema del *carpe diem* en la literatura del Siglo de Oro español con las muestras acabadas de ver de literatura inglesa, consúltese Bruce W. Wardropper, *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York: Appleton-Century-Crofts 1971, en especial "The Tradition of *Carpe Diem*", pp. 63-73, donde el estudioso encontrará las clásicas producciones de:

Garcilaso: "En tanto que de rosa y azucena"

Góngora: "Mientras por competir con tu cabello"

"Ilustre y hermosísima María"

"Mozuelas las de mi barrio"

Lope de Vega: "Antes que el cierzo de la edad ligera"

"Anticipó la púrpura olorosa"

Francisco de la Torre: "Mira, Filis, Furiosa"

Esteban Manuel de Villegas: (A Drusila) "En tanto que el
cabello"

Pedro de Espinosa: "Estas purpúreas rosas que a la Aurora"

Llamo la atención sobre este magnífico libro de Wardropper, al tiempo que invito al lector a encontrar los tramos expresivos más equiparables, a veces cercanos a la traducción, entre las muestras de una y otra lengua.

“En las Galias, en lo que será Burdeos, el poeta Ausonio (c. 310-c. 395) escribe un precioso dístico, con el que finaliza el *Aedylia*, 49:

Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes,
Et memor esto, aevum sic properare tuum.

(“Coge, oh, virgen, las rosas mientras la flor es tierna y tierna tu mocedad, y recuerda que así se va deslizando tu vida”)

María Rosa Alonso, “Largo tema para una vida breve”,
en *Homenaje a Julián Marías*. Madrid: Espasa-Calpe,
S.A. 1984, pp. 416-467

Vid. Blanca González Escandón, *Los temas del “carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona 1938 [cit. en María Rosa Alonso, “Largo tema...”]

POTENCIACIÓN DE UNA INSTANCIA SENSORIAL

El poeta puede establecer el enaltecimiento de un sentido corporal específico como substrato argumental de su creación. Las siguientes muestras apuntan decididamente a lo auditivo como elemento a resaltar:

For all that pleasing is to living eare,
Was there consorted in one harmoniee,
Birds, voyces, instruments, windes, waters, all agree

Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, II, xii, "The Bower of Bliss" 70/628-630, en *The Norton Anthology*, 4ª ed., cit. pg. 679

I must down to the seas again, to the lonely sea and the sky,
And all I ask is a tall ship and a star to steer her by,
And the wheel's kick and the wind's song and the white sail's
/shaking,
And a grey mist on the sea's face and a grey dawn breaking

John Masefield, "Sea-Fever"

Además de las cualesquiera bellezas que cada lector pueda encontrar en este poema, me permito llamar la atención sobre el verso tercero de esta primera estrofa, afín a nuestro propósito, y que recibió de Bertha del Río esta garbosa traducción:

el chirriar de las ruedas y los cantos del viento,
las blanquísimas velas con su móvil concento

Esparavel [Colombia], enero-febrero 1974. Año VII, nº 71

A la sombra tendido,
del lauro y plectro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce, acordado
del plectro dulcemente meneado.

Fray Luis de León, “Vida retirada”

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada

A cuyo son divino
mi alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino,
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida

¡Oh! Suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás amortecidos.

Fray Luis de León, “A Francisco Salinas”, en *Poetas de los siglos XVI y XVII*. Selección hecha por P. Blanco Suárez. Biblioteca literaria del estudiante. Tomo XIX. Madrid: CSIC 1970, pgs. 45 y 49-50 respectivam.

PERSPECTIVISMO LINGÜÍSTICO

La denominación que nos sirve de epígrafe arranca de Leo Spitzer, “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*. 2ª ed. Madrid: Gredos 1961, pp. 135-187, y se plantea la conexión íntima que el autor establece entre el nombre propio de algún personaje y la particularidad que tal nombre implica (Trifaldi = Tres faldas, etc. etc.) De momento, y a estas tempranas alturas de nuestro recorrido, detectemos algunos ejemplos en *The Faerie Queene* de Spenser:

Acrasia: “The Bower of Bliss” (69), verso 620: “la sin fuerza” (<acratos, ácrata) subrayando el hecho de que la gobernanta de aquel paraíso de molicie degradante carecía de la fuerza moral y virtuosa de Sir Guyon: “Acrasia, the mistress of the Bower whose name means both *excess* and *impotence*” [*The Norton Anthology*, I, 2ª ed. p. 643]

Verdant: “The name means green and may refer, therefore, to a young man in the springtime of his sensuality” [*The Norton Anthology*, cit, p. 682] En efecto, el propio editor de dicho libro de texto adelanta tal glosa respecto del joven a quien en lenguaje coloquial español llamaríamos “novato”, “verderón”, “pipiolo”, en su cometido de supuesto amante de Acrasia.

INMORTALIDAD DE LA POESÍA Y AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Estos dos temas aparecen a veces razonablemente unidos, y en todo caso sus zonas de contacto mutuo aconsejan en esta ocasión tratarlos bajo el mismo epígrafe.

- El soneto 75 de los *Amoretti* de Edmund Spenser reza así:

One day I wrote her name upon the strand,
But came the waves and washéd it away:
Agayne I wrote it with a second hand,
But came the tyde, and made my paynes his pray.
5 “Vayne man,” sayd she, “that doest in vaine assay,
A mortall thing so to immortalize,
For I my selve shall lyke to this decay,
And eek my name bee wypéd out lykewize.”
“Not so,” quod I, “let baser things devize
10 To dy in dust, but you shall live by fame:
My verse your vertues rare shall eternize,
And in the heavens wryte your glorious name.
Where whenas death shall all the world subdew,
Our love shall live, and later life renew.”

- Shakespeare:

Shall I compare thee to a summer's day?
(soneto 18)
Not marble, nor the gilded monuments
(soneto 55)

Para su correspondencia en literatura española, vid. Wardropper, cit, “Love after Death”, pp. 179-184 con el contenido siguiente:

Garcilaso de la Vega: “Un rato se levanta mi esperanza”

Fernando de Herrera: “Dulce el fuego de amor, dulce la pena”

Lope de Vega: “Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa”

Id. “Yo no espero la flota, ni importuno”

Gutierre de Cetina: “Por vos ardí, señora, y por vos ardo”

Francisco de Quevedo: “Cerrar podrá mis ojos la postrera”

Dentro de la poesía del siglo XX, destaco el soneto “Muerte enamorada” del libro *La orilla del milagro*, 1946, de Salvador Jiménez:

MUERTE ENAMORADA

Muerto y pensando en ti. Atormentada
y prematura curva de la frente
que los años invaden lentamente
en angustia de ser y no ser nada.

Noticia de tu imagen distanciada
espero en el mensaje de la fuente;
espero y desespero en impaciente
dolor de sangre fresca desbordada.

Aire muerto ni párpado cerrado
ensombrecen tu vida que subleva,
tu vida que me quema y martiriza.

Porque sigo en la muerte enamorado
y en llanto el corazón triste me lleva
de tu rosa encarnada a mi ceniza.

INSTANCIA DESIDERATIVA DE QUE, CUANDO MUERTOS, NO NOS VEAMOS REDUCIDOS A MERO POLVO, SINO QUE NOS TRANSFORMEMOS EN ALGO MINERAL O VEGETAL RICO Y FRAGRANTE

Shakespeare:

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea change
Into something rich and strange...

“Full Fathom Five”, *The Tempest*, I, ii, 196 y ss

El tema lo recogería en el siglo XX Rupert Brooke (1887-1915) en su soneto “The Soldier”:

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is forever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed....

Francisco A. de Icaza (1865-1925)

Madrigal de la muerte

Tú no fuiste una flor, porque tu cuerpo era
todas las flores juntas en una primavera:
Rojo y fresco clavel fueron tus labios rojos,
azules nomeolvides aquellos claros ojos,

y con venas y tez de lirio y azucena
aquella frente pura, aquella frente buena,
y, como respondías a todo ruborosa,
tomaron tus mejillas el color de la rosa.

Hoy que bajo el ciprés cercado de laureles,
rosas y nomeolvides, y lirios y claveles
brotando de la tierra confunden sus colores,
parece que tu cuerpo nos lo devuelve en flores.

Juan Ramón Jiménez, “Octubre” de *Sonetos espirituales*

Estaba echado yo en la tierra, enfrente
del infinito campo de Castilla
que el otoño envolvía en la amarilla
dulzura de su clara luz poniente.

Lento el arado, paralelamente,
abría el haza oscura y la sencilla
mano abierta dejaba la semilla
en su entraña partida honradamente.

Pensé arrancarme el corazón y echarlo
pleno de su sentir alto y profundo
al ancho surco del terruño tierno,

a ver si con partirlo y con sembrarlo
la primavera le mostraba al mundo
el árbol puro del amor eterno.

RECONSTRUCCIÓN, *A CONTRARIO*, DEL CANON
PETRARQUISTA

Soneto 130 de Shakespeare

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reek.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go;
Mi mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

Este poema consiente a modo de réplica, como reza el epígrafe, un frondosísimo muestrario de convenciones expresivas acuñadas como “canon petrarquista”, y/o en todo caso enaltecidas *sensu lato* de lo eterno femenino. Pasemos una revista de urgencia, atributo por atributo:

Ojos Sidney, *Astrophel and Stella*, 41

The true cause is,
Stella looked on, and from her heavenly face

Sent foth the beams which made so fair my race.
La faz y, por extensión, los rayos de sol de los ojos de Stella,
constituyeron el motivo de inspiración del héroe.

Amado Nervo, “El día que me quieras”

éxtasis de tus ojos todas las primaveras
que hubo y habrá en el mundo serán cuando me quieras

Gutierre de Cetina, “Madrigal”

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados

José Ángel Buesa, “Poema del renunciamento”

soñaré con tus ojos de esmeraldas de mar

Francisco A. de Icaza, “Madrigal de la muerte”

azules nomeolvides aquellos claros ojos

Luis Martínez-Kleiser, “Tus ojos”

Nunca me dicen tus labios
lo que me dicen tus ojos,
que confiesan tus antojos
o descubren tus agravios,
que me glosan tu dolor
o me infunden tu alegría,
que me lloran tu agonía

o me inundan de tu amor,
que me alumbran o me ciegan,
me curan o me maltratan,
me acarician o me matan,
me conceden o me niegan;
pero que, siendo locuaces,
me saben contar sinceros
tus exhortos más austeros
y tus sueños más audaces.
Tienen tus ojos el don
de alegrarme, entristecerme,
consolarme y conmoverme,
y es porque tus ojos son
ojos que saben hablar,
ojos que saben reír,
ojos que saben herir
y ojos que saben besar;
ojos que hielan o abrasan
y que, con nieve o con lumbre,
dan o quitan pesadumbre
por donde quiera que pasan.

Cuando de su limpia hondura
descorren al fin el velo,
reflejan la luz del cielo
sobre el mar de tu ternura,
y me hundo feliz en él,
y tan dulce me parece,
que mi vida se adormece
en su piélago de miel.

Cuando por ellos derramas
el fuego de tus amores

yo me acerco a tus fulgores
para quemarme en sus llamas.
Y cuando lanzan destellos,
agudos como saetas,
mis ojos son dos ascetas
que quieren clavarse en ellos.

Siento un placer inefable
si en tus miradas tranquilas
descubro, tras tus pupilas
un camino interminable.

Triste y medroso adivino,
con las flores de tu edén,
muchos abrojos también
a lo largo del camino;
pero, aunque guardes tus flores
y me ofrezcas tus abrojos,
quiero internarme en tus ojos
en busca de tus amores.

Gerardo Diego, “Rosa mística”

Anidaba en sus ojos
el avemaría

Bécquer, Rima 65

Los ojos entreabre, aquellos ojos
tan claros como el día,
y la tierra y el cielo, cuanto abarcan,
arden con nueva luz en sus pupilas

Labios [Rubí, clavel, coral, etc.]

José Zorrilla, “Oriental”

Tus labios son un rubí,
partido por gala en dos.
Lo arrancaron para ti
de la corona de Dios.

Luis de Góngora

mientras que a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano

Senos [Blancor de nieve]

“¿Pueblecito andaluz entre olivares?... ¿Vuelo de cisnes
sobre palacios de Carrara... armiños en bandeja de plata...
vellones de recental?”

Benjamín Jarnés, *Teoría del zumbel*. Novela.
Espasa-Calpe, S.A., 1930

José Ángel Buesa, “La obra de Jehová”, de *Oasis*

Senos que ostentan terciopelos rubios,
como la piel de los melocotones,
y que fingen minúsculos Vesubios,
creciendo horizontales sobre los corazones.

Cabello [Oro bruñido; vena de oro, etc.]

- Sonetos respectivos de Garcilaso y Góngora sobre el *carpe diem*, ya citados.
- “Oda a la cabellera de una muchacha”

Morir en el océano de tu pelo
como en un mar profundo,
ahogado entre las olas, sin exhalar un grito.

Morir después de haber sentido el tacto,
el calor de tu pelo,
como una sierpe grávida enroscada a mis años.

Tu pelo umbroso, noche oscura y agobiante
donde el amor reposa,
pajarillo cansado de incendiar corazones.

Tu pelo, voz sin forma,
hilo por donde la vida se escapa,
torrente bullicioso donde la vida muere.

Garganta y labio, cintura sinuosa
tu pelo desbordado
sobre los hombros suaves como un collar de aromas.

Morir despacio, parco de voces y equipaje
con tu pelo arrollado a mi garganta
de marinero joven.

Después de haber amado
tu voz hecha de lilas, el nardo de tu cuerpo,
la rosa desmayada de tu cintura lánguida.

Sombra tus ojos negros como un ascua,
y todo, cuerpo, voz, cintura y ojos,
como un jardín por donde se arrastrara
la sierpe de tu pelo tembloroso.

José Manuel Cardona, *Caracola*, 23 de septiembre 1954

Mejillas [Pomas; peonías; rosas, etc.]

y como respondías a todo ruborosa
tomaron tus mejillas el color de la rosa

Francisco A. de Icaza, “Madrigal de la muerte”, citado

Aliento [Aroma floral; perfume, etc.]

Tu aliento es el aliento de las flores,
tu voz es de los cisnes la armonía;
es tu mirada el esplendor del día
y el color de la rosa es tu color.

G. A. Bécquer, “A Casta”. Rima LXXXII, en
Rimas y declaraciones poéticas. Ed. de Francisco López
Estrada. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. 1985
[1938], p. 211

Es tu aliento la esencia más fragante
de los lirios del Arno caudaloso
que flotan sobre un junto vacilante
cuando el céfiro blando los meció

Juan Arolas, “Sé más feliz que yo” [A una bella]

teñido de amapola en tu mejilla
copia su trigo el oro de tu pelo...
tu aliento, que de aromas me satura...

Luis Martínez-Kleiser, “Castellana”

En relación con lo predicado sobre el aliento, incorporo aquí
uno de los antipoemas, soneto, más notorios:

Tus vísceras

Harto ya de alabar tu piel dorada,
tus externas y muchas perfecciones,
canto al jardín azul de tus pulmones
y a tu tráquea elegante y anillada.

Canto a tu masa intestinal rosada,
al bazo, al páncreas, a los epiplones,
al doble filtro gris de tus riñones
y a tu matriz profunda y renovada.

A la médula dulce de tus huesos,
a la linfa que embebe tus tejidos,
al acre olor orgánico que exhalas.

Quiero gastar tus vísceras a besos,
vivir dentro de ti con mis sentidos. . .
Yo soy un sapo negro con dos alas.

Baldomero Fernández Moreno
(argentino)

Voz [Música, etc.]

And like music in the waters
is thy sweet voice to me

Lord Byron, “Stanzas for Music”

Lovely as bread you are,
And fine as a bird's bone;
Precious as air, and dear
As liberty, silence, and wine.

Iain Forbes White, “Note with a Present”

Me gustas cuando callas porque estás como ausente...
Me gustas cuando callas y estás como distante...

Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción
desesperada*. Poema 15

Paso; andares

She walks in beauty, like the night

Lord Byron, “She Walks in Beauty”, en *Hebrew Melodies*

Cruza callada, y son sus movimientos
silenciosa armonía;
suenan sus pasos y al sonar recuerdan
del himno alado la cadencia rítmica

Bécquer, Rima 65

Por el aire volaban
romanzas sin sonido.

Y en su almohada de pasos
me quedé dormido.

Gerardo Diego, “Rosa Mística”, cit.

Pasó, la vi como quien viera un alba, huyente, rápida,
implacable. . . arrebatadora, triunfante, como una visión
que deslumbra.

Rubén Darío, *Azul*. XII, “El ideal”

Al lado del presente soneto 130 de Shakespeare podríamos
colocar, como valoración de compendio, la declaración
acaparadora de Pablo Neruda de su Poema 14:

A nadie te pareces desde que yo te amo

20 poemas de amor..., cit.

LECTURA Y REPRESENTACIÓN DRAMÁTICAS

Shakespeare, *Hamlet*

“Preguntémonos qué placeres añade a la lectura....
Hamlet es un texto”

José Ortega y Gasset, *Incitaciones*, “Elogio del 'Murciélago', II, de *El Espectador*, IV (1925) en *Obras*, II, 1966 [1946] p. 323. Vid. Tomás Ramos Orea, “Ortega y Gasset: Crítico literario y lingüístico” (I) *Diario de Granada*, martes 10 de mayo de 1983, p. 28, (y II) *Diario de Granada*, miércoles 11 de mayo de 1983, p. 28, en *Estudios de literatura*. Madrid 2010, pp. 168-192.

“Se dice que salimos defraudados de la representación de una obra clásica que nos complace en la lectura... [] ¿Por qué es superior el placer de la lectura? Yo creo que la solución de esta dificultad se encuentra en el hecho de que la palabra *leer* se emplea en dos sentidos muy distintos: cuando leo algo *de nuevo* –sea el periódico de la mañana, un novelón de quiosco o el último poema de Eliot– y cuando leo una obra clásica. ¿Es sólo leer lo que hago cuando hago esto último? La obra clásica –por eso es clásica, si lo es de verdad– tiene una existencia no literaria antes de ser leída... [] Lo que llamamos 'lectura' es mucho más: es una lectura *representativa*, con fabulosa guardarropía y una increíble luminotecnia interior. Al leer organizamos una representación escénica imaginaria, con los recursos de nuestra vida

entera. ¿Cómo van a competir con esto el actor y el director de escena?”

Julián Marías, “El teatro y la representación”, *Obras V*, p. 563

“La esencia del cinematógrafo es alcanzar la emoción por el gesto; a diferencia del teatro, en el que la emoción emana principalmente de las ideas; por lo que las obras teatrales maestras nos emocionan tanto como representadas, leídas. En cambio, el cine sin actor, es decir, sin gesto, no existiría”

Gregorio Marañón [Posadillo] “El gesto en la vida individual. Gesto y cinematógrafo. *Ensayos liberales. Obras Completas IX*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1973, p. 203

RAZÓN DE ESTADO. *Hamlet*

[Laertes] for on his choice depends
The safety and health of this whole state,
And therefore must his choice be circumscribed
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head

I, iii, 20-25

[Rosencrantz] The single and peculiar life is bound
With all the strength and armor of the mind
To keep itself from noyance, but much more
That spirit upon whose weal depends and rests
The lives of many

III, iii, 11-15

“la cual [Razón de Estado] unas veces propugna, según nos dice, el bien de los hombres, pero sólo de los hombres de su facción, con daño de los demás; otras veces es un escandaloso pretexto para satisfacer la ambición de unos pocos, y siempre supone un deliberado olvido de la moral fundamental, o, por lo menos, la decisión previa de no contar con moral alguna, si llega la ocasión”...

Gregorio Marañón [Posadillo], *La medicina y nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe 1953, pp. 107-109, en *Obras Completas X*. Espasa-Calpe 1977, p. 609.

“La razón de Estado, que aún gobierna el mundo, no es otra cosa que un trampolín inventado por los hombres para saltar por encima del Catecismo.”

“La razón de Estado”, *ib*, p. 80

Vid. Manuel Fernández Escalante, *Álamos de Barrientos y la teoría de la razón de estado en España (Posibilidades y frustración)*. Barcelona: Editorial Fontamara 1975

CONSIDERACIONES SOBRE LA ELOCUCIÓN DE LOS ACTORES

[Hamlet and three of the players]

[Hamlet]

“Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of our players do, I had as lief the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand”

Hamlet, III, ii, 1-4

Vid. Vicente García de Diego, “La afectividad en el lenguaje”, en *Lecciones de lingüística española*. Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid. 2ª ed. Madrid: Gredos 1960, pp. 9-60

VALOR DE LA CRÍTICA

[Hamlet]

“though it make the unskillful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others.”

Hamlet III, ii, 24-26

Guarde para su regalo
esta sentencia un autor:
Si el sabio no aprueba, ¡malo!
Si el necio aplaude, ¡Peor!

Tomás de Iriarte, “El oso, la mona y el cerdo” [Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios]

SHAKESPEARE Y EL DERECHO: INDICACIONES BIBLIOGRÁFICAS ESPAÑOLAS

Rafael Álvarez Vigaray, “El Derecho civil en el teatro de Shakespeare”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, 3 (sept. 1976), pp. 209-249

Joaquín Garrigues, *Temas de Derecho vivo* (Madrid: Tecnos 1978), esp. “El crédito en el Derecho”, pp. 283-284

CÓDIGOS Y SISTEMAS

La condición de excelsitud de ciertos escritores en el género literario correspondiente, no les retrae de instrumentar dentro de sus obras lo que yo entiendo como “ensayos de sistema”; es decir, códigos literariamente sistematizados mediante los cuales hacen gala de un despliegue monográfico sobre el tema en cuestión. El propio Shakespeare, por todos, no desatiende dicho aspecto en su *Hamlet*. Las consideraciones que Laertes participa a su hermana Ophelia sobre su noviazgo con Hamlet, I, iii, 5-45; los consejos de Polonius a Laertes, I, iii, 59-78; la enumeración de las manifestaciones o modalidades dramáticas de la época que Polonius tan exhaustivamente parece enumerar, II, ii, 387-390; y la relación de penalidades en que está incurso la vida, por boca del mismo Hamlet en su architransitado monólogo de III, i, 56-88, no son sino verdaderos códigos literariamente sistematizados que aun para el caso de Shakespeare –tan escasamente necesitado de nada accesorio o “por añadidura”, por nadar en la superabundancia de su genio– no pasan desapercibidos al lector atento. Recordando una vez más que la justificación de este librito está basada en la metodología de los comentarios de textos originales y explicaciones de clase, me voy a servir únicamente de la segunda de las muestras que se han propuesto, o sea, la de los consejos de Polonius a su hijo Laertes. Lo más sugestivo, según mi percepción de estudioso, es la invitación que nos hace Shakespeare a que nosotros re-construyamos, recreemos el pequeño código de virtudes/cualidades –o conductas reprobables que, *a contrario*, se opondan a aquéllas– en razón de las puntualizaciones de corte ético con que el padre ilustra al hijo. [NOTA. Las versiones al castellano en cursiva son de Leandro Fernández de Moratín, *Hamlet*. Madrid: EDAF, 1973]

Give thy thoughts no tongue. *No publiques con facilidad lo que pienses.* Discreción. Prudencia.

Nor any unproportioned thought his act. *Ni ejecutes cosa no bien premeditada primero.* Temeridad.

Be thou familiar, but by no means vulgar. *Debes ser afable, pero no vulgar en el trato.* Campechanía. Elegancia.

Those friends thou hast, and their adoption tried,

Grapple them unto thy soul with hoops of steel. *Une a tu alma con vínculos de acero aquellos amigos que adoptases después de examinada su conducta.* Lealtad con los verdaderos amigos. Distinción.

But do not dull thy palm with entertainment

Of each new-hatched, unfledged courage. *Pero no acaricies con mano pródiga a los que acaban de salir del cascarón y aún están sin pluma.* Obsequiosidad impertinente.

Beware

Of entrance to a quarrel. *Huye siempre de mezclarte en disputas.* Propensión a las pendencias.

but being in

bear't that th' opposed may beware of thee. *Pero una vez metido en ellas, obra de manera que tu contrario huya de ti.* Coherencia. Dignidad. Actuación consecuente.

Give every man thine ear, but few thy voice. *Presta el oído a todos y a pocos la voz.* Sociabilidad. Cautela.

Take each man's censure, but reserve thy judgment. *Oye las censuras de los demás, pero reserva tu propia opinión.*

Engreimiento. Independencia de criterio.

Costly thy habit as thy purse can buy

But not expressed in fancy; rich, not gaudy. *Sea tu vestido tan costoso cuanto tus facultades lo permitan, pero no afectado en*

su hechura; rico, no extravagante. Proporción. Sobriedad. Buen gusto.

Neither a borrower nor a lender be,

For loan oft loses both itself and friend,

And borrowing dulleth edge of husbandry. *Procura no dar ni pedir prestado a nadie; porque el que presta suele perder a un tiempo el dinero y el amigo, y el que se acostumbra a pedir prestado falta al espíritu de economía y buen orden que nos es tan útil. Buena/Mala administración.*

This above all, to thine own self be true. *Pero, sobre todo, usa de ingenuidad contigo mismo. Autenticidad.*

Veamos ahora algo de lo mucho que dice nuestro Cervantes en *Quijote*. Segunda Parte. Cap. XLII. De los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes que fuese a gobernar la ínsula. Con otras cosas bien consideradas. “Has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse.” Autocrítica introspectiva.

“Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje... [] Innumerables son aquellos que de baja estirpe nacidos, han subido a la suma dignidad.” Fe en uno mismo y en el propio esfuerzo.

“Si tomas por medio a la virtud y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que los tienen príncipes y señores”. El valor de hacer el bien no tiene en cuenta quién lo haga.

“Hallen en ti más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia, que las informaciones del rico”. Ecuanimidad.

“Si alguna mujer hermosa viniere a pedirte justicia, quita los ojos de sus lágrimas y tus oídos de sus gemidos, y considera de

espacio la sustancia de lo que pide, si no quieres que se anegue tu razón en su llanto y tu bondad en sus suspiros”. Imparcialidad. Justicia contra prevaricación.

“Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras”. Ensañamiento. Alevosía.

Cap. XLIII. De los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza.

“No andes, Sancho, desceñido y flojo; que el vestido descompuesto da indicios de ánimo desmazelado”. Compostura. Urbanidad.

JUSTICIA Y LIBERTAD SEXUAL EN LA MUJER

Cuandoquiera la literatura nos ofrece algún supuesto que siquiera *sensu lato* se relacione con nuestro enunciado presente, el lector nativo de español puede felicitar-se de contar en su patrimonio con el testimonio que Cervantes, por boca de Sancho, dejó sentado con tan juiciosa como excepcional lucidez. Los ejemplos pertenecientes a las letras inglesas de que aquí nos servimos son meramente testimoniales. El poema narrativo *The Rape of Lucrece* desempeña su cometido tan sólo con incorporar el término *rape*, sin adentrarnos en las muchas bellezas líricas con las que Shakespeare explicita las lúbricas sevicias que Sextus Tarquinius perpetrara en la persona de Lucrecia. Nuestro segundo ejemplo, *The Rape of the Lock*, está todavía más traído por los pelos, ya que desde mis primeros contactos con el Derecho penal bien sabemos que en esta epopeya lúdica Pope en ningún momento traslada al lector la percepción de “violencia o intimidación en las personas” y/o “fuerza en las cosas”, dando por sentado que la figura delictiva del *hurto* (y *no* robo) es la que en todo caso más convendría al término *rape* del poema. En fin, incorporo la jugosa cita de Francisco Ayala que substancia lo acabado de escribir:

“Hermana mía –[sentencia Sancho]–, si el mismo aliento y valor que habéis mostrado para defender esta bolsa le mostrádes, y aun la mitad menos, para defender vuestro cuerpo, las fuerzas de Hércules no os hicieran fuerza”. Es la misma convicción que se desprende en *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina, del diálogo siguiente:

Vasco. ¿Es posible que un hombre que se tiene por hombre tomo tú, hecho y derecho, quisiere averiguar por tales medios si fue forzada o no tu hermana? Dime: ¿piensas de veras que en el mundo ha habido mujer forzada?

Ruy. ¿Agora dudas de eso?
¿No están llenos los libros, las historias y las pinturas de violentos raptos y forzados estupro, que no cuento?

Vasco. Ven acá: si Leonela no quisiera dejar coger las uvas de su viña, ¿no se pudiera hacer toda un ovillo, como hace el erizo, y a puñadas, aruños, coces, gritos, y a bocados, dejar burlado a quien su honor maltrata, en pie su fama y el melón sin cata?"

Francisco Ayala, *Los ensayos: Teoría y crítica literaria*. Prólogo de Helio Carpintero. Madrid: Aguilar 1972. "El nuevo arte de hacer comedias". VI: Los clásicos. Cervantes, pg. 691

BEN JONSON Y LA CRÍTICA LITERARIA

But these ways
Were not the paths I meant unto thy praise:
For silliest ignorance on these may light,
Which, when it sounds at best, but echoes right;
Or blind affection, which doth ne'er advance
The truth, but gropes, and urgeth all by chance;
Of crafty malice might pretend this praise,
And think to ruin where it seemed to raise

Ben Jonson, "To the Memory of my
Beloved Master William Shakespeare"

“Confieso no ver claramente el alcance, utilidad, ni significación de esa crítica literaria, que se reduce a discernir lo bueno y lo malo. La verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad y obtener de ellos, por este procedimiento, un máximum de reverberaciones culturales”

José Ortega y Gasset, *Renán: Teoría de lo verosímil*. III.
Personas, obras, cosas (1916), en *Obras*, I, 1968 [1946]
p. 453

“La crítica tiene un subsuelo de ciencia, con todo lo que la ciencia significa: lectura copiosa y meditada, investigación sistemática, métodos y pasión por la sobriedad. Ahora bien, la mayoría de estas condiciones son de tradición corta en las razas que hablan el castellano...[]

La crítica debe comprender: la interpretación y la investigación en torno de los autores antiguos; el estudio de los nuevos clásicos, que representan una etapa, reciente pero ya establecida, en la historia literaria y que hay que arrancar de las fluctuaciones de la actualidad para colocarlos en su sitio y darles su categoría y su autoridad”

Gregorio Marañón [Posadillo], “Sobre la crítica y los críticos”. *Obras Completas* I. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. Tercera edición 1975 [1966], pp. 883-884

“Y sobre todo, el criticar –¡a ver si los críticos se enteran de una vez!– no es decir que las cosas son buenas o malas, porque eso sólo los necios lo preguntan al crítico; sino otra cosa mucho más importante que es el colocar la obra artística en su lugar, en el lugar exacto que le corresponde en el gran universo de lo creado”

ib. p. 886

“Las indicaciones de los críticos tienen sólo un valor relativo y acaso son las indicaciones más peligrosas, por cuanto, si se siguen sin más, exponen al futuro lector a apropiarse la limitación del crítico, que muchas veces no ha leído el volumen, y obra por impresión y amistad en el mejor caso, y en el peor, venalmente. Hace años que me ha acometido una suerte de irritación anticrítica, que no sé si se me pasará. En realidad, para guiarse por los críticos, habría que hacer antes la crítica de los críticos y no aceptarlos sólo por el hecho de serlo, ya que algunos

lo son como pudieran haber sido otra cosa o cuando no han servido para otra alguna”

Idem, “La revaloración del libro”, *Obras Completas I*, p. 323

El lector comprobará con cuánta simplicidad y economía de medios Jonson esquematiza los tres módulos en los que buena parte de la crítica literaria de todos los tiempos puede acomodarse: el de la ignorancia; el del elogio a ultranza; y el del “sí pero no”,... “bueno, aunque sin embargo”...

JOHN MILTON. *Sobre el tema de su ceguera, referido por él mismo*

Thus with the year
Seasons return; but not to me returns
Day, or the sweet approach of even or morn,
Or sight of vernal bloom, or summer's rose, []
But cloud instead and ever during dark
Surrounds me, from the cheerful ways of men
Cut off, and, for the book of knowledge fair,
Presented with a universal blank

Paradise Lost. Book III, 40-48

Dejóme el Sumo Poder
por gracia particular
como era menester:
dos ojos para llorar
y uno solo para ver

Bretón de los Herreros

Los ojos que ellos mismos se absolvían
diluyéndose en luz de cada aurora.
Mis ojos que sabían
rebuscar al pasar la mejor hora.
Mis ojos que eran tímidos pastores
sentados a la vera de las cosas
guardando ríos y celando rosas,
limpios de pensamientos pecadores.
Pero los ojos no, ¿verdad, Dios mío?
La mano traicionera, la encendida
boca que de la sangre de la vida

hizo vinoso y enfangado río....
destrúyela si quieres.
Cubierto de una túnica de besos de mujeres
puede tu ira arrancarme la sucia vestidura.
No irá un jirón de luz ni de hermosura
prendida en sus pedazos,
ni en mi pecho sedente ni en mis brazos
ni en mi pie lento, cauteloso y frío.
Pero los ojos no, ¿verdad, Dios mío?
Destruyeme la vida, el corazón,
los dóciles amigos de mi frío
cálculo sin pasión de mi pasión.
Derrámame la vida, sucio río
entre orillas de piedra y de razón.
Pero los ojos no, ¿verdad, Dios mío?
¡Mis ojos son ya parte de mi resurrección!

José María Pemán, *Aldonza* 10. Alcalá de Henares,
agosto 1965. Vid. Tomás Ramos Orea, *Estudios de
literatura*. Madrid, 2010, pp. 435-437

ALEGORÍAS NOVELADAS

Los nombres de Bunyan y de Gracián acuden automáticamente asociados a nuestra conciencia en razón de sus respectivos *The Pilgrim's Progress* y *El Criticón*. El capítulo que dedica el primero a lo que los expertos han titulado oficiosamente “Vanity Fair” corre paralelo en formato y creemos que también en intención, a lo que nuestro Gracián expuso en la Crisi XIII “La feria de todo el mundo”. Gracián, nacido en 1601 (veintisiete años, por tanto, anterior a Bunyan) compuso *El Criticón* hacia 1650, y Bunyan su *Pilgrim's Progress* hacia 1675, señalándose así en uno y otro caso la edad de los cincuenta para la confección completas de estas dos obras significativas.

“They presently saw a town before them, and the name of that town is vanity; and at the town there is a fair kept, called Vanity Fair”

Norton Anthology. Vol. I. 4th ed. *cit.*, pgs. 1819-1820

“Esto les contaba Egenio a sus dos camaradas, cuando, habiéndolos sacado de la corte por la puerta de la luz, que es el sol mismo, les conducía a la gran feria del mundo... [] y donde de una y otra parte acudían ríos de gente, unos a comprar y otros a vender”

Lorenzo [Baltasar] Gracián, *El Criticón*. Edición transcrita y revisada por Julio Cejador. Tomo primero. Madrid: Renacimiento 1913, pg. 179

“Therefore at this fair are all such merchandise sold, as houses, lands, trades, places, honors, preferments, titles, countries, kingdoms, lusts, pleasures, and delights of all sorts, as whores, bawds, wives, husbands, children, masters, servants,

lives, blood, bodies, souls, silver, gold, pearls, precious stones,
and what not”

Bunyan, *ib.*, pg 1820

“Comenzaron a discurrir por aquellas ricas tiendas de la mano
derecha. Leyeron un letrero que decía: Aquí se vende lo mejor y
lo peor”

Gracián, *ib.*, pg. 181

SUTILEZAS DISTINTIVAS EN LA SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO DEL TÉRMINO WIT(S) EN SUS CORRESPONDIENTES CONTEXTOS

Que el hecho de distinguir constituye el primer y más señalado fundamento de cualquier atisbo de ciencia, es una realidad evidente. En definitiva, cada cosa es lo que es, igual únicamente a sí misma, diferenciada de todas las demás cosas del mundo. De ahí que la distinción de cada cosa como tal, sin confundirla con ninguna otra posible, es la más elemental de las funciones del estudioso o de todo aquel que simplemente piense. Con pocos términos como con el de *wit* se puede enfrentar el profesor de literatura inglesa para poner a prueba su capacidad de análisis y su percepción de las implicaciones contextuales. Decidido a no privar de su intención metodológica a estos ensayos, me limitaré al tratamiento de un número suficiente de ejemplos de *wit(s)* que aparecen en algunos de los temas de mi programa, y como tales comentados por mí en clase. Además, cumplimentaríamos de paso la dedicatoria de Ortega y Gasset a los niños españoles¹ y también al mismo tiempo ensancharíamos el elenco de correspondencias que Samuel Johnson estableció para el vocablo *wit* en su *Dictionary*². De manera muy general pero irrenunciable me impulsa en este trabajo la intención de capitalizar la lectura justificada, razonada y crítica de los textos, incitando a la búsqueda de posibles parentescos de significado mediante el escrutinio de los elementos contextuales de cada supuesto.

SIR PHILIP SIDNEY

My youth doth waste, my knowledge brings forth toys,
My *wit* doth strive those passions to defend

Astrophil and Stella, 18

Mi juventud se malgasta, mi capacidad creativa [se entretiene]
/produciendo estas naderías de poemas,

y mi *argucia argumentativa* se esfuerza en justificar tales
desafueros

Some lucky *wits* impute it but to chance

Astrophil and Stella, 41

Algunos *escritores de fortuna* (autores de éxito
/impensado, etc) lo imputan tan sólo a la suerte

BEN JONSON

Thou art a monument without a tomb,
And art alive still while thy book doth live,
And we have *wits* to read and praise to give

“To the Memory of My Beloved
Master William Shakespeare” 22-24

Eres un monumento sin sepulcro,
vivo todo el tiempo que tu obra viva
Y tengamos *espíritus ilustrados* (generosos, etc.) que
/sepan leer y otorgar elogios.

she will vouchsafe no other *wit*
ib, 50

[La Naturaleza] no patrocinará a ningún otro
/dramaturgo (escritor, genio, comediógrafo, etc.)

JOHN DRYDEN

His poetry neither has *wit* in it, nor seems to have it
An Essay of Dramatic Poesy [Two Sorts of Bad Poetry]

Su poesía ni tiene *substancia* (contenido) ni apariencia de ello
(es decir, ni siquiera envoltura, forma)³

He affects plainness to cover his want of imagination...[]
these swallows which we see before us on the Thames are the
just resemblance of his *wit*: you may observe how near the water
they stoop, how many proffers they make to dip, and yet how
seldom they touch it; and when they do, it is but the surface.

Finge llaneza para camuflar su carencia de imaginación []
estas golondrinas del Támesis que vemos ante nosotros podrían
equipararse cabalmente a su *arte* (poesía): observad cómo se
abatán sobre el agua y cuán cerca parecen estar de tocarla, pero
que en las contadas veces en que así lo hacen no se trata más que
de la superficie

[The Wit of the Ancients. The Universal]

A thing well said will be *wit* in all languages; and though it
may lose something in the translation, yet to him who reads it in
the original, 'tis still the same

Una cosa bien expresada tendrá *carta de naturaleza* (es decir,
autenticidad significativa) en todos los idiomas; y aunque pueda

perder algo en la traducción, seguirá queriendo decir siempre lo mismo para todo aquel que la lea en el original.

Plautus... who is infinitely too bold in his metaphors and his coining words, out of which many times his *wit* is nothing

Plauto... [con largueza] demasiado atrevido en sus metáforas y palabras de nuevo cuño, fuera de las cuales el *resultado de su literatura* se reduce con frecuencia poco menos que a nada

...those who know that *wit* is best conveyed to us in the most easy language and is most to be admired when a great thought comes dressed in words so commonly received that it is understood by the meanest apprehension

...aquellos que son conscientes de que la mejor forma de comunicar el *objeto literario* es mediante el lenguaje más asequible; y de que un gran pensamiento es tanto más de admirar cuanto más comunes sean las palabras con que venga revestido y menor sea el esfuerzo requerido para entenderlo

[Shakespeare and Ben Jonson Compared]

He [Shakespeare] is many times flat, insipid; his comic *wit* degenerating into clenches

Frecuentemente le encontramos plano, insípido, con su *fuerza cómica* degenerando en vaciedades conclusivas

But he is always great when some great occasion is presented to him; no man can say he ever had a fit subject for his *wit* and did not then raise himself as high above the rest of poets

Pero siempre se nos aparece magnífico cuando alguna magnífica oportunidad se le presenta; nadie puede decir que ante

un tema propicio para su *genialidad* no se alzara por encima del resto de los poetas

As for Jonson.... One cannot say he wanted *wit*

En cuanto a Jonson.... No se puede decir que estuviera falto de *genio* (talento)

If I would compare him with Shakespeare I must acknowledge him [Jonson] the more correct poet, but Shakespeare the greater *wit*

Puestos a compararle con Shakespeare hay que reconocer [a Jonson] como el más correcto de los dos poetas, pero a Shakespeare como el más *genial escritor*

JOSEPH ADDISON

The Spectator, n° 62. Friday, May 11, 1711

[*Wit* as “Propriety”]

[*Wit*] is a propriety of thoughts and words; or, in other terms, thought and words elegantly adapted to the subject

[*La expresión literaria; la literatura; lo literario*] es una armonía de pensamientos y de palabras ajustadas con elegancia al tema de que se trate

Mr Locke has an admirable reflection upon the difference of *wit* and judgment, whereby he endeavors to show the reason why they are not always the talents of the same person

Mr. Locke especula admirablemente sobre la diferencia entre [el talento de] la *presteza de ingenio* (*viveza imaginativa*) y el [talento del] *buen juicio*, y se esmera en mostrarnos la razón

por la que ambos talentos no siempre se dan en la misma
persona

ALEXANDER POPE

An Essay on Criticism. Part I

Authors are partial to their *wit*, 'tis true (17)

Es cierto que los creadores son parciales respecto de sus *méritos*
(*propias habilidades; capacidades; realizaciones*)

In search of *wit* these lose their common sense (28)
En busca de *inspiración* (*estro, renombre*) estos pierden su
sentido común

Some have at first for *wits*, then poets passed (36)
Algunos que se tienen en un principio por *hombres de letras*, se
sienten poetas a continuación

Some neither can for *wits* nor critics pass (38)
Algunos no pueden pasar ni como *creadores* ni como críticos
To tell them would a hundred tongues require

Or one vain *wit's*, that might a hundred tire (44-45)
Se requerirían cien lenguas para contarlos
O la de un *charlatán* (*pseudo intelectual*) que podría cansar a
cien

Nature to all things fixed the limits fit
And wisely curbed proud man's pretending *wit* (52-53)
La Naturaleza estableció los límites adecuados para todas las
/cosas
y sabiamente sofrenó la supuesta *inteligencia* (*valía*) del
/engreído

One science only will one genius fit,
 So vast is art, so narrow human *wit* (60-61)
 Cada experto tendrá suficiente con una sola especialidad,
 de tan vasto como es el arte y tan menguada la *capacidad*
 / (el *poder de la mente*) humana
 Some, to whom Heaven in *wit* has been profuse,
 Want as much more to turn it to its use;
 For wit and judgment often are at strife (80-82)
 Algunos, con quienes el cielo ha sido harto generoso en *talento*
 carecen en medida aún mayor [de la facultad] de servirse de él,
 ya que *talento* y raciocinio (discernimiento) no siempre
 coinciden
 Great *wits* sometimes may gloriously offend
 And rise to faults true critics dare not mend (159-160)
 Grandes *autores* (*creadores, artistas*) pueden a veces saltarse
 gloriosamente todas las normativas,
 e instalarse en una heterodoxia artística que un verdadero crítico
 no osaría censurar

SAMUEL JOHNSON

From *Lives of the Poets*. From “Cowley”
 [Metaphysical Wit]

Este capítulo que dentro de *Vidas de los poetas* Johnson
 dedicó a las singularidades de la creación poética de los así
 llamados “metafísicos” consiente, en opinión personalísima,
 claro, un rico botín, tanto en lo que respecta a las versiones que
 nos sugieren los variados ejemplos de uso de *wit* en sus
 respectivos contextos, como en las relaciones y correspondencias

que Johnson nos invita a considerar conforme leemos sus argumentaciones. Veámoslo.

Wit, like all other things subject by their nature to the choice of man, has its changes and fashions

La obra literaria –lo mismo que todas las demás cosas sujetas en razón de su naturaleza al escrutinio del hombre– experimenta sus cambios y modas

[The metaphysical poets]. . . instead of writing poetry they only wrote verses

[Los poetas metafísicos] escribieron únicamente versos en vez de poesía.

Magnífica, a fuer de consabida y elementalísima distinción. Si toda poesía implica para su realización en un altísimo porcentaje el uso del verso, no así lo contrario. La existencia de poetastros en todas las épocas de la Historia, que, contando con los dedos comprueban muy seriecitos el número supuesto de sílabas de un determinado verso, ilustra lo dicho.

Those however who deny them to be poets allow them to be *wits*

Empero, aquellos que les niegan su condición de poetas, no tienen empacho en considerarlos como *hombres de letras* (literatos)

Esta frase en términos tan económicos como elegantes encierra una distinción básica, cuyo recto entendimiento, o, mejor dicho, como simple captación se les resiste a muchos tenidos como intelectuales. Me refiero a la calificación de *novelistas* de quienes no son nada más –y nada menos!– que escritores. En el panorama moderno español yo podría destacar esmerados prosistas que, aun denominándose novelistas por la presunta cuota de valor añadido que ello pueda reportar a su obra, no han producido más que bodrios infumables de *novela*.

No aceptar la evidencia de lo que digo equivaldría más o menos a negarle a Gregorio Marañón (por ejemplo y sólo por ejemplo, entre otros) su calidad de escritor primerísimo por el hecho de no haber enjaretado, que yo sepa, una sola novela en su vida.

...their learning instructs, and their subtlety surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought and, though he sometimes admires, is seldom pleased.

Ilustra su erudición y sorprende su sutileza; pero al lector común le parece desproporcionado el precio que ha tenido que pagar por semejante logro, y, si bien a veces presta su asentimiento, con mucha menos frecuencia queda satisfecho.

Este párrafo nos trae automáticamente a la conciencia la celeberrima, conocidísima y, a la vez y sobre todo, inevitable declaración de Ortega y Gasset sobre Gabriel Miró:

“Varias veces me he acercado a algún libro de Gabriel Miró. He sorbido unas líneas, tal vez una página, y me he quedado siempre sorprendido de lo bien que estaba. Sin embargo, no he seguido leyendo. ¿Qué clase de perfección es ésta que complace y no subyuga, que admira y no arrastra?”

“El obispo leproso: Novela, por Gabriel Miró” Obras completas III. Madrid: Revista de Occidente 1966

[1947], pg. 544

Efectivamente, el virtuosismo de los “metafísicos” sorprende, y aunque el lector ocasionalmente admira, raras veces otorga su pleno asentimiento. Si no tuviéramos aversión a la plaga de antecedentes/precedentes fortuitos y postizos, concederíamos a los términos de uno y otro escritor –admires; pleased; complace; subyuga; admira; arrastra– un natural parentesco.

Nor was the sublime more within their reach than the pathetic; for they never attempted that comprehension and expanse of thought which at one fills the whole mind, and of which the first effect is sudden astonishment, and the second rational admiration

Ni tampoco estuvo lo sublime más al alcance de sus posibilidades que lo patético; ya que nunca se plantearon esa aprehensión expansiva de pensamiento que automáticamente colma la conciencia por entero, y de la que el primer efecto es una súbita sorpresa, y el segundo una admiración racional

Casi como por acto reflejo vienen a nuestra mente las palabras de Robert Frost:

Theme alone can steady us down. Just as the first mystery was how a poem could have a tune in such a straightness as meter, so the second mystery is how a poem can have wildness and at the same time a subject that shall be fulfilled.

It should be of the pleasure of a poem itself to tell how it can. The figure a poem makes. It begins in delight and ends in wisdom.

“The Figure a Poem Makes”, *American Literary Masters*.
Vol. II. Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1965, pg. 624

Igual que hemos sugerido para el ejemplo anterior con Ortega y Gasset, búsquense ahora las zonas de interrelación compartida de las expresiones “sudden astonishment”, “rational admiration” de Johnson, y “delight”, “wisdom” de Frost.

... if they frequently threw away their *wit* upon false conceits

... si con frecuencia malograron su *talento de escritores* con extravagancias (planteamientos desacertados, argumentos falsos, etc.)

NOTAS

- ¹ “El porvenir de España depende enteramente de vosotros los niños españoles. Y dentro de vosotros, niños españoles, depende enteramente de que aprendáis o no aprendáis una cosa. ¿Sabéis cuál? Esto que habéis de aprender y cultivar en vosotros exquisitamente, niños españoles, es lo que en mayor grado faltaba a nuestros padres y nuestros abuelos. ¿Sabéis qué es? ¡Ah!, una cosa que parece muy sencilla. Esta: distinguir entre personas.

No ignoráis que con el ejercicio y el adiestramiento consigue el hombre perfeccionar incalculablemente su capacidad de distinguir. El pintor llega a notar la diferencia entre colores que a los demás parecen iguales. El músico distingue las más leves divergencias entre los sonidos. Para el que es catador de vinos, como lo fue el padre de Sancho Panza, no hay dos vinos iguales. La palabra “sabio” significó en un principio el que distingue de sabores”

José Ortega y Gasset, “Para los niños españoles”. Texto escrito por el autor para su inclusión en el volumen *Nuestra raza*, libro de lectura manuscrita escolar. Editorial Hispano-Americana. Reus 1928. Incluido en el vol. de la Colección “El Arquero”. *Misión de la Universidad*, 4ª ed. Madrid 1965. En *Obras completas*. Tomo IX (1960-1962), 2ª ed. Madrid: Revista de Occidente 1965 [1962] pg. 437

- ² Sabido es que el Dr. Samuel Johnson en su célebre *A Dictionary of the English Language* (1756) sanciona estas ocho “entradas” para el término *wit*:
1. The powers of the mind; the mental faculties; the intellects. This is the original signification

2. Imagination; quickness of fancy
3. Sentiments produced by quickness of fancy
4. A man of fancy
5. A man of genius
6. Sense; judgment
7. In the plural. Sound mind; intellect not crazed
8. Contrivance; strategem; power of expedients

[En] *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. I. 4th ed. 1979 [1962], pg. 2347. Todas las referencias del presente trabajo están citadas tal y como aparecen en esta misma obra.

- ³ En multitud de escritos e/o instancias he exteriorizado mi repulsa resuelta a admitir la supuesta distinción inveterada y acomodaticia entre “fondo” y “forma”; distinción que, por otra parte, ya en la década de los cuarenta del pasado siglo se encargó de desmontar Amado Alonso con su fórmula tan ecléctica como esperable del “contenido formante”:
 “No se puede pensar en *una misma* forma con *distintos* contenidos, porque los contenidos, con su específica naturaleza, son formantes”

Amado Alonso, “La interpretación estilística de los textos literarios”, en *Materia y forma en poesía*. 3^a ed. Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1969, p. 90. Vid. Tomás Ramos Orea, “Calas en la lírica complutense”, *Anales Complutenses*. Vol. XIX (2007) Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, pp. 55-85, esp. pg. 69

Confieso que la afortunada secuencia copulativa de Dryden... neither... nor... ni... ni, objeto concreto de esta nota, y salvadas todas la diferencias que haya que salvar, la he sentido

emparentada con la denominación *sin.../ sin* que yo desde antiguo vengo aplicando a buena parte de la así llamada poesía “social”, “de compromiso”, etc., *carente de* (es decir, *sin*) estro, y *carente de* (es decir, *sin*) formación y talento por parte del escritor para desarrollar en prosa ensayística el asunto del supuesto “poema”. Veamos un ejemplo extensible a un montón de ellos:

Va a hacer diecinueve años
que trabajo para un amo.
Hace diecinueve años que me da la comida
y todavía no he visto su rostro.
No he visto al amo en diecinueve años
pero todos los días me miro a mí mismo
y ya voy sabiendo poco a poco
cómo es el rostro de mi amo.

Va a hacer diecinueve años
que salgo de mi casa y hace frío
y luego entro en la suya y me pone una luz
amarilla encima de la cabeza
y todo el día escribo dieciséis,
y mil, y dos, y ya no puedo más.
Hasta que salgo al aire y es de noche
me vuelvo a casa y no puedo vivir.

Cuando vea a mi amo le preguntaré
lo que son mil y dieciséis
y por qué me pone una luz encima de la cabeza.
Cuando esté un día delante de mi amo
veré su rostro pero lo más grave
será que él tiene que mirar el mío.

El responsable, y no se olvide, Premio Cervantes de este... ¿poema? estoy seguro de que tendría sus cosas en la cabeza. Únicamente afirmo con convicción profesoral –tan ingenua como asentada; tan inocua como gratuita– que por carecer de estro *ni* esto es un poema, *ni* mucho menos tampoco, claro, un ensayo en prosa donde se pudieran haber dado salida a las inquietudes legítimas de su creador. Quede, pues, como paradigma de poesía *ni-ni*, o *sin-sin*.

REMONTE CONFIRMATIVO DE UNA PRIMERA DECLARACIÓN

Con la frecuencia debida nos encontramos con que el poeta instrumenta un verso, bien en expresión condicionadamente consecutiva, bien en forma de premisa lógica, como son nuestros casos de ahora. Cuando Shelley se pregunta

If Winter comes, can Spring be far behind?
“Ode to the West Wind” (70)

y cuando Francis Thompson infiere

The pulp so bitter, how shall taste the rind?
“The Hounf of Heaven” (142)

en una y otra ocasión se echa mano de este recurso de intensificación argumental.

Confieso mi agrado al hallarme con esta redondilla epigramática:

Casó Montalvo en Segovia
siendo cojo, tuerto y calvo,
y engañaron a Montalvo:
¿Qué tal sería la novia?

José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. Prólogo de Jefferson Rea Spell. Méjico: Editorial Porrúa, S.A. 1974 [Primera edición: Méjico 1816 / Primera edición en Colección de Escritores Mejicanos 1949/ Primera edición en “Sepan Cuantos...” 1959] La presente es la 14ª edición de la colección “Sepan Cuantos...”, pg. 229

ADDISON Y STEELE: EL PERIODISMO Y EL ENSAYO

“Sin subjetividad no hay ensayo”

Manuel Matos Moquete, “La ensayística de matices humanos” *El Siglo*. Santo Domingo, República Dominicana, lunes 24 de junio 1991

“El ensayo no se ha definido correctamente. Es evidente que su característica no es la extensión breve; ni la relativa brevedad de los argumentos; ni la ausencia de aparato bibliográfico y documental. Hay ensayos, en efecto, de largas proporciones; de profundidad definitiva y de copioso sostén informativo. Lo que da su silueta a este género es la mezcla hábil del elemento literario y del elemento científico. Es un género anfibio, que pueden gustar los no especializados en el tema que se desarrolla, por su pergeño agradable y exento de rigurosos tecnicismos; y a la vez, que rebasa la capacidad adquisitiva de las mentes del lector de folletines, precisamente por su inevitable fondo de ciencia.

Gregorio Marañón [Posadillo], “Médicos escritores”, en *Obras Completas*, I. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1975. 3ª edición [1966] p. 566

“Los ensayos, por ello, son escritos, o por literatos que adquieren el conocimiento de una determinada disciplina científica, o por hombres de ciencia que poseen el don literario en medida mayor o menor. Ni un literato puro, es decir, sin más argumentos que los de su inspiración;

ni un hombre de ciencia estricto, incapaz de manejar otro lenguaje que el de su técnica, podrían hacer ensayos verdaderos”

Idem, “El ensayo”, *ibidem*, p. 455

“Ortega definía en su primer libro el ensayo como 'la ciencia, menos la prueba explícita'. Hace poco tiempo escribí un artículo, 'La inversión del ensayo' se titulaba, que decía: ahora se hace lo contrario, es la prueba explícita menos la ciencia. Ahora se publican ensayos que tienen notas al pie de página con citas de cientos de libros y artículos en varias lenguas. Es dudoso que el autor los haya leído, por supuesto. Pero, en todo caso, no se reflejan en el texto, no hay ni una sola idea. Y, de paso, son ilegibles. Pero se computan, se cuentan las notas al pie de página, sirven para aumentos de sueldo, para avances en el escalafón, para posibilidades económicas; tienen mucho interés, no científico, no intelectual”....

Idem, *Ibidem*, p. 680

“El ensayo es una sugestiva teoría de urgencia *[*Creo que esta fórmula perfila y enriquece la certerísima de Ortega: 'el ensayo es ciencia menos la prueba explícita'] El ensayo es una osada y responsable exploración de la inteligencia allende lo que se conoce con seguridad demostrable”

Pedro Laín Entralgo, “Introducción: Vida, obra y persona de Gregorio Marañón”, en Gregorio Marañón [Posadillo] *Obras Completas*. Tomo I. *Prólogos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. 3ª ed., p. LXXXV

THOMAS GRAY. "Elegy Written in a Country Churchyard"

even in our ashes live their wonted fires (91)

Cf. Soneto "Amor constante más allá de la muerte", de Quevedo, cit. "Serán ceniza mas tendrá sentido"

Cf. Salvador Jiménez, "Muerte enamorada", de *La orilla del milagro*, cit.

The boast of heraldry, the pomp of power,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike the inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave. (33-36)

Cf. Jorge Manrique en sus "Coplas"

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir

Cf. "Danzas de la muerte"

A la dança mortal venit los nascidos
Que en el mundo soes de qualquiera estado

En Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la literatura española*, cit., vol. I, p. 81

Ciertas reflexiones –'divine truisms' o 'platitudes'– del poeta se cruzan en uno u otro sentido a modo de connotaciones traslativas y de equivalencia con los lugares comunes recogidos en español habitualmente en expresiones sentenciosas y/o paremiológicas:

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire; (45-46)

Some mute inglorious Milton here may rest (59)

Versión popular: “Dios da mocos al que no tiene pañuelo”
(A contrario): “A labrador tonto, patata gorda”

Quintaesencia del mejor bucolismo:

Far from the madding crowd's ignoble strife (73)

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa,
en el campo deleitoso
con sólo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa
ni envidiado ni envidioso.

Fray Luis de León, “Al salir de la cárcel” Vid.
Wardropper, “The *beatus ille* tradition”, en *Spanish
Poetry of the Golden Age*, cit., pp. 121-134

PRECEPTIVA, CRÍTICA Y ESTÉTICA LITERARIAS

Nada menos que este enunciado trimembre es lo que nos propicia la lectura articulada de *An Essay on Criticism* (1711) de Alexander Pope. Que sepamos, en la bibliografía española del siglo XVIII los nombres de Luzán y de Arteaga justifican, siquiera parcialmente, nuestro propósito de compartir y/o interrelacionar temáticas de las literaturas inglesa y española. De la *Poética* de Luzán, como oportunamente nos recordara Martín Alonso [Pedraz] “no hay edición moderna” (*Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. 8ª ed. 1967 [1947], p. 653). Afortunadamente, a partir de 1974 nos hemos podido servir de la edición de Cátedra, con Introducción y Notas por Isabel M. Cid de Sirgado, profesora a la sazón de la Universidad de Hofstra en el estado de Nueva York, USA. Creo que hasta entonces, aparte de haber podido manejar las versiones originales de 1737 y 1789 de la *Poética*, lo más satisfactorio, sin duda, lo proporcionaba el ciclópeo y lúcido don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*. Hemos consultado el tomo III de la Edición Nacional de sus Obras Completas. Tercera edición. Madrid: CSIC, 1962, pp. 215-243, y *pássim*. Ocioso ponderar aquí las aportaciones de don Marcelino: como hemos dicho, después del acceso directo a la obra en cuestión, lo que más se acerca a lo deseable es leer la crítica eruditísima y elegante del santanderino. El peinado que hace de la obra objeto de estudio, de tan concienzudo como es, nos tienta persuasivamente a no pasar de ahí.

Respecto del segundo de los autores españoles llamados a colación, Esteban de Arteaga, contamos suficientemente para nuestros modestos propósitos, con la edición de *La belleza ideal* (1789) en la colección de Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe,

S.A. Madrid 1955, con prólogo, texto y notas del P. Miguel Batllori, S.I. La obra de Pope, dirigida mayormente a sentar los principios por los que debe regirse la labor de un crítico literario sensato, no deja de contener, empero, una serie de consideraciones normativas sobre el ingenio, la Naturaleza, los clásicos, las reglas, etc. Algunas de estas cuestiones, siquiera porosamente, *sensu lato*, pueden rastrearse tanto en la *Poética* como en *La belleza ideal* de nuestros respectivos autores españoles, descartando, eso sí, una correlación ordenada y profusa con el contenido de *An Essay on Criticism*. Diríamos que las zonas de contacto se pueden establecer más en razón del espíritu temático que las propicia que en la literalidad de su expresión.

First follow Nature, and your judgment frame
By her just standard, which is still the same;
Unerring Nature, still divinely bright,
One clear, unchanged, and universal light,
Life, force, and beauty must to all impart,
At once the source, and end, and test of art.

2

An Essay, I, 68-73

A Natura seguid, formad criterio
en razón de su canon siempre justo;
infalible Natura, siempre lúcida,
clara, incambiable luz universal
que imparte a todos vida, fuerza, encanto,
a un tiempo fuente y fin y prueba de arte.

Trad. de T.R.O.

Y en otro lugar

True wit is Nature to advantage dressed,
What oft was thought, but never so well expressed,
Something whose truth convinced at sight we find,
That gives us back the image or our mind.

An Essay II, 297-300

Natura bien vestida es genio propio,
lo mil veces pensado y nunca expreso;
algo cuya verdad es evidente
y la imagen mental nos restituye.

Trad. de T.R.O.

“La naturaleza tomada en conjunto, así como es receptáculo general de las fuerzas activas del universo, es también el archivo de todas las perfecciones, cuya belleza es tan inagotable, que no sólo se niega a las artes el poderla expresar cumplidamente, sino que ni aun se permite a la misma imaginación el concebir o idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plano inmenso de la creación”

La belleza ideal, II, ed. cit. p. 20

'Tis more to guide than spur the Muse's steed,
Restrain his fury than provoke his speed;
The winged courser, like a generous horse,
Shows most true mettle when you check his course.

An Essay, I, 84-87

Más que espolear la Musa, hay que guiarla;
más que azuzar su prisa, atar su furia;
el alado corcel, Pegaso pródigo,
muestra mejor su brío, sofrenado.

Trad. de T.R.O.

“No necesita menos el ingenio que la fantasía de la guía y dirección del juicio; ambos pueden, igualmente, desmandarse y caer en excesos”

Poética. Cap. XVIII. Cómo el juicio corrija y modere las reflexiones del ingenio. *Ed. cit*, p. 218

Music resembles poetry, in each
Are nameless graces which no methods teach,
And which a master hand can reach

An Essay, I, 143-145

3

Música y poesía se asemejan;
en ambas, gracias hay sin nombre, infusas,
que sólo mano maestra alcanzar puede.

Trad. de T.R.O.

“La música en sus principios no tuvo otro ritmo que el de la poesía. Su medida y su movimiento se arreglaban perfectamente con el valor y duración de las sílabas métricas, y por consiguiente las dos facultades siempre andaban de acuerdo entre sí”

La Belleza ideal, *cit*, p. 99

In wit, as nature, what affects our hearts
Is not the exactness of peculiar parts;
'Tis not a lip, or eye, we beauty call,
But the joint force and full result of all.

Thus when we view some well-proportioned dome
(The world's just wonder, and even thine, O Rome!)
No single parts unequally surprise,
All comes united to the admiring eyes:
No monstrous height, or breadth, or length appear;
The whole at once is bold and regular.

An Essay, II, 243-252

Lo que nos gana, en arte y en Natura,
no es lo preciso de las propias partes;
no llamamos belleza a un labio, a un ojo,
sino al compendio y fuerte unión del todo.
Así, cuando miramos bella cúpula
(pasma del mundo y hasta tuyo; oh, Roma!)
no sorprende ninguna parte aislada:
todo converge en los turbados ojos:
lo alto, ancho o largo no aparece extraño;
el conjunto es, a un tiempo, osado, armónico.

Trad. de T.R.O.

Si bien aplicado a las reglas del teatro, el 'espíritu' del siguiente comentario de Luzán lo sentimos contiguo a la anterior cita de Pope:

“todas las dichas partes o las varias acciones que componen el todo de la fábula, han de ser (según Aristóteles) tan esenciales, tan coherentes y eslabonadas unas de otras, que, quitando cualquiera de ellas, quede imperfecta y mutilada la fábula”

Poética. Cap. V. De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar. *Ed. cit*, p. 340

Y en cuanto al quehacer concreto del mal poeta o poetastro en su creación:

These equal syllables alone require,
Though oft the ear the open vowels tire,
While expletives their feeble aid do join,
And ten low words oft creep in one dull line:
While they ring round the same unvaried chimes,
With sure returns of still expected rhymes;
Where'er you find 'the cooling western breeze',
In the next line, it 'whispers through the trees';
If crystal streams 'with pleasing murmurs creep',
The reader's threatened (not in vain) with 'sleep'

An Essay, II, 344-353

Quieren sólo estas sílabas idénticas
aunque cansen, abiertas, las vocales,
mientras coopera el lánguido expletivo
y en una línea van diez bajos términos,
repetiendo invariable el mismo acorde,
con réplicas rimadas siempre fijas;
doquiera halléis 'el refrescante céfiro',
'susurra –en la otra línea– entre los árboles';
si el puro arroyo 'fluye con son grato',
no en vano al lector con 'sueño' aténtase.

Trad. de T.R.O.

“las comparaciones han de ser sazonadas con la variedad,
que es una de las calidades más para la perfecta belleza de

la poesía, y, finalmente, que no se eche mano siempre de unos mismos objetos para las similitudes. Este defecto y abuso se había introducido en las óperas de Italia, en cuyas *arietas* se repetían siempre las mismas comparaciones de *navecilla*, *arroyuelo*, *tortolilla*, *cordequilla*, y otras semejantes que ya cansaban por ser tan vulgares y tan sabidas”

Poética. Libro Segundo. Cap. XVI. De las imágenes intelectuales o reflexiones del ingenio. *Ed. cit.*, p. 209

OLIVER GOLDSMITH. *She Stoops to Conquer* [*Ella se hace de menos para seducir*]

Esta obra permite a Goldsmith un juego portentoso con los hombres de muchos de los personajes, respecto de lo que hemos llamado, siguiendo a Leo Spitzer, “perspectivismo lingüístico”.

- El matrimonio de conveniencia, aunque desenfocado, entre Tony (hijo de Mrs Hardcastle) y Constance, cede al amor que ésta siente por Hastings.
- Leandro Fernández de Moratín, en *El sí de las niñas*, presenta una situación en algunos aspectos equiparable, ya que el pretendido matrimonio de tradición respetuosa con los mayores, entre don Diego y doña Paquita, declina ante el amor que se profesan doña Paquita y don Carlos, sobrino éste precisamente de don Diego.
- En ambas obras, la inglesa y la española, es como si se auscultase un heraldo prerromántico en razón del triunfo del sentimiento.

Vid. número monográfico *Moratín y la sociedad española de su tiempo* de *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. IX, nº 35 (Madrid 1960)

WILLIAM BLAKE

- Tradición de los poetas/pintores o pintores/poetas, a veces también impresores, en España (Alberti, Dalí, etc.)
- Las Bellas Artes, frente y junto a la palabra, como potencias comunicadoras. Vid. Gerardo Diego, “El lenguaje poético en la actualidad”, *Arbor*, nºs 211-212 (julio-agosto 1963), pp. 43-54

WILLIAM WORDSWORTH

- Para un comentario sagaz y extraordinario, por lo temprano, de las teorías poéticas de Wordsworth en su “Preface” to *Lyrical Ballads*, vid. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes. Vol IV. 3ª ed, en *Edición nacional de las Obras Completas* de.... Madrid: CSIC 1962. “Introducción. Reseña histórica de las doctrinas estéticas durante el siglo XIX. II. En Inglaterra”, pp. 337-422, y en especial 356-359, de las que tomamos estos detalles:

“Wordsworth tiene... un abandono y un prosaísmo sistemático de dicción, que está lejos de ser una belleza [] La sensiblería y el alarde de candor, así como el espíritu moralizador, sentencioso, estropean a la continua los versos de Wordsworth...[]... se empeñó en razonar su propia poética ...[]... nadie ha llevado el prosaísmo sistemático, no ya de dicción, sino de asunto, a mayores desvaríos y excesos. No fue solamente el poeta de los rústicos y de los niños, empeñándose en imitar hasta su torpe balbuceo, sino el

poeta de los estúpidos, de los idiotas, de los estropeados y de los mendigos. Y todo esto lo hizo con gran elevación moral, pero en una especie de prosa rimada, que a la larga llega a ser intolerable por la estéril anotación de menudencias sin valor característico alguno.”

COLERIDGE

- A propósito de la creación de su “Kubla Khan” bajo el efecto de narcóticos, considérese la escala posible de estados psicosomáticos del poeta, desde Vicente Aleixandre, por ejemplo, que siempre declaró escribir más inspiradamente “cuando no sentía al cuerpo”, hasta otros muchos: Rubén Darío, Claudio Rodríguez, Onetti, Fernando Arrabal, etc.

LORD BYRON

Los estudios del profesor Esteban Pujals Fontrodona sobre las relaciones literarias (analogías, afinidades y diferencias) entre Byron y Espronceda son clásicos y no superados, que sepamos, hasta la fecha.

Vid. Esteban Pujals Fontrodona, “Paralelismo e independencia de Espronceda y Lord Byron”, *Arbor*, VIII (1948), pp. 27-52

id., *Espronceda y Lord Byron. Anejos de Cuadernos de literatura*, 7 (Madrid: CSIC, 1974 [1951])

id., *Lord Byron en España y otros temas byronianos*. Madrid: Alhambra 1982.

- “Byron finally broke off literature for action”

The Norton Anthology II, cit., p. 509

Acción. Valor del término, tanto en su sentido real (Hemingway) como literario (Baroja)

“Las palabras son hechos, y los hechos, palabras”. La poesía y la acción eran instancias intercambiables para Byron: Atravesó a nado el Hellesponto con el fin de *somatizar* la fábula de Hero y Leandro)

OBJETIVIDAD PERSPECTIVÍSTICA

It struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously –I mean Negative Capability¹, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason

John Keats [Letter] To George and Thomas Keats
[December, 21, 27 (?), 1817]

NOTA 1. This famous and elusive phrase has accumulated a heavy body of commentary. Two points may here suffice: (1) Keats is concerned with a central aesthetic question of his day: to distinguish between what was called the 'objective' poet, who simply and impersonally presents his material, and the 'subjective' or 'sentimental' poet, who presents his material as it appears when viewed through his personal interests, beliefs, and feelings. The poet of 'negative capability' is the objective poet...

The Norton Anthology, 2, 4^a ed. cit., p. 867

Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación. 'En la música –decía aún Nietzsche–, las pasiones gozan de sí mismas'. Wagner inyecta en el *Tristán* su adulterio con la Wesendonk y no nos deja otro remedio, si queremos complacernos en su obra, que volvernos durante un par de

horas vagamente adúlteros. Aquella música nos compunge, y para gozar de ella tenemos que llorar, angustiarnos o derretirnos en una voluptuosidad espasmódica. De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama (p. 368)

... el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes 'humanos, demasiado humanos', y retener sólo la materia puramente artística (p. 381)

José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* ["Sigue la deshumanización del arte" e "Irónico destino", respectivam.] *Obras Completas*. Tomo III (1917-1928). Sexta edición. Madrid: Revista de Occidente 1966 [1947]

Lo importante es que Keats comprende que la característica peculiar del poeta no es el estar dotado de un mensaje filosófico o moral, ni aun de una especial habilidad lingüística, sino su 'capacidad negativa', o sea, su aptitud para olvidarse de sí mismo y sumergirse en las cosas y las situaciones para hacerlas transmutarse en palabras y poemas... [] El poeta, como tal, tiene que ponerse más allá de sus intereses y convicciones de hombre individual, para ser un puro vehículo de la expresión poemática de la multiforme realidad. No es extraño que para decir esto Keats invoque a Shakespeare, el gran elusivo de sí mismo, el que empieza por inventar un poeta para cada poema suyo. Ese desinterés hace que, paradójicamente, el poeta se borre a sí mismo, y sea la cosa menos poética del mundo.

José María Valverde, *Historia de la literatura universal*. Vol. 3. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. 2ª ed. 1970, pg. 20

JOHN KEATS.

“Para rejuvenecernos por el contacto con la muerte, llega a ocurrirnos el invertir en ella todas nuestras energías, concebir por ella, según el ejemplo de Keats, un apego casi amoroso”

E[mile] M[ichel] Cioran, *La tentación de existir*.
Versión castellana de Fernando Savater [*La tentation d'exister* 1972. Editions Gallimard, París 1956, 1973]
Taurus 1989, p. 193

“La gente desea la inmortalidad, ya como una compensación de las injusticias de este mundo, ya –lo cual es un motivo más respetable– para tener la posibilidad de encontrar después de la muerte a los seres queridos. Este último deseo lo sentimos todos, y si la filosofía fuera capaz de satisfacerlo le quedaríamos muy agradecidos. Pero la filosofía, a lo sumo, sólo puede asegurarnos que el alma es una realidad eterna.

El tiempo en que esta realidad pudiera manifestarse no viene al caso y no hay en tal doctrina una inferencia legítima después de la muerte. Keats puede lamentar aún

¡Nunca volveré a verte,
ni gozaré jamás el mágico poder
del amor irreflexivo!

Y no le consolará mucho que le digan que aquella “hermosa criatura de una hora” no es una frase metafísicamente exacta. Sigue siendo cierto que “vendrá el Tiempo y se llevará mi amor”, y que “este

pensamiento es igual que una muerte que no puede elegir, sino llorar por tener lo que teme perder”. Y eso ocurre con todas las doctrinas de una Realidad eternamente perfecta. Lo que ahora parece malo –y la lamentable prerrogativa del mal es que parecerlo es serlo–, lo que ahora se manifiesta malo, puede seguir siéndolo, por lo que sabemos, eternamente, para atormentar a nuestros últimos descendientes. Y en tal doctrina no hay, a mi entender, el menor vestigio de consuelo”

Bertrand Russell, “¿Parece, señora? No, es” [*Hamlet*] *Por qué no soy cristiano y otros ensayos*. Edharsa 1987 [1977] *Why I am not a Christian*. George Allen & Unwin, 1957, p. 113

- El tema de la inmortalidad del arte frente a lo caedizo de las manifestaciones de la vida, es algo recurrente en Keats:

When old age shall this generation waste
Thou shalt remain

“Ode on a Grecian Urn” (46-47)

[y que anticipa al Yeats de “Sailing to Byzantium”]

Still wouldst thou sing, and I have ears in vain –
Thou wast not born for death, immortal Bird;

“Ode to a Nightingale” (59 y 61)

- “To Autumn” podría conectarnos *grosso modo* con lo que se entendió como “poesía de la humanización” en nuestras letras de los pasados años cincuenta. Rafael Morales, *Poemas de la ciudad*, con el cubo de la basura, por ejemplo, como tema poético; Leopoldo de Luis, “A unas hoces”, etc.
- *Temor de no vivir lo suficiente para alumbrar todo aquello que le gustaría al poeta*

When I have fears that I may cease to be
 Before my pen has glean'd my teeming brain

“When I Have Fears...” (1-2)

“En algunas ocasiones, y ante esta idea terrible [i.e. la de no poder poner en palabras todos los poemas que bullen en mi mente] se subleva en ellos el instinto de la vida y, agitándose en terrible aunque silencioso tumulto, buscan en tropel por donde salir a la luz, de las tinieblas en que viven”

G. A. Bécquer, “Introducción sinfónica a sus *Rimas*”

THOMAS CARLYLE

- Su vivencialismo vitalista se compagina bien con aspectos de algunos autores españoles:

-

“En la entrañable semblanza que Adolfo Bonilla y San Martín hace de Menéndez Pelayo, cita las siguientes palabras del maestro [sesión de la Academia Española, celebrada el 27 de octubre de 1907]:

'La historia literaria, lo mismo que cualquier otro género de historia, tiene que ser una creación viva y orgánica. La ciencia es su punto de partida, pero el arte es su término, y sólo un espíritu magnánimo puede abarcar la amplitud de tal conjunto y hacer brotar de él la centella estética. Para enseñorearse del reino de lo pasado, para lograr aquella segunda vista que pocos mortales alcanzan, es preciso que la inteligencia pida al amor sus alas, porque como dijo profundamente Carlyle (y con sus palabras concluyo), 'para conocer de veras una cosa, hay que amarla antes, hay que simpatizar con ella.'”

“Introducción” al frente del tomo XXI de la NBAE, *Orígenes de la novela*, por Menéndez Pelayo, IV (Madrid 1915), p. 63. Vid. Tomás Ramos Orea, “Investigación y creación”, *Hispania*, vol. LII, n° 2 (USA, mayo 1969), pp. 276-282, en *Estudios de literatura*, cit. pp. 28-41

[Miguel de Unamuno]

“Era una época en que atravesaba yo por un agnosticismo rígido, no sin algo de desesperación. Me duraba el influjo de Spenser y del positivismo. Pero sin duda lo que influyó más algunas páginas de esos ensayos fue Taine... Leía yo mucho a Taine entonces. Y a Carlyle....”

Carta de Miguel de Unamuno a Marcel Bataillon de 1-VII-1922, en Manuel García Blanco, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Obras Completas, I*. Madrid: Escelicer 1966, p. 27

- Miguel de Unamuno, “Maese Pedro: Notas sobre Carlyle”, *ibidem*, pp. 1024-1030

“Tomás Carlyle, en el capítulo XI, 'Trabajo', del libro tercero de su *Pasado y presente (Past and Present)*, dice: 'El último Evangelio en este mundo es: conoce tu obra y llévala a cabo. ¡Conócete a ti mismo! Largo tiempo te ha atormentado ese tú mismo; jamás llegarás a conocerlo, estoy seguro. No es tu tarea la de conocerte a ti mismo; eres un individuo incognoscible; conoce lo que puedes obrar, y óbralo como un Hércules '. Tales son las palabras de Carlyle, de quien algunas veces he tomado sentencias, pero siempre citándole en tales casos, para que lo sepan los badulaques que hablan de él y de mí sin haberlo leído”

Miguel de Unamuno, “Sobre la soberbia”, *ibidem*, p. 1211

TENNYSON

Till the war drum throbb'd no longer, and the battle
[flags were furled
In the Parliament of man, the Federation of the world

“Locksley Hall” (127-128)

“El 'Parlamento del hombre', cuya inauguración el profeta Tennyson parecía hacer coincidir aproximadamente con el invento del avión, existía ahora con el nombre más prosaico de Organización de las Naciones Unidas”

A.J. Toynbee, *Estudio de la Historia* (3) Compendio IX-XIII. Alianza Editorial 1971, p. 283

- Paralelismo entre la amistad entre Tennyson y Arthur Hallam [que le propició a aquél escribir *In Memoriam* a la muerte de éste] y la de Miguel Hernández y Ramón Sijé, por ejemplo.

FRANCIS THOMPSON

“Echo de menos en la presente antología a F. Thompson (1859-1907): “The Hound of Heaven” es un poema intensísimo y ha tenido una larga resonancia, también en los países de lengua española”

Dámaso Alonso, “Introducción” a *Antología de poetas ingleses modernos*. Madrid: Editorial Gredos 1963, p. 13

- Aurelio Espinosa Pólit, S.I., *El lebrél del cielo* de Francis Thompson. Semblanza, versión poética y comentario. Quito: Editorial ecuatoriana, 1948.
- “El lebrél simboliza la implacable persecución de la nostalgia de Dios en el alma del hombre, por mucho que éste quiera huir y encantarse con las cosas”

Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*. Tomo III. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1968, p. 190

DANTE GABRIEL ROSSETTI

“He remained a poet in his painting and a painter in his poetry”

The Norton Anthology [1968] vol II, p. 1152

- Entronque, ya apuntado, con los poetas/pintores – pintores/poetas españoles.

WALTER PATER

“The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all 'the ends of the world are come', and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions...”

Walter Pater, “La Gioconda”, *The Renaissance*, en *The Norton Anthology II*, cit., p. 1579

“Unos teóricos niegan sin más que los estudios literarios sean conocimiento, y aconsejan una 'segunda creación', con resultados que hoy, a la mayoría de nosotros, nos parecen fútiles, como, por ejemplo, la descripción de Mona Lisa que hizo Pater...[] ... Esta 'crítica creadora' ha solido representar una inútil duplicación o, a lo sumo, la traducción de una obra de arte a otra obra de arte, que por lo común era inferior”

René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria [Theory of Literature]* 4ª ed. Madrid: Gredos 1966, pp. 17-18

“La crítica de una obra poética no puede ser otra poesía. Lo que en el poeta está como sentimiento y como imagen tiene que estar en la crítica como concepto y teoría. Otra cosa equivaldría a exigir del zoólogo que

cuando estudie los avestruces se convierta él mismo en avestruz”

José Ortega y Gasset, “Ideas sobre Pío Baroja”: X. “Cultura anémica”. *El espectador* I (1916): *Ensayos de crítica. Obras completas*. Tomo II. 7ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966 [1946] p. 87

En otro lugar, y siempre sobre el asunto de la crítica, Ortega y Gasset declara:

“Confieso no ver claramente el alcance, utilidad, ni significación de esa crítica literaria que se reduce a discernir lo bueno de lo malo. La verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad y obtener de ellos, por este procedimiento, un máximun de reverberaciones culturales”

“Renán: Teoría de lo verosímil III”, de *Personas, obras, cosas* (1916) en *Obras*, I, 1968 [1946], p. 453

OSCAR WILDE. *The Importance of Being Earnest*

- Conexión (dentro de las características de la comedia de costumbres o social) con el tono moral, por ejemplo, de *La verdad sospechosa* de nuestro Juan Ruiz de Alarcón, en la que el protagonista encuentra el castigo actual por lo hecho anteriormente y no purgado.
- ¿Se plantea Wilde cierto tipo de “perspectivismo lingüístico” en razón de algunos nombres: Chasuble; Jack; Prism....?

ERNEST DOWSON

- Su poema “Cynara” está catalogado como “de amor” en la antología de John Betjeman y Geoffrey Taylor, *English Love Poems*. London: Faber and Faber, 1957, pp. 157-158

HOPKINS

“Podríamos señalar, desde Crashaw en adelante, el problema estético-literario del catolicismo inglés, como su escasa capacidad para lograr estilos propiamente británicos, cayendo a menudo en exotismos o en modos desgajados de toda su circunstancia real – Hopkins”

Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, cit. Tomo II, p. 280

ASENTIMIENTO. AUTORÍA COMPARTIDA.
COMPLICIDAD AUTOR/LECTOR

Who, again, cares whether Mr Pater has put into the portrait of Mona Lisa something that Leonardo never dreamed of? [] And so the picture becomes more wonderful to us than it really is, and reveals to us a secret of which, in truth, it knows nothing... [] Do you ask me what Leonardo would have said had any one told him of this picture that 'all the thoughts and experience of the world had etched and molded therein that which they had of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the reverie of the Middle Age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias?' [Walter Pater] He would probably have answered that he had contemplated none of these things [] . . . the meaning of any beautiful created thing is, at least, as much in the soul of him who looks at it, as it was in his soul who wrought it... It is rather the beholder who lends to the beautiful thing its myriad meanings... []

For when the work is finished it has, as it were, an independent life of its own, and may deliver a message far other than that which was put into its lips to say

Oscar Wilde, "The Critic as Artist", *The Norton Anthology of English Literature*. Revised. Vol. 2. 1968 [1962] pp 1398-1399

No debe desorientarnos el hecho patente de que ciertas obras, precisamente por su genialidad, han sido interpretadas de modo distinto en las distintas épocas, porque eso sólo quiere decir que, por ser la obra muy profunda y compleja, no pudo entenderse sino parcialmente al principio y que el verdadero significado

únicamente se reveló gradualmente y hasta acaso guarde sorpresa para un futuro más o menos prolongado. Pero, se me opondrá tal vez, el autor al menos ¿conocía todos los estratos de significación que los tiempos, las generaciones sucesivas de críticos fueron descifrando en su obra? Repito aquí lo que dije no hace mucho. El autor no tenía por qué conocer racionalmente todos los entresijos de su trabajo, como no tiene por qué conocerlos el lector. Pero puesto que fue capaz de trazarlo, es que lo había intuido en toda la vastedad y riqueza de su ser, esto es, que lo había conocido a través de la intuición, aunque a la hora de preguntarle por su significado, no encontrase palabras para decirnos lo que lógicamente hubiese en este último, cosa que, por otra parte, no es misión ni del autor ni del lector, sino en todo caso del crítico

Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética: Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Tercera edición aumentada. Madrid: Editorial Gredos, 1962. [“Multiplicidad de intuiciones lectoras y comunicación”, p. 37]

El lector *interviene* en la creación del poema a partir del momento mismo de su concepción, actuando, de manera impalpable pero fehaciente desde el propio interior del poeta, ya que éste precisa organizar sus frases *contando con aquél*: el poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa 'aquietud' sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después, para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu. El lector colabora en la obra literaria no en cuanto que la lee, *sino en cuanto que va a leerla*. Está como agazapado invisiblemente en la conciencia del poeta y allí se revela como

un censor implacable que no permite otra expresión sino la que, por transportar una representación anímica 'idónea', va a alcanzar posteriormente su 'asentimiento'. La acción poética es, irremediabilmente, desde su propio origen, una *coacción*, una acción conjunta de poeta y lector. Y por eso podemos ya decir con rigurosa frase que *el lector es tan autor del poema como el poeta mismo*

Bousoño, *ib*, p. 300

E. M. FORSTER

“We are all like Scheherazade's husband, in that we want to know what happens next. That is universal and that is why the backbone of a novel has to be a story. Some of us want to know nothing else – there is nothing in us but primeval curiosity, and consequently our other literary judgements are ludicrous.... []

The basis of the novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time-sequence”

E.M. Forster, *Aspects of the Novel*. 2. “The Story”. Edited by Oliver Stallybrass. Penguin Books 1974 [1927] pp. 41-42 y 44

“Varias veces me he acercado a algún libro de Gabriel Miró. He sorbido unas líneas, tal vez una página, y me he quedado siempre sorprendido de lo bien que estaba. Sin embargo, no he seguido leyendo. ¿Qué clase de perfección es ésta que complace y no subyuga, que admira y no arrastra? ¿Es una perfección estática, paralítica, toda en cada trozo de sí misma, y que por esta razón no invita a completar lo que ya vemos de ella, apeteciendo lo que aún nos falta? Cada frase gravita sobre su propio aislamiento, sin dispararnos sobre la que sigue ni recoger el zumo de la precedente. Tal vez por esto, el movimiento, la trashumancia en que consiste la lectura, tiene que ponerlos el lector con su propio esfuerzo y empujarse a sí mismo, a pulso, de una página a otra. Esto perjudica a la obra de Miró. Porque el lector, a la postre, resta lo que él pone de lo que el autor le da”

José Ortega y Gasset, “*El obispo leproso*. Novela, por Gabriel Miró”. *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Revista de Occidente 1966 [1947], p. 544

“Escribir novelas es, no lo olvidemos, *escribir*, y no puede pasarse por alto este detalle. Pero Rosa Chacel sortea otro peligroso escollo: el de quedarse en 'escribir', sustantivando, si puede decirse, el estilo, omitiendo que se trata de escribir *novelas*. Porque una novela no debe estar *demasiado* escrita: su perfección consiste en que deje pasar con toda eficacia, con nitidez y energía, la narración. Podríamos decir que la prosa de una novela debe ser como un hilo de cobre: brillante acaso, pero que deje pasar la corriente sin apenas resistencia. El novelista que hace ejercicios de estilo, que nos obliga a detenernos en su primor, en su orfebrería o en su acrobacia, en esa medida no es un buen novelista. La novela no puede estar escrita en 'cursiva”

Julián Marías, “Las razones de *La Sinrazón*” .*Los españoles*. *Obras*. VII, Madrid 1966, pp. 152-153

“Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que nos complace no es tanto el

destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo. En una larga novela de E. Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no le vemos hacer gracia alguna ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos a lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”

José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela* [1925],
“Autopsia”. *Obras Completas* III. Madrid: Revista de
Occidente 1966, p. 391

NOVELA. SU [SIN] RAZÓN DE SER

Entre los variados puntos de vista y valoraciones que el “género literario” *novela* puede propiciar a cargo de sus también posibles seguidores y/o detractores, me interesa traer a esta latitud de mi trabajo dos concretos, tan pintorescos como sugestivos, y que epitoman asimismo las dos cotas máximas de santificación y de repudio, respectivamente, de lo que entendemos por *novela*. Vamos a verlo.

If you are a novelist, you know that paradise is in the palm of your hand, and on the end of your nose, because both are alive.... Paradise is after life, and I for one am not keen on anything that is *after* life..... [] being a novelist, I consider myself superior to the saint, the scientist, the philosopher, and the poet, who are all great masters of different bits of man alive, but never get the whole hog.

The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel as a tremulation can make the whole man alive tremble, which is more than poetry, science, or any other book-tremulation can do.

The novel is the book of life. In this sense, the Bible is a great confused novel

D.H. Lawrence, “Why the Novel Matters”, en *The Norton Anthology*...2, 1968, pp. 1757-1762, pássim

La novela es necesariamente malsana. Lo es dos veces: una, para los que la cultivan; otra, para los que la leen. En sus cultivadores vicia funciones intelectuales, o

para ser puntualmente exacto, operaciones capitales del funcionar intelectual. En los lectores vicia, a veces de una manera profunda, irremediable, mortal, la percepción de la realidad. En unos y otros determina un estado enfermizo, que se caracteriza por un apetito desarreglado de sensaciones y por una actividad aislada y solitaria de la fantasía. El hacedor de novelas, víctima inconsciente de su estado psicológico, hace el mundo a imagen y semejanza de su propio estado de razón y sentimiento; por su parte, el lector de novelas busca y pide un mundo semejante al mal imaginado y mal sentido por el novelista.

Mientras tanto, el mundo de la realidad sigue fabricando realidades que, cuanto más obvias son, más repugnan al que vive fuera de ellas.

Esos dos primeros frutos son frutos del mal, porque son frutos de desorden. Desordenan el ser interior, alterando hondamente dos de sus fuerzas más activas, la sensibilidad y la fantasía. Desordenan las relaciones del individuo con la sociedad en que vive, imbuyéndole la fatal idea de que él puede quebrantarlas a su capricho o disolverlas por no corresponder a su idea de la sociedad imaginaria que le han dado []

Desde el estallido del romanticismo hasta la explosión del naturalismo, el arte de novelar nos ha sometido a tres distintas formas de inmoralidad afectiva e intelectual. Con el romanticismo, nos sacó de la realidad histórica en que vivimos, para hundirnos en otra realidad histórica, pero falseada: fue el florecimiento de lo bello monstruoso, o de lo monstruoso embellecido o de lo bello abortado de lo falso. Con el realismo, primer derivado del romanticismo en su transacción con la realidad social y

humana, nos dio la fisiología de cuantas pasiones, crímenes y morbosas exhalaciones de la sociedad encontró en el triste medio social que son las naciones europeas del mediodía y de occidente. Con el naturalismo está dándonos la segunda evolución del romanticismo, y romantizando, haciendo romántica, tratando de hacer bellas y amables las groserías y las bestialidades de la naturaleza humana y de la realidad social

Eugenio María de Hostos, *Moral social. Sociología*. Prólogo y Cronología: Manuel Maldonado-Denis. Biblioteca Ayacucho. Venezuela. 1982. Cap. XXXIII: "La moral y la literatura. La novela", pp. 244-245

EL PAISAJE

Es de justicia señalar que las interrelaciones y/o correspondencias entre algunos de los textos que aquí venimos ofreciendo –y descontando los elementos de innegable objetividad facticia que en todo caso se acrediten–, tiene su más cualificado fundamento en la percepción subjetiva y de talante del lector. Para el material que ahora proponemos, ni el poema de Thomas podría considerarse único, ni mucho menos los párrafos de Azorín prácticamente escogidos al buen tun-tún, ya que se ha dicho que nuestro autor no ha escrito más que un solo libro en su vida, de tan tenaz y señero como su estilo se va perpetuando de un título a otro. No se olvide que el motivo principal de esta obrita nuestra es el de rescatar, fortalecidos, las sugerencias y comentarios que hemos ido desgranando en nuestras clases universitarias.

Adlestrop

Edward Thomas (1878-1917)

Yes. I remember Adlestrop –
The name, because one afternoon
Of heat the express train drew up there
Unwontedly. It was late June.
The steam hissed. Someone cleared his throat.
No one left and no one came
On the bare platform. What I saw
Was Adlestrop – only the name.

And willows, willow herb, and grass,
And meadowsweet, and haycocks dry,
No whit less still and lonely fair
Than the high cloudets in the sky.

And for that minute a blackbird sang
Close by, and round him, mistier,
Farher and farther, all the birds
Of Oxfordshire and Gloucerthershire.

1917

The Norton Antology. . 2, 4^a ed. 1979, *cit.* p. 1921

Las quiebras de la montaña lejana ya se ven más distintas;
el color de las faldas y de las cumbres, de azul claro ha
pasado a azul gris. Una avutarda cruza lentamente,
pausadamente, sobre nosotros; una bandada de grajos,
posada en un bancal, levanta el vuelo y se aleja graznando
("La Mancha")

Lentamente la sombra gana el valle. Una a una las blancas
casitas lejanas se van apagando. La tierra se recoge en un
profundo silencio; murmuran los pinos; flota en el aire
grato olor de resina. El cascabeleo de un verderol suena
precipitado; calla, suena de nuevo ("Levante")

Azorín, *Páginas escogidas*. Madrid: Casa Editorial
Calleja, 1917, pgs. 28-29 y pg. 23, respectivam.

Reitero la no desdeñable dosis de subjetivismo en el
hecho de relacionar los textos citados. En el terreno de
las coincidencias –tan decisivas a veces, y otras tan
irrelevantes– cumple reseñar que Thomas y Azorín eran

sincrónicamente contemporáneos al escribir sus originales.

JAMES JOYCE. *A Portrait of the Artist as a Young Man*

- En la persona de los father Dolan, father Arnall, y otros, así como por el ambiente de la obra misma, Joyce nos proporciona la materia temáticamente integrativa del tratamiento literario del jesuitismo por distintos autores.

Ramón Pérez de Ayala, en *A.M.D.G.* nos presenta a Bertuco, el chaval protagonista a quien encontramos parentesco automático con el Stephen Dedalus de Joyce, siempre salvando todas las diferencias que haya que salvar. Por otra parte, su tratamiento del hermano Echevarría, y de los padres Sequeros y Olano, significan una mayor carga crítica de Ramón Pérez de Ayala respecto del jesuitismo. Con palabras de Ángel Valbuena Prat:

“En *La familia de León Roch* [Pérez Galdós] el escueto padre jesuita Paoletti, el confesor, figura precisa y más hondamente penetrada que el padre Manrique de *El escándalo*” [Pedro Antonio de Alarcón]

“En *El escándalo* (1875) queda un amplio recuerdo romántico; la pasión pura, libertadora del libertino, en la mujer comprensiva y buena. La figura del jesuita, el padre Manrique, digno consejero, el sabio director de almas, es todo un símbolo. El tipo de padre de la Compañía no ha sabido imponerse a los grandes literatos; unos le han odiado, como Galdós y Pérez de Ayala; otros han sonreído ante él, concedores del secreto, como Joyce y Gabriel Miró. Alarcón, el antiguo anarquista y revolucionario, fue el trazador crédulo, en esa fecha, de una estampa edificante”

(Ángel Valbuena Prat)

POESÍA SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Creo que la forma más ecuánime de valorar la contribución, en general, de la poesía inglesa a la guerra civil española (1936-1939) es contraponiendo al así llamado “grupo de Oxford” [“Spain” de Auden, por todos] a Roy Campbell y a José María Pemán, por ejemplo.

Vid. Roy Campbell, *Flowering Rifle*. Book I. *Fusil floreciente*. Traducción en endecasílabos blancos de Tomás Ramos Orea, en *Traducción: Textos poéticos (Inglés-Español)*. Madrid 2010

Vid. José María Pemán, *Poema de la Bestia y el Ángel*. *Poesía. Obras completas*. Tomo I (Madrid: Escelicer 1947), pp. 913-1074

Vid. Bernd Dietz, *El impacto de la guerra civil española en la poesía inglesa (1936-1939)*. 2 vols. La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1985. Vid. reseña de Fernando Galván en *RCEI*, 11 (noviembre 1985), pp. 180-181

W.B. YEATS

Este poeta nos proporciona una inmejorable apoyatura para detectar lo que en terminología de aproximación pudiéramos llamar “maximalismos desiderativos”. Sin salirnos de la poesía, sus poemas “Sailing to Byzantium” y “Byzantium” creo que lo ilustran. Su deseo de escaparse de la vida real y transformarse en una creación de arte, inasequible a la mordedura del tiempo, y por lo tanto inmortal, de “Sailing to Byzantium”,

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing

se contrapone, mejor, se completa con la aceptación de que lo imperfecto de nuestra existencia multiplicadora e impura, es lo único con lo que contamos:

Those images that yet
Fresh images beget
“Byzantium”

La pretendida grandeza de la eternidad impoluta siempre pasa por el día a día “and all complexities of mire or blood”.

Semejante “maximalismo desiderativo” guarda cierta correspondencia con el augurio pesimista que George Steiner ya hiciera en 1961 en su “The Retreat from the Word” [trabajo incluido en su libro *Language and Silence*. New York: Atheneum 1967]. En dicho trabajo, y en razón del empobrecimiento léxico que buena parte de nuestra civilización utiliza para comunicarse, George Steiner nos refiere haber “observado a topólogos, que no sabían una palabra del idioma de sus compañeros de trabajo,

trabajar juntos con resultados positivos frente a un pizarrón en el lenguaje silencioso común a su disciplina” [Me sirvo de lo que tengo ahora a mano: “El retraimiento de la palabra”. Traducción de Aida Fajardo. *Asomante*. Revista trimestral. Año XXV (enero-marzo) Vol. XXV, nº 1 (1969) San Juan de Puerto Rico, p. 20]. Lo que no dice George Steiner es el mundo de tanteos y de aprendizajes lingüísticos que han sido necesarios previamente para que un grupo de científicos se hayan entendido y se puedan seguir entendiendo frente a una pizarra.

LITERATURA NORTEAMERICANA USA

Dentro de mis muy bien precisadas limitaciones, me interesa señalar, a modo de declaración general y previa, que entiendo la obra de Stanley T. Williams, *La huella española en la literatura norteamericana*, 2 vols. Madrid: Gredos 1957 (para la versión castellana) como imprescindible en la cuestión que nos ocupa. Mi contribución, así, se tiene necesariamente que referir a algunos, pocos, puntos concretos que por pertenecer a la dinámica de mis propias reflexiones, no parecen poder haber quedado recogidos en ningún otro lugar.

WASHINGTON IRVING Y GRANADA

“La literatura americana nunca ha dejado completamente de ser noticias enviadas del Nuevo Mundo al Viejo”

Morton Dauwen Zabel, *Historia de la literatura norteamericana. Desde los orígenes hasta el día. Sus maestros, tradiciones y problemas*. Traducido del manuscrito original por Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada 1950

Esta declaración, y para nuestro caso concreto, se complementa con la realidad de signo contrario, a saber: que Irving y otros encontraron en Granada la cuota de exotismo romántico que demandaba la época, sin tener que desplazarse al más cercano o extremo Oriente, puesto que tales temas los guardaba España en razón de su experiencia con lo árabe.

LITERATURA MÍSTICA Y VOLUPTUOSIDAD. RELIGIÓN Y SEXO

Given in Marriage unto Thee
Oh thou Celestial Host –
Bride of the Father and the Son
Bride of the Holy Ghost.

Other Betrothal shall dissolve –
Wedlock of Will, decay –
Only the keeper of this Ring
Conquer Mortality –
Emily Dickinson

American Literary Masters. Vol. I. Holt 1965, pg. 1004

El poemita fechado por su autora en 1864 y señalado por los editores con el número 817 –y del que por distante pudor hemos decidido no aventurar traducción al español– ilustra el enunciado de nuestro epígrafe. En realidad, esta temática se acomoda mejor en el campo de la endocrinología que en cualquier otro. No sorprende así que se deban a Gregorio Marañón [Posadillo] los estudios más concienzudos al respecto. Interesa, en todo caso, señalar que dichos asuntos propician tanto tratamientos torpemente simplistas, de un lado, como estudios de gran altura científica y especulativa, de otro. Por cierto que el filósofo rumano-francés E. M. Ciorán definió la mística como “fisiología de las esencias”. Para el fin que aquí perseguimos bástenos ahora con incorporar dos testimonios de profundo calado literario:

Lo religioso y lo voluptuoso andan tan unidos que el místico suele concluir por encerrarse en el harén, como el

libertino acaba muchas veces por desvanecerse en las nubes. La predilección de las mujeres por Jesús y de los hombres por María ¿no revela que hasta en la devoción intervienen la voluptuosidad y el sexo? Penitencias y oraciones que parecen servir de escudo a la tentación actúan como despertadores sensuales. Las santas, al salir de sus éxtasis, se retorcían como serpientes en el fuego y rompían en jaculatorias que remedaban los suspiros del orgasmo; los santos eremitas, después de velar noches enteras en arrodillamientos y maceraciones, sentían en sus carnes las atazas de la lujuria y, como leones, rugían al recuerdo de las prostitutas romanas.

Por su manera de ser, por sus ademanes y hasta por su vestidura o disfraz, los clérigos repelen, como la emblemática imagen de su doctrina. Cubiertos de negro desde los pies a la cabeza, encajonados en la sotana, no parecen hombres que se mueven como los demás hombres, sino ataúdes que marcharan solos. Si limpios, con el cuello de mostacillas, los puños de hilo bordado, las hebillas de plata, los polvos de arroz, el almizcle de la mujer pública y todas las frivolidades que patentizan el afeminamiento del sexo; si desaseados, con la barba eternamente a medio crecer, el rostro lubricado con la grasa de la primera comunión, la lluvia de caspa en los hombros, la uña con el implacable filete oscuro y el olor a mugre revuelta con sudor avinagrado

Manuel González Prada, *Páginas libres/Horas de lucha*.
“Instrucción católica” II. Prólogo y notas [de] Luis Alberto Sánchez. Biblioteca Ayacucho. 2ª ed., 1985 [1976], pgs. 78-79

El espíritu cuyo núcleo religioso ha ido desarrollándose, cede ante el impulso de los instintos cuando a estos se les niega toda manifestación con apariencias normales ... [] ... las religiones están plagadas de mitos y de ritos sensuales en los que se refugian no sólo los místicos, sino muchas personas de vida instintiva reprimida (p. 257)

La desviación mística ofrece constantes ejemplos del desarrollo accidentado, pero siempre progresivo, del instinto sexual... En todas las religiones el ritual está lleno de expresiones eróticas. Los fieles las emplean con delectación. Entre estos no faltan las solteras viejas ni los hombres que se creen fracasados en el amor. El 'amor espiritual', que allí es posible hasta la alucinación y el éxtasis, se une al masoquismo simbólico, que puedes ver en símbolos rudimentarios, como el de golpearse el pecho, o en hechos claros y netos: macerarse las rodillas contra el suelo, usar cilicios. O del sádico que contempla con ojos de 'piedad' el cuerpo desnudo y sangrante de Jesús o la expresión desolada de la Dolorosa, con los siete puñales clavados en el corazón. Todo esto, unido a la luz coloreada de las vidrieras, las voces del coro, la música del órgano, de calidades muy sensuales; la penumbra, el símbolo erótico –consagración de las vírgenes a la primavera en las 'flores de mayo', la carne y la sangre de un dios y tantos otros–recogen el fluido erótico de un instinto reprimido con una promesa de totalidad (pp. 258-259)

Ramón J. Sender, *Tres ejemplos de amor y una teoría*. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial. Madrid 1969

MARK TWAIN Y HENRY JAMES

[Mark Twain]

“En 1869 tenía terminado.... *Innocents Abroad*, después de una excursión a Europa y la Tierra Santa.... En 1871 se publicó su segunda obra *Roughing it*. El tema del primer libro es la arrogancia descocada y la irreverencia del hombre del Nuevo Mundo cuando va a Europa a inspeccionar las reliquias y cosas respetables del Viejo Mundo”...

“Publicó en 1896... sus *Personal Recollections of Joan of Arc* en que utilizó a la santa para censurar a una tradición que temía y odiaba: la tradición europea”

Morton Dauwen Zabel, *ibidem*

[Henry James]

“Escribió acerca de los americanos que iban a Europa con su dinero, su curiosidad y su nostalgia del Viejo Mundo y lo que les sucedía allí. Su tema fue el redescubrimiento de Europa por América”

“El tema central de toda la obra de James es el de la seducción de la inocencia por el mundo”

Morton Dauwen Zabel, *ibidem*

Enfrentado a –y complementario al mismo tiempo de– estas valoraciones interpretativas en la obra de Irving, Twain, y James, considero de inexcusable oportunidad e interés incorporar lo que José Ortega y Gasset escribiera “Sobre los Estados Unidos”. Se trata de diez páginas, amplitud demasiado escueta para su

tratamiento como monografía, pero demasiado extensa para su transcripción como cita en nuestro texto. El conjunto entero, y su fecha de publicación, está organizado en las siguientes partes: I (*Luz*, 27 de julio de 1932), II (*Luz*, 29 de julio de 1932) y III (*Luz*, 30 de julio de 1932)

Empero, no podemos resistirnos a incorporar aquí algunos párrafos:

“El hombre colonial es el hombre de una raza antigua y avanzada cuya intimidad ha recaído en el primitivismo, mientras su dintorno vital goza de plena civilización” (p. 376)

“En los pueblos primitivos... no existe la persona individualizada. Todos los salvajes de una tribu son espiritualmente iguales. Dirán las mismas cosas, sentirán idénticos apetitos, se comportarán de parejo modo. Habrá entre ellos diferencias temperamentales, pero no espirituales. La reacción intelectual del uno ante cualquier problema será la misma que la del otro. La razón de esto es que el salvaje no tiene intimidad; que es esfera hueca, persona social y nada más. Por eso nos presentan el tipo de hombre estandarizado.

Que el norteamericano sea un hombre *standard* no obedece, pues, a ninguna condición peculiar ni de la forma de su civilización ni de su sistema educativo, sino que es síntoma inmediato de su primitivismo” (p. 377)

“Sería un defecto del lector y no mío que subentendiese bajo estas calificaciones censura o

desestima del modo de ser americano. Con el mismo derecho podía entenderse en sentido peyorativo el atributo de juvenilidad aplicado a una persona. Porque es evidente que, entendido a fondo este atributo, junto a las envidiables virtudes de la juventud designa también su constitutiva manquedad. Ser joven no es ser todavía. Y esto, con otras palabras, es lo que intento sugerir respecto a América. América no es todavía”. (p. 378)

Obras Completas. IV. Artículos (1931-1932). Sexta edición. Madrid: Revista de Occidente 1966 [1947], pp. 369-379

SOBRE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

Dedico los últimos tramos de este librito a la exposición, mitad grave, mitad lúdica –y siempre testimonial– de algunos ejemplos de traducción de poesía (suponemos que con voluntad poética) y/o de prosa altamente esmerada, llamando la atención sobre los insalvables escollos de todo tipo que se le aparecen al traductor. Permítaseme decir que desde mis primeros años en la Universidad sentí el menester de traducir poesía como una de las labores más atosigantemente comprometidas, al tiempo que participativas y solidarias. Intentar explicar lo evidente, además de inútil, suele resultar irritante. Por eso me referiré tan sólo al hecho comprobado de que no se conoce a un solo lector que ante dos cualesquiera textos poéticos enfrentados –original y traducción– no se haya asomado a la barandilla de su propia curiosidad y autoestima, y se haya 'tomado el pulso' sobre lo que él hubiera resuelto con tal o cual palabra, con tal o cual verso.

Sobre mí podría referir innumerables incidencias. Hay versos en inglés que, dada su estructura y su acomodo en el contexto del entero poema, se han resistido durante años a que yo los vertiera (no *derramara*, ni mucho menos *desparramara*, poniendo todo perdido, entiéndase) de manera satisfactoria [Vid. tan sólo como ejemplo, Fernando Toda, “Subtitulado y doblaje: Traducción especial (izada)”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 12, 2005, pp. 119-132]. A lo largo de mi dilatada experiencia, el problema de la traducción poética de poesía ha dejado de ser cuestión de técnica más o menos afortunada y de resultados más o menos lisonjeros, para pasar a otra previa, cual es la de preguntarse *qué poemas y por qué*, deberían considerarse susceptibles de ser traducidos.

El problema de la traducción de poesía, según yo lo veo, consiste en establecer a efectos prácticos y previos la naturaleza, descodificable o no, del poema en cuestión. Mi relación epistolar con don Valentín García Yebra [una única vez nos encontramos en persona, en Granada] me ha significado un singular enriquecimiento, traducido por mi parte en la corrección y/o mejora de algunas de mis traducciones, y en la confección de algún trabajo [Vid., por todos, “La traducción poética de poesía: como juego, como ciencia, y como arte”. Leído en el IV Simposio de Traducción Literaria. UNEX, Cáceres, mayo 1990. Incluido en Tomás Ramos Orea, *Estudios de literatura*. Madrid 2010, pp. 221-230]. Conscientemente o no –en mi caso, al cien por cien de mi consciencia– toda justificación entraña una apologética. Estamos apegados a nuestro *yo*, y su salvaguarda es nuestra primera y principal incumbencia. He cometido piciazos como el que más, quién sabe, pero acaso también, como pocos, me he esmerado y desvelado por reparar dichos fallos y detectar la razón de los mismos. La corta relación de despropósitos que a continuación enumero no exculpa a los míos; sólo los reconoce como de linaje y condición equiparables.

- En la cuidadosísima traducción de *A Portrait of the Artist as a Young Man* que Dámaso Alonso produjo con el título *Retrato del artista adolescente* en el primer tercio del siglo XX, el pasaje de la epifanía de la chica ante Dedalus, memorable por su devastadora belleza, queda en mi opinión estropeado. Donde Joyce escribe:

“Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bare almost to the hips, where the white fringes of her *drawers*...” [subrayado mío]

Dámaso Alonso traduce:

“Los muslos más llenos, y de suaves matices de marfil, estaban desnudos casi hasta la cadera, donde las puntillas blancas de los *pantalones*

[subrayado mío]

Traducir *drawers* por *pantalones* en este contexto lo considero como una verdadera desgracia. Me hago cargo de las consideraciones que probablemente barajara nuestro tan eximio maestro de maestros. El término *bragas* tal vez le resultara malsonante, en razón de que su uso, más frecuentemente que no, se halla incurso en expresiones plebeyas y de populacherismo de gusto más que dudoso. Bien. Pero es el caso que *drawers* no parece disponer de ninguna equiparabilidad convincente. La prenda que más se nos antoja que incorpora las características de forma y función de *drawers* referida a una mujer, sería *pololos*, vocablo me temo que inexistente en la época en que don Dámaso acometió su traducción, y en todo caso tampoco muy afortunado a efectos eufónicos dentro de la órbita terminológica del pasaje. A pesar de todos los pesares, *bragas* hubiera sido resueltamente harto más preferible que *pantalones*.

- Al mismo Dámaso Alonso –y esta vez en ocasión más ligera y hasta frívola– debemos la traducción de este verso de “Down by the Salley Gardens” de Yeats

“In a field by the river my love and I did stand”

por

“En un campo junto al río estábamos yo y mi amor”

Antología de Poetas ingleses modernos. Editorial
Gredos. Madrid, 1963, p. 83

Quien se haya enfrentado a este poema sabrá de las dificultades tenaces que ofrece para su versión al castellano. El traductor busca un sistema de rima, siquiera asonante, para los pareados, al tiempo de hacerse cargo de la inusual alongación de los versos ingleses, a duras penas acomodados en los correspondientes dobles octosílabos. Pero es el caso que el verso de referencia no se deja apresar en la totalidad de su contenido a menos de instrumentar dos oportunas sinalefas en el segundo hemistiquio, llevando la palabra *amor* necesariamente al último lugar absoluto de la línea. El bueno de don Dámaso no tuvo más remedio que sacrificar el pequeño protocolo de cortesía nombrándose a sí mismo en primer término (“El borriquito delante, pa que no se'spante”)

- La traducción de *arms* por *brazos* (en vez de *armas*) en el verso

Or to take arms against a sea of troubles

Hamlet III, i, 59

“u oponer los brazos a este torrente de calamidades”

de nuestro insigne Leandro Fernández de Moratín, volvió a suscitar la siempre viva discusión sobre la tolerancia y fijación entre la semántica imperativa o potestativa de las lenguas.

Vid *Shakespeare. Hamlet. Romeo y Julieta*. Madrid.
Biblioteca EDAF. Bolsillo, 1973, p. 77

- Yo recuerdo –y puedo volver a tener bien presente, ya que los libros obran en mi poder– el efecto deslumbrante que nos producían a los chavales de 14-15 años las traducciones de poemas franceses, ingleses y alemanes, sobre todo, de Fernando Maristany, tal y como los incorporaba en sus libros de texto [valga por todos su *Historia de la literatura universal: A través de la crítica y de los textos*. Edición ilustrada. Curso ampliado e ilustrado. 5ª edición. Barcelona: Ediciones La Espiga, 1949] el benemérito don Guillermo Díaz-Plaja. Aquellas versiones sonaban... como poemas en sí mismos, tal era la eufonía y el dominio de la técnica que los habían trazado. Andando el tiempo cayó en mis manos el libro de don Julio Casares, *Crítica efímera*. Espasa-Calpe. Colección Austral 1962. La muestra de inexactitudes que nuestro doctísimo lexicógrafo imputa a Maristany en razón de una de sus versiones en *Las cien mejores poesías de la lengua francesa*, si no fuera por lo severas, resultarían hasta decididamente divertidas.
- Y de divertidas pueden calificarse las explicaciones de Unamuno sobre su disparate de traducir el término inglés *banks* por *bancos* (de sentarse) en vez de *orillas*, ya que la realidad contextual de un río permitía a la lengua, sin aparente distorsión, esta complicidad anfibológica a la que me acabo de

referir. Para su traducción de “– the rest is silence” por “el reposo es silencio” (*Hamlet* V, ii, 347), prefiero ayudarme de la autoridad de Francisco Ayala:

“Es probable que se enredara, buscándole, como solía, tres pies al gato, entre las acepciones de la palabra inglesa *rest* y, deslumbrado por el absurdo de la versión “El reposo es silencio” se empeñara en sacarle un sentido profundo, pues su pensamiento (“En el principio fue el Verbo”, citaba siempre) se dejaba llevar de las palabras”

“Años más tarde –no muchos– escribía este otro poema, que aparece en el *Cancionero* con fecha 23-XI-28

Ofelia de Dinamarca
Rosa de nube de carne,
Ofelia de Dinamarca,
tu mirada sueño o duerma,
es de Esfinge la mirada.
En el azul del abismo
de tus niñas – todo o nada,
'ser o no ser' – ¿es espuma
o poso de vida tu alma?
No te vayas monja, espérame
cantando viejas baladas,
suéñame mientras te sueño,
brízame la hora que falta.
Y si los sueños se esfuman
– 'el resto es silencio' –, almohada
hazme de tus muslos, virgen
Ofelia de Dinamarca.

'El resto es silencio', traduce ahora”

Francisco Ayala, “El reposo es silencio: (Una curiosidad literaria)”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Prólogo de Helio Carpintero. Madrid: Aguilar 1972, pp. 1194-1198 y 1198 respectivam.

Podríamos haber seguido la estela de humorismo trágico del inabarcable don Miguel, poniendo en tela de juicio tan peregrino aserto, al considerar la hora de siesta, sólo por ejemplo, perturbada por cualquier desconsiderado a grupas de una moto. Bromas aparte, véase lo que aduje sobre este punto a propósito de Moratín y el consentimiento de las lenguas.

Nuestro respetado y admirado maestro don Esteban Pujals Fontrodona, acaso por la pueril incontinencia de no saber renunciar al supuesto lustre que un toque poético a tiempo presta a la erudición, se embarca en la traducción directa y completa de *Paradise Lost* de Milton, en lo que dio en llamar “versos de base endecasilábica”, con el resultado de salpicar su menester de infinidad de endecasílabos mal medidos y que no suenan a endecasílabo [Vid. Tomás Ramos Orea, “La traducción poética de poesía: Una tentativa de asedio a su conceptualización (A propósito de una versión de *El paraíso perdido*)”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 11-12 (1989-1991), pp. 47-54, en *Estudios de literatura*, cit., pp. 248-260]

Otras veces al traductor se le escapa que la descodificación literal de ciertas expresiones inglesas que resulta en la *lengua término*, puede estar lastimosamente lastrada por la coincidencia de que tal expresión forme parte generalizada y archirrepetida de, digamos, una canción populachera en boca del vulgo indiscriminado. Más que con la literatura propiamente dicha, esto

tiene que ver con la sociología, si bien el resultado sigue siendo el mismo. Me refiero al comienzo de la “Ode to a Nightingale” de Keats, con su “My heart aches” que casi invariablemente se viene vertiendo, con toda corrección, por supuesto, como “Me duele el corazón”. Lo que ocurre, dijimos, es que una canción resultona y folklórica comienza asimismo con idéntica letra, y la banalización frívola que su casi automática continuación produce es inevitable.... ¿Qué cómo lo traduciríamos nosotros? No sé: “Lastimado en lo hondo”, “Dolorido en el alma”, “Mi corazón se duele”, “Con honda pesadumbre”, “La congoja me oprime”.... y mil etcéteras, modificando, en caso de hacer falta, la estructura sintáctica del resto del verso, con arreglo a lo elegido. Como digo, cualquier cosa menos precisamente *aquella* que da pie a la malhadada interferencia.

La enumeración de despropósitos se tornaría inacabable y, sobre todo, ociosa, ya que cualquier estudioso medianamente pertrechado de voluntad puede despacharse la cantidad de evidencias que guste. Un solo ejemplo más para concluir este reducidísimo y personal muestrario: En el número 7 (noviembre 1983), pp. 145-147 de *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, el también alcalaíno Bernd Dietz, en su reseña “Crónica de una traducción alevosa: Stephen Spender en español” hace un peinado, no exhaustivo, de una cascada de inexactitudes, cuando no francos errores, perpetrada por el traductor de Stephen Spender en el libro *Poemas*. Madrid: Visor 1981.

¡Ójala que en las labores de referencia no haya sido yo objeto de críticas tan ingratas! Y de haberlo sido, vayan mis disculpas y mi agradecimiento. Viajamos todos en la misma barquichuela del aprendizaje, y a mí jamás se me ha ocurrido guardar los remos.

ÍNDICE

	Pg.
Prefacio mínimo	1
Old English Poetry. <i>Beowulf</i>	3
“The Wanderer”	7
Chaucer. <i>The Canterbury Tales</i>	9
<i>Sir Gawain and the Green Knight</i>	13
Wyatt y Garcilaso	15
Edmund Spenser	15
Palabras y actos	17
Tema del conocidísimo, ocioso y supertrillado <i>carpe diem</i>	21
Potenciación de una instancia sensorial	27
Perspectivismo lingüístico	29
Inmortalidad de la poesía y amor más allá de la muerte	30
Instancia desiderativa de que, cuando muertos, no nos veamos reducidos a mero polvo, sino que nos transformemos en algo mineral o vegetal rico y fragante	32
Reconstrucción, <i>a contrario</i> , del canon petrarquista	34
Lectura y representación dramáticas.....	44
Razón de Estado	46
Consideraciones sobre la elocución de los actores	48
Valor de la crítica	48
Shakespeare y el Derecho: Indicaciones bibliográficas españolas	49
Códigos y sistemas	50
Justicia y libertad sexual en la mujer	54
Ben Jonson y la crítica literaria	56
John Milton. Sobre el tema de su ceguera, referido por él mismo	59
Alegorías noveladas	61

Sutilezas distintivas en la significación y sentido del término wit(s) en sus correspondientes contextos	63
Remonte confirmativo de una primera declaración	78
Addison y Steele: El periodismo y el ensayo	79
Thomas Gray: “Elegy Written in a Country Churchyard”	81
Preceptiva, crítica y estética literarias.....	83
Oliver Goldsmith: <i>She Stoops to Conquer</i>	90
William Blake	91
William Wordsworth	91
Coleridge	92
Lord Byron	93
Objetividad perspectivística	94
John Keats	96
Thomas Carlyle	99
Tennyson	101
Francis Thompson	102
Dante Gabriel Rossetti	102
Walter Pater	103
Oscar Wilde	105
Ernest Dowson	105
Hopkins	105
Asentimiento. Autoría compartida. Complicidad autor/lector	106
E.M. Forster	109
Novela. Su [sin] razón de ser	112
El paisaje	115
James Joyce: <i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i>	118
Poesía sobre la guerra civil española	119
W.B. Yeats	120
Literatura norteamericana USA	122
Washington Irving y Granada	122

Literatura mística y voluptuosidad. Religión y sexo	123
Mark Twain y Henry James	126
Sobre la traducción de poesía	129