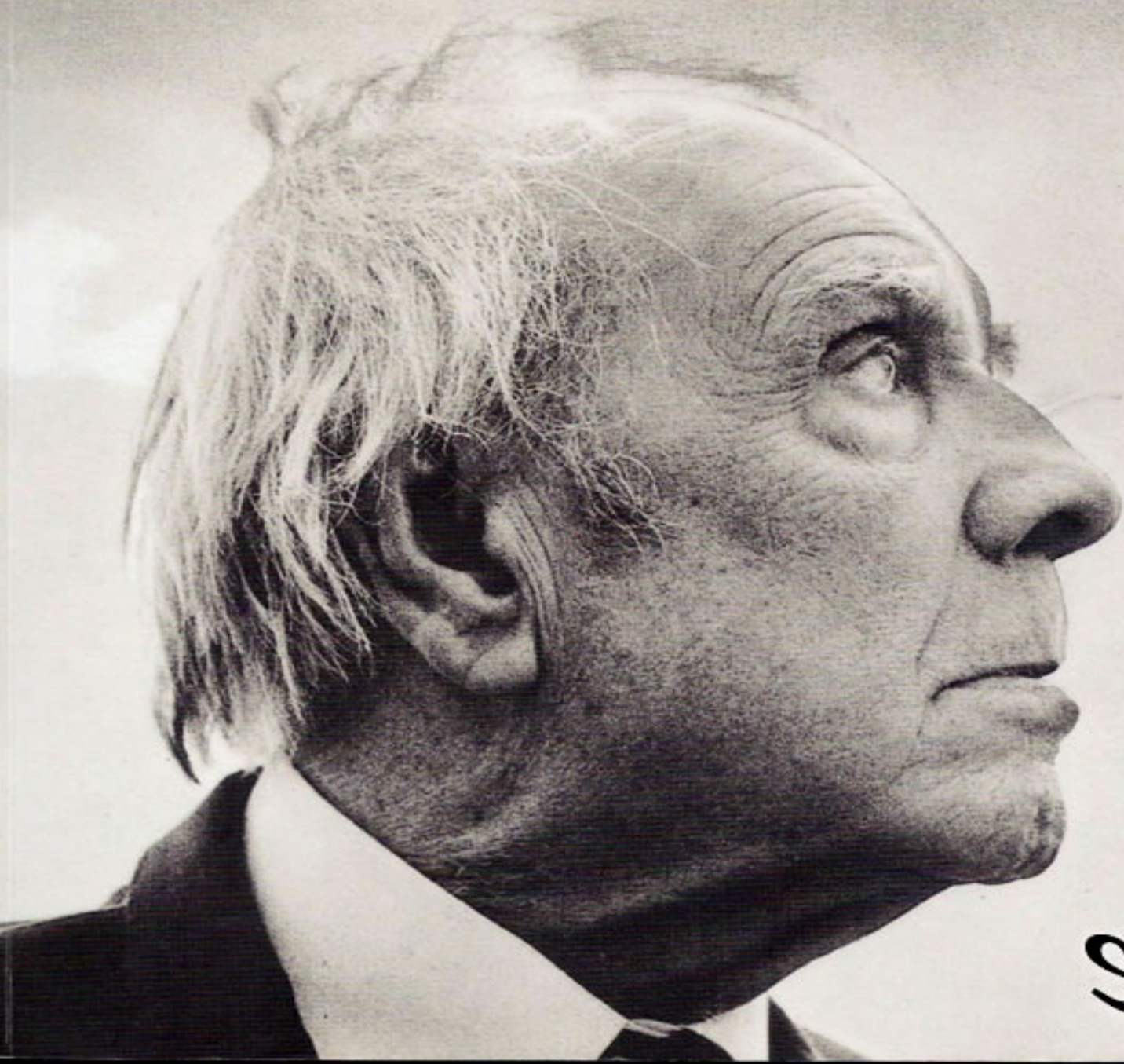


Borges, profesor

Curso de literatura inglesa

Edición de Martín Arias y Martín Hadis



se

En 1966, Jorge Luis Borges dictó un curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Las clases fueron grabadas por algunos alumnos que luego las transcribieron para que otros más pudieran estudiar. Las grabaciones se han perdido, pero los textos transcritos a máquina se conservan hasta hoy. Después de un minucioso análisis e investigación de las fuentes citadas, Martín Arias y Martín Hadis lograron compaginar las transcripciones, sin modificar el lenguaje oral de Borges, que nos ha llegado intacto, con sus latiguillos y repeticiones. La edición se completa con notas que amplían la información. Con erudición y simpatía habituales, Borges se explaya en detalle sobre sus temas predilectos: los anglosajones, la poesía de Inglaterra, Samuel Johnson y James Boswell, James Mcpherson, Wordsworth, Coleridge, William Blake, Carlyle, Robert Browning, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Dickens, y Stevenson entre otros.

«Creo que uno sólo puede enseñar el amor de algo. Yo he enseñado, no literatura inglesa, sino el amor a esa literatura. O mejor dicho, ya que la literatura es virtualmente infinita, el amor a ciertos libros, a ciertas páginas, quizá de ciertos versos. Yo dicté esa cátedra durante veinte años. Disponía de cincuenta a cuarenta alumnos, y cuatro meses. Lo menos importante eran las fechas y los nombres propios, pero logré enseñarles el amor de algunos autores y de algunos libros. Es decir, lo que hace un profesor es buscar amigos para los estudiantes. El hecho de que sean contemporáneos, de que hayan muerto hace siglos, de que pertenezcan a tal o cual región, eso es lo de menos. Lo importante es revelar belleza y sólo se puede revelar belleza que uno ha sentido.»

Jorge Luis Borges



Jorge Luis Borges

Borges, profesor

Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires

ePUB r1.0
Yorik 24.05.13

Jorge Luis Borges, 2000

Clases recopiladas por; Martín Arias y Martín Hadis

Editor digital: Yorik

ePub base r1.0



Va este libro para mis padres, Ana María Goldstein y Alfredo Arias, y para mi hermana Eva, por su constante apoyo hacia todos mis proyectos.

Martín Arias

A mi abuela, Ana Rosa R. de Genijovich, con cariño y gratitud por su vasta biblioteca de ilimitados libros ingleses.

Martín Hadis

Sobre este libro

Estas clases fueron grabadas por un pequeño grupo de alumnos de literatura inglesa con el fin de que estudiaran aquellos otros alumnos del curso que por su trabajo no podían asistir a las clases en el horario establecido. De las grabaciones originales en cinta magnetofónica (aún no existían las *cassettes*), ese grupo de estudiantes realizó las transcripciones que fueron la base para la confección de este libro.

Las cintas se han perdido; probablemente hayan sido luego utilizadas para grabar otras clases, quizá de otras materias. Semejante descuido puede parecer hoy imperdonable. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en 1966 —año en que fueron dictadas estas clases— Jorge Luis Borges aún no era considerado en su país un genio indiscutido como hoy. Los constantes cambios políticos de la Argentina hacían resaltar más sus declaraciones sobre la actualidad que su labor literaria. Para muchos de los estudiantes de su curso, Borges, aunque escritor eminente y director de la Biblioteca Nacional, debía de ser sólo un profesor más. Las transcripciones de las clases, por lo tanto, no fueron preparadas sino para el estudio de la materia, desgrabadas a máquina con prisas para cumplir, seguramente, con los tiempos de los exámenes.

Quizá eso debemos agradecerlo: no hubo al desgrabar ningún intento de modificar el lenguaje oral de Borges, ni de completar sus palabras, que nos han llegado intactas con sus repeticiones y latiguillos. Esto, que resulta evidente al leer las clases, se confirma cotejando el lenguaje utilizado aquí por Borges con el de otros textos tomados de su discurso oral, como las diversas conferencias y entrevistas publicadas. Los transcriptores se preocuparon además por dejar constancia de la textualidad de sus notas, anotando debajo de la transcripción de cada clase la frase: *Es versión fiel*. Esta fidelidad mantuvo, afortunadamente, no sólo el discurso docente de Borges sino también sus comentarios al margen y hasta las palabras coloquiales que el profesor dirigía a sus alumnos.

En contrapartida, la prisa y el desconocimiento llevó a los transcriptores a

desgrabar fonéticamente todo nombre propio, nombres de obras o frases en idioma extranjero que aparecieran en las clases, dando lugar a numerosos errores: la gran mayoría de los nombres de autores y títulos de obras citadas aparecían con sus nombres mal escritos; los recitados en anglosajón y en inglés, así como las disquisiciones etimológicas de Borges, resultaban completamente ilegibles en las transcripciones originales.

Cada uno de los nombres que aparecen en el texto debió ser revisado y corregido. No fue difícil darse cuenta de que «Roseti» era Dante Gabriel Rossetti. Llevó sin embargo más tiempo desentrañar que quien aparecía como «Wado Thoubé» era en realidad el poeta Robert Southey, o que el transcriptor había escrito «Bartle» ante cada mención del filósofo George Berkeley. Muchos de estos nombres parecían inhallables y exigieron laboriosas búsquedas. Tal fue el caso —entre otros— del jesuita del siglo XVIII Martino Dobrizhoffer, que aparecía en el original como «Edoverick Hoffer», o del profesor Livingston Lowes, cuyo nombre había sido transcripto como el título de una presunta obra, «Lyrics and Lows».

La falta de familiaridad de los transcriptores con los textos literarios estudiados queda en evidencia en numerosas ocasiones. Nombres tan conocidos como los del Dr. Jekyll y Mr. Hyde aparecían en el original bajo extrañas denominaciones, que amenazaban con convertir en múltiple la ya terrible dualidad del personaje. El Dr. Jekyll era «Jaquil», «Shekli», «Shake», «Sheke» o «Shakel», mientras que Mr. Hyde era a la vez «Hi», «Hid» y «Hait», variantes que conviven en una misma página y en ocasiones en un mismo párrafo. Otros personajes y autores adolecían de problemas semejantes y a menudo resultó difícil detectar que se referían a una misma persona. Así, el héroe Hengest aparecía en una línea correctamente escrito, pero en la siguiente se había convertido en «Heinrich»; el filósofo Spengler se escondía indistintamente tras los apelativos de «Stendler» o «Spendler» o el mucho más lejano «Schomber».

Las citas poéticas de Borges eran asimismo ilegibles. Algunas, al ser desveladas, resultaron directamente cómicas. Quizá el ejemplo más significativo de esta serie sea el verso de *Leaves of Grass*: «Walt Whitman, un

cosmos, hijo de Manhattan», que en el original aparecía transcrito como «Walt Whitman, un cojo, hijo de Manhattan», cambio que sin duda hubiera inquietado al poeta.

Durante sus clases, Borges solicitaba a menudo a sus alumnos que prestaran su vista y su voz para leer poemas en voz alta. A medida que un alumno leía, Borges iba comentando cada estrofa. En la transcripción original, sin embargo, los poemas recitados por los alumnos habían sido eliminados por completo. Al faltar en la transcripción esos versos, los comentarios de Borges acerca de estrofas sucesivas aparecían apiñados unos sobre otros de modo indescifrable. Para devolverle coherencia a estas clases, las estrofas recitadas por alumnos fueron buscadas y restauradas consultando las fuentes. Los comentarios de Borges se intercalaron luego en una verdadera tarea de montaje.

Un trabajo semejante exigió la restauración de citas en inglés antiguo, transcriptas en el original por fonética. Aunque gravemente distorsionadas, éstas eran aún reconocibles y se las repuso utilizando las obras originales.

La puntuación del texto, muy oscura en la apresurada transcripción, debió de ser modificada casi por completo, intentando siempre seguir el ritmo que las frases seguramente llevaron en su forma oral.

La presente edición tuvo entonces por tarea la corrección de todos los datos posibles, enmendando cuanto pudiera ser error de transcripción y haciendo las correcciones necesarias para pasar de la transcripción original a un texto más o menos fluido. Asimismo, se buscó la fuente original de buena parte de los textos mencionados, citando en notas al pie los poemas completos en su idioma original (si éstos eran suficientemente breves) o los fragmentos aludidos (cuando se trataba de obras más extensas).

Para facilitar la lectura de las clases, fue necesario en algunos casos realizar modificaciones menores:

- 1) El agregado de palabras faltantes (nexos coordinantes, conjunciones, etc.), que con seguridad Borges pronunció, a pesar de su ausencia en la transcripción original.
- 2) La eliminación de alguna conjunción, presente en el lenguaje oral pero

que realmente dificultaba la comprensión del texto escrito.

- 3) En contadísimas ocasiones, fue necesario acercar el sujeto y el predicado de frases en las que el entusiasmo de Borges lo llevaba a una larga digresión, aceptable en el lenguaje oral pero que hacía perder completamente el hilo del discurso en el texto escrito. Esto fue hecho variando el orden de las proposiciones en la oración, pero sin omitir una sola de las palabras pronunciadas.

Dado que ninguno de estos cambios altera los dichos ni la esencia del discurso de Borges, preferimos no indicarlos a lo largo del curso, ya que se trata de detalles de edición que podrían molestar al lector, sin sumar por otra parte ninguna información útil al contenido. En toda otra ocasión, aquellas palabras no pronunciadas por Borges, agregadas al texto para facilitar su lectura, aparecen marcadas entre corchetes.

De cualquier modo, y esto es obvio, en ningún caso se modificaron las palabras de Borges más allá de estas correcciones.

Las notas al pie tienden a explicar referencias poco claras, o a suministrar información acerca de obras, personas o hechos mencionados que pueda enriquecer la lectura de las clases. Más allá de referencias bibliográficas puntuales, hemos resistido en gran medida la tentación de vincular los temas tratados en las clases con el resto de la obra de Borges. La relación entre el Borges escritor y el Borges de cátedra es tan estrecha que esto hubiera requerido una cantidad de notas poco menos que inacabable; por lo demás, no ha sido nuestro objetivo realizar una crítica o análisis del texto principal.

Muchas de las notas consisten en breves biografías; la longitud de cada una de éstas no resulta de un juicio de valor sino que está —en la mayoría de los casos— en proporción a dos factores: 1) lo desconocida que puede resultar cada figura y 2) su interés e importancia en el contexto de las clases. Así, al pastor de los godos, Ulfilas, o al historiador islandés Snorri Sturluson les corresponden varias líneas; para aquellos personajes más recientes o más conocidos, o mencionados al pasar, consideramos suficiente dar sus fechas, nacionalidad y otros datos que permitan identificarlos.

El lector encontrará asimismo que muchas de estas breves notas biográficas corresponden a figuras célebres. Su inclusión no presupone, por cierto, que el lector las desconozca. En todos los casos, la presencia de estas notas apunta a brindar la posibilidad de situar históricamente a estas figuras, dada la libertad con que Borges salta en sus comparaciones de siglo a siglo y de continente a continente.

Ignoramos si Borges sabía de la existencia de estas transcripciones; estamos sin embargo seguros de que se alegraría al comprobar que estas páginas perpetúan su labor docente. A todos aquellos estudiantes a quienes Borges, durante sus años de cátedra, enseñó con dedicación y afecto la literatura inglesa, podrá unírseles ahora una cantidad ilimitada de lectores.

Esperamos que los lectores disfruten tanto al leer este libro como nosotros al preparar su edición.

Martín Arias
Martín Hadis

Buenos Aires, febrero de 2000.

Introducción

«A mí me gusta mucho enseñar, sobre todo porque mientras enseño, estoy aprendiendo», decía Jorge Luis Borges en una de sus numerosas entrevistas.^[1] Poco antes, se había referido a la cátedra como «una de las felicidades que me quedan». Y no hay duda sobre el doble placer que le causaba a Borges estar al frente de una clase.

Semejante placer puede constatarse en este libro, que recoge un curso completo dictado por el escritor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ubicada entonces en el viejo edificio de la calle Independencia, en el año 1966. Para ese entonces, Borges ya llevaba varios años dando clases en dicha institución. Había sido aceptado como titular de la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana en 1956, escogido por sus antecedentes frente a otro postulante pese a no haber obtenido nunca un título universitario.^[2] Borges expresó en varias oportunidades (en ese tono suyo que combinaba la modestia con el humor y la plena confianza en su capacidad) su sorpresa frente a la designación.

En su *Autobiografía* Borges explicaba, tras referirse a su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional en 1955: «Al año siguiente recibí una nueva satisfacción, al ser designado en la cátedra de literatura inglesa y norteamericana de la Universidad de Buenos Aires. Otros candidatos habían enviado minuciosos informes de sus traducciones, artículos, conferencias y demás logros. Yo me limité a la siguiente declaración: “Sin darme cuenta me estuve preparando para este puesto toda mi vida”. Esa sencilla propuesta surtió efecto. Me contrataron y pasé doce años felices en la universidad».^[3]

El curso reunido en este libro nos presenta entonces a un Borges que ya tenía a cuestas diez años dedicados a la enseñanza, incluyendo no sólo sus clases universitarias, sino también diferentes cursos en instituciones como la Asociación Argentina de Cultura Inglesa. Nos presenta además a Borges en una faceta distinta a la del texto literario o la entrevista, y quizá más cercana a las

R3N3

conferencias. Sin embargo, las clases difieren de estas últimas en un punto esencial: aquí el escritor, tan dado a la anécdota y al cambio de tema, debía restringirse a cumplir con un programa fijado. No podía, como hacía con frecuencia en otros ámbitos, preguntar al cabo de media hora en tono jocosos: «¿Cuál era el título de esta charla?» Es por eso interesante ver cómo se las arreglaba —sin dejar de hacer digresiones— para dar a sus clases unidad y coherencia.

Borges mismo era consciente de esta diferencia: «A mí me gustaban más las clases que las conferencias. En las conferencias, si hablo de Spinoza o de Berkeley, al oyente le interesa más mi presencia que el contenido. Por ejemplo, mi forma de hablar, mis gestos, el color de mi corbata o el corte de mi pelo. En las clases de la universidad, que tienen una continuidad, vienen solamente los estudiantes a quienes les interesa el contenido de la clase. De este modo uno puede mantener un diálogo pleno. Yo no veo, pero puedo sentir el ambiente que me rodea. Por ejemplo, si me están escuchando con atención o distraídamente».

[4]

Un punto importante en las clases es el lugar que Borges otorgaba a la literatura. «Juzgo la literatura de un modo hedónico —dijo en otra entrevista—. Es decir, juzgo la literatura según el placer o la emoción que me da. He sido durante muchos años profesor de literatura y no ignoro que una cosa es el placer que la literatura causa y otra cosa el estudio histórico de esa literatura.»^[5] Tal postura queda clara ya desde la primera clase, en la que Borges explica que se referirá a la historia sólo cuando el estudio de las obras literarias del programa así lo requiera.

Del mismo modo, Borges pone a los autores por encima de los movimientos literarios, a los que al comienzo de la clase sobre Dickens define como una «comodidad» de los historiadores. Aunque no olvida las características estructurales de los textos estudiados, Borges se concentra sobre todo en la trama y en la individualidad de los autores. El programa incluye textos que el escritor ama, y esto lo demuestra constantemente en su fascinación al narrar los argumentos y las biografías. Lo que Borges pretende como profesor, más que

R3N3

calificar a los estudiantes, es entusiasmarlos y llevarlos a la lectura de las obras y el descubrimiento de los escritores. Así, hay en todo el curso apenas una referencia a los exámenes, y resulta conmovedor su comentario promediando la segunda clase sobre Browning, cuando les dice a los alumnos:

«Tengo una especie de remordimiento. Me parece que he sido injusto con Browning. Pero con Browning sucede lo que sucede con todos los poetas, que debemos interrogarlos directamente. Creo, sin embargo, haber hecho lo bastante para interesarlos a ustedes en la obra de Browning».

Más de una vez ese entusiasmo desvía ligeramente a Borges del camino, y en el segundo teórico sobre Samuel Johnson, tras narrar la leyenda del Buddha, se disculpa:

«Ustedes me perdonarán esta digresión, pero la historia es hermosa».

Otra prueba de que los libros y autores estudiados son algunos de los favoritos de Borges, es que él se encargó a lo largo de su vida de prologar ediciones de muchos de ellos, e incluyó a buena parte en la colección *Biblioteca personal* de Hyspamérica, la última selección de textos ajenos que hizo antes de morir. Esta predilección resulta más obvia en el caso de la elección de los poemas. Borges no siempre analiza los versos más famosos de los autores, sino que, al contrario, se ocupa por lo general de los trabajos que más lo impresionaron a él, aquellos que menciona también a lo largo de su obra literaria.

La pasión por las historias o la admiración por los autores no son sin embargo obstáculo para que Borges los someta a un juicio crítico con frecuencia implacable. Al exponer las falencias de las obras o los errores de los escritores, Borges no busca denostarlos sino quizá quitarles toda aureola sagrada y acercarlos al estudiante. Al resaltar sus falencias, resalta además sus virtudes. De este modo, se atreve a decir en más de una ocasión que la fábula del *Beowulf* está «mal inventada», y describe de este modo a Samuel Johnson: «Era físicamente maltrecho, aunque poseía una gran fuerza. Era pesado y feo. Tenía lo que llamamos “tics nerviosos”. (...) Se casa con una mujer vieja, mayor que él. Era una mujer vieja, fea y ridícula. Pero él le fue fiel. (...) Tuvo

además rasgos maniáticos».

Ésa es sólo la preparación para captar el interés de los estudiantes. Enseguida viene la conclusión: «Y sin embargo, a pesar de estos rasgos de excentricidad, fue una de las inteligencias más razonables de la época, una inteligencia realmente genial».

Frente a las escuelas de crítica literaria que cuestionan el rol del autor, Borges acentúa el carácter humano e individual de las obras. De cualquier modo, no establece por cierto una relación de necesidad entre la vida de los autores y sus textos. Sencillamente se fascina y fascina a los estudiantes narrando las circunstancias vitales de la existencia de los artistas y sumergiéndose en sus poemas o narraciones desde una mirada crítica y actual, donde siempre están presentes la ironía y el humor.

En su afán de bajar los textos a la tierra, Borges establece además insólitas comparaciones, que sin embargo cumplen perfectamente el rol de enmarcar cada obra y dejar en claro su valor. Así, al explorar el tema de la jactancia y la valentía en el *Beowulf*, compara a sus personajes con los compadritos porteños de principios de siglo y pasa a recitar no una, sino tres coplas, que deben haber sonado muy curiosas en medio de una clase sobre literatura anglosajona del siglo VIII. El escritor se detiene además en detalles apasionantes que no hubieran sido imprescindibles para el currículum, como las distintas concepciones sobre los colores en la poesía anglosajona, griega y celta, o su digresión sobre la duración de las batallas, cuando compara la batalla de Brunanburh con la batalla de Junín.

En su análisis de los textos sajones, por otra parte, Borges se abandona con frecuencia a la narración pura, olvidando su rol de profesor, acercándose más bien al antiguo narrador oral. Refiere historias contadas por otros hombres, por otros hombres muy anteriores a él, y lo hace con absoluta fascinación, como si cada vez que repite un relato lo estuviera descubriendo por primera vez. Y dentro de esa fascinación, sus comentarios son casi cuestionamientos metafísicos. Borges se pregunta de maneras distintas qué pasaba por la mente de los antiguos poetas sajones al escribir sus textos, sospechando que nunca

alcanzará una respuesta.

Otro gesto típico del narrador es la anticipación de cosas que contará más adelante, con el objeto de mantener a los oyentes en suspenso. Este mecanismo se ve reforzado por el uso permanente de adjetivos, declarando que lo que narrará a continuación o en la próxima clase es algo «extraño», «curioso» o «interesante».

En el marco de las clases, un aspecto que salta permanentemente a la vista es la erudición de Borges. Sin embargo, esa erudición no se presenta en ningún momento como una limitación para la comunicación con los estudiantes. Borges no cita para demostrar sus conocimientos, sino sólo cuando las citas le parecen apropiadas al tema. Lo que le importa son las ideas, no tanto la exactitud en el dato. Pese a eso, y a que en un teórico se disculpa por su mala memoria para las fechas, es sorprendente la cantidad de datos que recuerda con increíble exactitud. Debemos pensar que para la época en que dictó estas clases —y desde 1955— Borges estaba casi completamente ciego, y ciertamente inhabilitado para leer. Sus citas, por lo tanto, y el recitado de los poemas, dependen de su memoria y son testimonio de sus interminables lecturas anteriores.

Por las clases deambulan Leibniz, Dante, Lugones, Virgilio, Cervantes y, ciertamente, el infaltable Chesterton, que parece haber escrito prácticamente sobre todo. Aparecen también algunos de los fragmentos favoritos de Borges, como el famoso sueño de Coleridge que incluyó en tantos libros y conferencias. Pero también tenemos aquí análisis de ciertas obras mucho más profundos y extensos que los que aparecen en sus libros, particularmente la clase sobre Dickens, autor al que no parece haberse referido en detalle en ninguno de sus escritos, y las lecturas que hace de los textos anglosajones —su última pasión—, a los que dedica las siete primeras clases y sobre los que se explaya sin las limitaciones de espacio que tenía en sus historias de la literatura.

Con respecto a la textualidad de las citas y el recitado, es interesante destacar lo que Borges mismo dice hacia el final del segundo teórico sobre Browning. Recordando un volumen de Chesterton dedicado a la vida y obra de

aquel poeta, Borges comenta que Chesterton conocía a tal punto la poesía de Browning que no consultó ninguno de sus libros en el momento de redactar el estudio, confiando plenamente en su memoria. Aparentemente, esas citas eran en muchos casos incorrectas, pero fueron corregidas por los editores. Borges lamenta entonces que se hayan perdido esas modificaciones quizá geniales que la mente de Chesterton había hecho a las obras de Browning, y que hubieran resultado apasionantes de comparar con los originales. En el caso de estas clases, respetando su postura, los recitados de Borges se han dejado intactos, manteniendo los cambios impuestos por su propia memoria, y en notas al pie se han incluido los poemas originales para permitir la comparación.

Asimismo, las notas han pretendido completar algunos datos que Borges da por sobreentendidos a fin de facilitar la lectura, pero no para hacer más claras las clases, ya que éstas son —sin necesidad de modificación alguna— claras, didácticas y apasionantes. Por último, mientras leemos estas clases podemos imaginar a un profesor Borges ciego, sentado frente a sus alumnos, recitando con su tono de voz tan personal los versos de ignotos poetas sajones en su lengua original y participando de polémicas con célebres escritores románticos junto a los cuales hoy, quizás, esté reunido discutiendo.

Martín Arias

Borges en clase

...*He ðe us ðas beagas geaf...*

Beowulf: 2631

Editar este libro fue como correr detrás de un Borges que se perdía entre los libros de una biblioteca o —para usar una metáfora cara a nuestro escritor— que se nos escapaba corriendo, girando en cada esquina de un vasto laberinto. No bien encontrábamos el año o la biografía que buscábamos, Borges se nos adelantaba y desaparecía detrás de un ignoto personaje o de una oscura leyenda oriental. Cuando otra vez lo encontrábamos, tras mucho buscar, Borges arrojaba enseguida a nuestras manos alguna anécdota sin fecha, alguna cita sin autor, y de nuevo lo veíamos perderse, escapando por la rendija entreabierto de una puerta o entre filas de estantes y anaqueles. Para recuperar sus palabras lo seguimos por las páginas de incontables enciclopedias y las salas de la Biblioteca Nacional, lo buscamos en las páginas de sus libros y en decenas de conferencias y entrevistas, lo encontramos en su nostalgia del latín, en las sagas del Norte y en los recuerdos de sus colegas y amigos. Cuando llegamos por fin a nuestra meta, habíamos recorrido más de dos mil años de historia, los siete mares y los cinco continentes. Pero Borges nos esperaba tranquilo y sonriente. Correr de la antigua India al medioevo europeo no lo había fatigado. Pasar de Caedmon a Coleridge era para él moneda común.

Dos alegrías nos reconfortan después de terminada esta labor. La primera es haber contribuido a abrir una puerta en el espacio y en el tiempo; permitir a otros lectores asomarse con nosotros a las aulas de la calle Independencia. La segunda es haber disfrutado estas clases con la misma intensidad que aquellos estudiantes que las presenciaron hace más de treinta años. Investigar y revisar cada recoveco del texto nos llevó —sin quererlo— a memorizar cada poema y cada frase, a asociar cada oración de Borges con sus cuentos, sus poemas y sus

dichos, a formar y descartar hipótesis sobre cada coma, cada punto y cada renglón. Borges escribe: «Que alguien repita una cadencia de Dunbar o de Frost o del hombre que vio en la medianoche el árbol que sangra, la Cruz, y piense que por primera vez la oyó de mis labios. Lo demás no me importa».^[6] Al terminar este libro, el lector encontrará que recuerda con placer líneas de Wordsworth y de Coleridge, que la música de William Morris lo ha hechizado, que personajes remotos como Hugh O'Neill o Harald Hardrada se han vuelto familiares, que gracias a Borges resuenan en sus oídos los hierros de la batalla de Brunanburh o los versos anglosajones de la Visión de la Cruz. Borges sonreiría satisfecho.

En las veinticinco clases que conforman este curso, Borges nos lleva en un verdadero viaje por la literatura inglesa, tan cercana a sus lecturas y a su obra. Este viaje —que comienza en las nieblas del tiempo con la llegada a Inglaterra de anglos, jutos y sajones, continúa luego con las obras de Samuel Johnson, se detiene en Macpherson, los poetas románticos y la época victoriana— nos ofrece un panorama de la vida y obras de los prerrafaelistas, y termina en el siglo XIX, en Samoa, con uno de los escritores más cercanos a Borges: Robert Louis Stevenson.

«He enseñado exactamente cuarenta trimestres de literatura inglesa en la facultad, más que enseñado, he tratado de traducir el amor de esa literatura» —dijo Borges una vez—. «He preferido enseñarles a mis estudiantes no la literatura inglesa —que ignoro— pero sí el amor de ciertos autores, o, mejor aún, de ciertas páginas, o mejor aún, de ciertas líneas. Y con eso basta, me parece. Uno se enamora de una línea, después de una página, después del autor. ¿Bueno, por qué no? Es un hermoso proceso. Yo he tratado de llevar a mis estudiantes a eso.»^[7]

Desde la primera clase queda claro que se trata de un recorrido particular, guiado por las preferencias literarias del escritor. El hilo que une a todas estas clases es el placer literario, el afecto con el que Borges aborda cada una de estas obras, y su intención clara de contagiar su entusiasmo por cada autor y período estudiado.

Dentro de estas preferencias, hay una que ocupa un lugar prominente: la literatura anglosajona, a la que el profesor dedica nada menos que siete clases, más de una cuarta parte del curso.

Esto —que es ya del todo inusual para cualquier curso de literatura inglesa— resulta aún más curioso para un curso dictado en un país de lengua castellana. Borges dedica una clase a las *kennings*, dos al estudio de la *Gesta de Beowulf* y otras tantas al bestiario anglosajón, a los poemas guerreros de Maldon y Brunanburh, a «La visión de la Cruz» y «La sepultura». Indagar las razones de este énfasis en las letras de la Inglaterra medieval se vuelve entonces inevitable: ¿Qué encontraba Borges en esta literatura? ¿Qué representaba para Borges el estudio del inglés antiguo? Preguntas amplias en cuyas respuestas se entretujan realidad y ficción, el pasado familiar de Borges y su concepción filosófica y literaria del mundo.

Para responderlas, debemos analizar brevemente la historia del idioma inglés, tradicionalmente dividida en tres períodos:

Inglés antiguo o anglosajón: siglo V hasta 1066

Inglés medio: 1066-1500

Inglés moderno: 1500 hasta el presente

El anglosajón, primer estadio de la lengua inglesa, es una forma arcaica que conserva muchas de las características del germánico común, entre ellas tres géneros gramaticales (tenemos así sustantivos masculinos como *se eorl*, «el hombre», o *se hring*, «el anillo», y neutros como *þæt hus*, «la casa», o *þæt boc*, «el libro», y femeninos como *seo sunne*, «el sol», o *seo guð*, «la batalla»),^[8] tres números en los pronombres (singular *ic*: «yo», plural *we*: «nosotros», dual *wit*: «nosotros dos»), un complejo sistema de conjugación de verbos, cinco casos de inflexión y numerosos paradigmas de declinación de sustantivos y adjetivos, junto con un vocabulario casi puro, influido al comienzo apenas por unas pocas palabras de origen celta y latino. Se trata pues de una lengua del todo incomprensible incluso para los hablantes de inglés moderno, quienes deben estudiarla como si fuera un idioma extranjero para poder entenderla.

R3N3

Vaya a modo de ejemplo el anal correspondiente al año 793 de la *Crónica anglosajona*:

Her wæron reðe forebecna cumene ofer Norðanhymbra land, and þæt folc earmlic bregdon, þæt wæron ormete ligræscas, and fyrenne dracan wæron gesewene on þam lifte fleogende. þam tacnum sona fyligde mycel hunger, and litel æfter þam, þæs ilcan geares, on vi Idus Ianuarii, earmlice heþenra manna hergung adilegode Godes cyrican in Lindisfarnæe þurh hreaflac ond mansliht.

(Este año terribles portentos asolaron a las tierras de Nortumbria y atemorizaron miserablemente a sus gentes: hubo terribles relámpagos de luz y se vieron feroces dragones volando en el aire. A estos ominosos signos siguió una gran hambruna, y muy poco después, el 8 de junio de ese mismo año, las hordas de hombres paganos cayeron sobre la iglesia de Dios en Lindisfarne, a la que devastaron con rapiña y muerte.)

Que el inglés antiguo fuera el ancestro remoto de la lengua inglesa,^[9] tan querida por nuestro escritor, es explicación suficiente para justificar su interés en estudiarlo: las composiciones que el profesor Borges analiza en sus clases se encuentran entre las primeras escritas en una lengua que podríamos llamar inglesa. Pero el idioma anglosajón tiene para Borges dos atractivos adicionales. En primer lugar, posee una significación personal: se trata de la lengua que hablaban los ancestros remotos del escritor por vía paterna: su abuela Francés Haslam había nacido en Staffordshire. «Quizá no sea más que una superstición mía» —escribió Borges una vez— «pero el hecho de que los Haslam hayan vivido en Nortumbria y Mercia —o, como se las llama hoy, Northumberland y las Midlands— me vincula con un pasado sajón y quizá también danés.»

En su conferencia sobre «La ceguera» de *Siete noches*, Borges escribe:

Yo era profesor de literatura inglesa en nuestra universidad. ¿Qué podía hacer para enseñar esta casi infinita literatura, esa literatura que sin duda excede el término de la vida de un hombre o de las generaciones?...

Vinieron a verme unas alumnas que habían dado examen y lo habían pasado... A las niñas (serían nueve o diez) les dije: «Tengo una idea, ahora que ustedes han pasado y yo he cumplido con mi deber de profesor, ¿no sería interesante que emprendiéramos el estudio de un idioma y una literatura que apenas conocemos?» Me preguntaron cuál era ese idioma y cuál era esa literatura. «Bueno, naturalmente, el idioma inglés y la literatura inglesa. Vamos a empezar a estudiarlos, ahora que estamos libres de la frivolidad de los exámenes; vamos a empezar por los orígenes».^[10]

En segundo lugar, Borges encuentra en las escenas de esta poesía el auténtico «sabor de lo épico» que lo conmueve y emociona. Más de una vez Borges explica este disfrute contraponiendo la pluma a la espada, lo sentimental a lo heroico, su condición de poeta enfrentada al coraje que mostraron sus mayores en combate.

A esto se agrega lo inesperado de su descubrimiento. En su «Ensayo autobiográfico», Borges afirma:

Siempre consideré a la literatura inglesa como la más rica del mundo; el descubrir una cámara secreta en los orígenes de esa literatura me pareció un regalo adicional.^[11]

Esta idea se repite en el hermosísimo prólogo a su *Breve antología anglosajona*.

Hará unos doscientos años se descubrió que [la literatura inglesa] encerraba una suerte de cámara secreta, a manera del oro subterráneo que guarda la serpiente del mito. Ese oro antiguo es la poesía de los anglosajones.^[12]

Borges encuentra en ese oro antiguo algo remoto, extraño y valioso, un tesoro que, al ser desenterrado y recuperado, lo devuelve a la época azarosa y heroica de sus mayores. A este carácter originario y épico se suma el placer

fonoestético que este idioma le produce. Al comenzar a estudiarlo, Borges siente que sus palabras resuenan con una extraña belleza:

Los versos en un idioma extranjero tienen un prestigio que no tienen en el idioma propio, porque se oye, porque se ve cada una de las palabras. [13]

Borges nunca olvidará esta embriaguez inicial. Cada vez que se refiera al inglés antiguo, describirá una vez más este mundo auditivo:

El lenguaje anglosajón, el inglés antiguo, estaba por su misma aspereza predestinado a la épica, es decir a la celebración del coraje y de la lealtad. Por eso... lo que les sale especialmente bien a los poetas es la descripción de batallas. Es como si oyéramos el ruido de las espadas, el golpe de las lanzas sobre los escudos, el tumulto de los gritos de la batalla. [14]

Es claro que a nuestro profesor le hubiera gustado estar allí, en medio de la lucha, presenciando el choque de las espadas, el crujido de los estandartes y el encuentro de los hombres. Pero el poder evocativo que los versos anglosajones tienen para Borges no termina allí. A estas imágenes auditivas las complementan otras, de carácter visual. Cada vez que la parquedad del poeta deja un detalle o una imagen sin describir, Borges complementa los versos con descripciones de su propia imaginación. Encontramos un ejemplo en su narración de la *Batalla de Maldon*. El poema original comienza con las siguientes líneas:

*Het þa hyssa hwæne hors forlætan,
feor afysan, and forð gangan,*

Que se traducen literalmente de la siguiente manera:

*Le ordenó entonces a cada guerrero que dejara atrás su caballo
Que lo enviara lejos y que avanzara*

La traducción que Borges ofrece, sin embargo, tiene ligeras variaciones:

*Les pidió que rompieran filas, que se apearan,
que mandaran a latigazos a los caballos a la querencia y que avanzaran.*

Ni los latigazos ni ningún equivalente a la «querencia» figuran en el texto original. No nos consta que los guerreros de Byrhtnoth tuvieran fustas a la mano y el poema anglosajón no indica el lugar adonde debían ser enviados sus caballos (el alcalde sólo ordena que los alejen). Son estos agregados de Borges, que tienen tal vez poco que ver con la Inglaterra medieval, pero que contribuyen sin lugar a dudas a acercar la batalla de Maldon y a los protagonistas de ese combate del siglo X a nuestra época.

Al continuar el estudio de este poema, Borges recrea el paisaje y la escena inicial del combate:

*Entonces el alcalde les dice que se formen en fila. Más allá se verían las
altas naves de los vikings, esas naves con un dragón en la proa y con velas
rayadas, y los vikings noruegos habrían desembarcado ya.*

Una vez más, la descripción de Borges es una versión libre, enriquecida por su imaginación. La orden del alcalde sí se encuentra en los versos de «Maldon», pero ni las altas naves, ni las velas rayadas ni el desembarco de los vikings figuran en el poema, cuyo comienzo se ha perdido. Borges, sin embargo, necesita imaginar la escena en detalle para que la acción comience a transcurrir:

*Los sajones ven cómo van desembarcando los vikings. Podemos imaginar a
los vikings con sus yelmos ornamentados de cuernos, ver que llega toda
esta gente...*

Estas descripciones parecen escenas de películas, y Borges de hecho asocia tales imágenes visuales con el cinematógrafo en más de una oportunidad:

*Y luego entra en escena —porque este poema es muy lindo— un
muchacho... Y este muchacho... tiene un halcón en el puño: es decir, estaba*

R3N3

entregado a lo que se llama caza de altanería. Y algo hay que ocurre, algo que un director cinematográfico aprovecharía ahora. El muchacho siente que las cosas van en serio, y entonces deja que el querido halcón vuele al bosque, y entra en la batalla.

Igual procedimiento utiliza al describir la batalla de Stamford Bridge:

El ejército sajón salió con treinta o cuarenta jinetes... Podemos imaginarlos cubiertos de hierro. Quizá los caballos tuvieran hierro también. Si ustedes [la] han visto, [la película] Alejandro Nevsky puede servirles para imaginar esta escena. [15]

Como si se tratara de films de acción, las descripciones de Borges nos sumergen en la tensión de los versos. En su rol de profesor, Borges no sólo describe y analiza, sino que, de alguna manera, insufla vida, significado y movimiento a estas obras épicas.

Es esta misma sensibilidad lo que lleva a Borges a entretrejer en las clases historia y leyenda, mito y realidad. Sin las restricciones que imponen una conferencia o el número de páginas de un manual, Borges despliega aquí su costumbre de mezclar hechos reales con ficción literaria, desdibujando los límites de esos dos ámbitos que en el universo borgeano se desdoblan siempre para luego fusionarse.

Así, en su descripción de la batalla de Hastings, Borges intercala un episodio poético de Heine o hechos legendarios tomados de la *Gesta Regum Anglorum* de William de Malmesbury; en su explicación sobre las expediciones vikingas irrumpen citas de la *Crónica de los Reyes de Noruega*, obra que combina verdades históricas con material de carácter legendario o ficticio. De más está decir que no se trata de descuidos, sino de una actitud coherente con la cosmovisión del escritor. [16] A Borges, para quien la historia representaba por momentos una rama más de la literatura fantástica, le preocupaba menos la realidad de los hechos que el goce literario o la emoción que producen cada relato o escena. Así, al explicar las razones que llevaron a la batalla de

Stamford Bridge, nuestro profesor se lamenta:

Tenemos pues al rey Harold y a su hermano, el conde Tosté o Tostig, según los textos. Ahora, el conde creía que él tenía derecho a parte del reino, que el rey debía dividir Inglaterra con él. El rey Harold no accedió, y entonces Tostig se fue de Inglaterra y se hizo aliado del rey de Noruega, a quien llamaban Harald Hardrada, Harald el resuelto, el duro... Es una lástima que tenga casi el mismo nombre de Harold, pero no se puede modificar la historia.^[17]

¡A Borges le gustaría cambiar nada menos que los nombres de los protagonistas para mejorar la calidad literaria de este episodio!

En conclusión: no importa si en realidad hubo un vikingo que saqueó una ciudad creyendo que era Roma; no importa si el Rey Olaf Trygvasson poseía en verdad una agilidad extraordinaria; no importa si el juglar Taillefer entró realmente en Hastings haciendo malabarismos con su espada. Más allá de su veracidad puntual, estas escenas tienen valor por la atmósfera que contribuyen a crear.

Entregado al placer literario que le producen estas obras, su exaltación del coraje y las sílabas de hierro de su idioma, Borges juega durante sus clases con etimologías, intercala en su análisis palabras y versos anglosajones; los recita, explica y analiza, e intenta —por sobre todo— despertar en sus alumnos el mismo placer que él encuentra en esta lengua.

En otras palabras: Borges siente la necesidad y la vocación de compartir este oro antiguo. En las últimas líneas de la *Gesta*, los geatas afirman que Beowulf era un guerrero gentil, amable con sus súbditos y ansioso de alabanza. Sabemos que Borges era un hombre gentil; nos consta que no le interesaba la fama. Podemos estar seguros, sin embargo, de que hubiera recibido con agrado el título real del que lo hace merecedor este curso: *beahgifa*,^[18] «dador de anillos», «distribuidor de tesoros», «repartidor de riquezas», expresión que utilizaban los anglosajones para subrayar la generosidad del monarca al repartir

el oro entre sus hombres.

Martín Hadis

R3N3

Yo sé, o más bien me dicen, porque desde luego yo no puedo verlo, que mis clases se llenan cada vez más de alumnos, y que muchos no están ni siquiera inscriptos en la materia. De modo que debiéramos suponer que quieren oírme, ¿no?

Jorge Luis Borges, entrevista con B.D., 1968

Publicada en Clarín el 7 de diciembre de 1989.

Los títulos de libros, publicaciones periódicas, films y obras de teatro se indican en *cursiva*.

Los nombres de poemas, cuentos, artículos y ensayos se indican entre comillas.

Los números de página indicados en citas tomadas de *Literaturas germánicas medievales* y *Breve antología anglosajona* corresponden a la edición de 1997 de las Obras completas en colaboración (OCC) publicadas por Emecé Editores.

Las demás citas que se refieren a otras obras de Borges corresponden a la edición de sus *Obras completas* (OC), publicadas por Emecé Editores en Buenos Aires en 1997.

Cuando se especifica en una nota el número del capítulo de una saga, éste corresponde siempre a la edición que aparece en la *Bibliografía seleccionada*, al final de este volumen.

Viernes 14 de octubre de 1966

Clase N° 1

*Los anglosajones. La poesía y las kennings.
Genealogía de los reyes germánicos.*

La literatura inglesa comienza a desarrollarse a fines del siglo VII o a principios del VIII. De esa época son las primeras manifestaciones que poseemos, anteriores a las de las demás literaturas europeas. En las dos primeras bolillas vamos a tratar de esa literatura: de la poesía y la prosa anglosajonas. Será útil, para cubrir el material de estas bolillas, un libro que he escrito con la señorita Vázquez, llamado *Literaturas germánicas medievales*. Está en Editorial Falbo.

[19] Antes de continuar, deseo aclarar que este estudio que vamos a hacer lo desarrollaremos de acuerdo al punto de vista de la literatura, con referencia al medio económico, político o social sólo cuando sea necesario para la inteligibilidad del texto.

Empezamos entonces la primera bolilla, que trata de la épica y los anglosajones que llegaron a las Islas Británicas luego del abandono de éstas por las legiones romanas; se señala el siglo V, aproximadamente el año 449. Las islas británicas eran la colonia más alejada de Roma, la más septentrional y habían sido conquistadas hasta Caledonia, actual territorio escocés, donde vivían los pictos, pueblo de origen celta separado del resto de Bretaña por la muralla de Adriano. Al sur habitaban los celtas convertidos al cristianismo y los romanos. En las ciudades, la gente culta hablaba latín; las clases bajas hablaban diversos dialectos gaélicos. Los celtas eran un pueblo que ocupaba los territorios de Iberia, Suiza, Tirol, Bélgica, Francia y Bretaña. La mitología que poseían fue borrada por la acción de los romanos y de las invasiones bárbaras, a no ser en los territorios de Gales y en Irlanda, donde se salvaron algunos restos

R3N3

de ella.

En el año 449, Roma se desintegra y retira las legiones de Bretaña. Éste fue un acontecimiento importantísimo, porque el país quedó sin la defensa con que contaba y expuesto a los ataques de los pictos por el norte y de los sajones por el este. Se supone que estos últimos eran una confederación de pueblos piratas, ya que como pueblo no están incluidos en la *Germania* de Tácito. Eran «germanos del mar», afines a los posteriores vikings. Habitaron en el Rin bajo y en los Países Bajos. Los anglos vivían en el sur de Dinamarca y los jutos, como lo dice su nombre, en Jutlandia. Y ocurrió entonces que a un jefe celta, britano, al ver que el sur y el oeste estaban amenazados por los piratas, se le ocurrió usar a los unos contra los otros. A este fin, llamó a los jutos para que lo ayudaran en la lucha con los pictos. Y es entonces que llegan dos jefes germanos, Hengest,^[20] cuyo nombre significa «potro», y Horsa, cuyo nombre significa «yegua».

«Germanos» es, entonces, el nombre de una serie de tribus con diversos gobiernos y que hablaban dialectos afines, que luego originaron las actuales lenguas danesa, alemana, inglesa, etc. Tenían mitologías comunes, de las que se ha salvado solamente la escandinava, en el punto más alejado de Europa: Islandia. Conocemos por esta mitología salvada en las Eddas^[21] algunas correspondencias: por ejemplo, el Odín escandinavo era el Wotan alemán y el Woden inglés. Los nombres de los dioses han quedado en los días de la semana, que se tradujeron del latín al inglés antiguo: Monday, lunes, día de la luna, «moon»; martes, día de Marte, es Tuesday, día del dios germano de la guerra y de la gloria; miércoles, día de Mercurio, se asimiló a Woden en Wednesday; el día de Jove, jueves, dio Thursday, día de Thor, con el nombre escandinavo; el día de Venus es Friday, la Frija alemana, Frig en Inglaterra, la diosa de la belleza; Saturday es el día de Saturno; el domingo, día del señor —cosa que se ve en el italiano, «domenica»— quedó como el día del sol: Sunday.

De las mitologías sajonas queda poco. Como sabemos, en Escandinavia se adoraba a las valquirias, divinidades guerreras que volaban y llevaban el alma de los guerreros muertos al paraíso; y sabemos que también fueron veneradas

R3N3

en Inglaterra gracias a un proceso del siglo IX, en el que una vieja fue acusada de ser una valquiria. Es decir que estas mujeres guerreras que en sus caballos voladores llevaban al paraíso a los muertos, fueron transformadas por el cristianismo en brujas. Así, en el concepto común, los viejos dioses fueron interpretados como demonios.

Si bien no existía una unidad política germana, esos pueblos reconocían una unidad de otro tipo, nacional. Así a los extranjeros se los llamaba «wealh», que luego da en el inglés «welsh», que se aplica a los galeses. Queda esta palabra también en el nombre «Galicia», «galo», etc. Es decir que aplicaban este nombre a todo aquel que no fuera germano. El jefe celta Vortigern llamó a los jutos en su ayuda. Éstos partieron en sus naves a remo —no tenían mástiles— y desembocaron en el condado de Kent. Inmediatamente emprendieron la guerra y derrotaron a los pictos con gran facilidad. Y tan fácil lo hicieron que pensaron en ocupar el país. No se puede, en realidad, hablar de una invasión armada, porque esta conquista fue llevada a cabo casi pacíficamente. Inmediatamente después se forma el primer reino germánico de Inglaterra, regido por Hengest. Se fueron formando así multitud de pequeños reinos. Al mismo tiempo, los germanos abandonaron en masa los territorios del sur de Dinamarca y Jutlandia y fundaron Northumbria, Wessex, Bernicia. Toda esta muchedumbre de pequeños reinos se convirtió un siglo después al cristianismo, por la acción de monjes venidos de Roma y de Irlanda. Estas acciones, en principio complementadas, llegaron a crear rivalidades entre los monjes de las dos procedencias. Acerca de esta conquista espiritual hay varios detalles para subrayar, primeramente la manera en que recibieron a Cristo los paganos. Cuenta Beda el Venerable^[22] de un rey que tenía dos altares: uno dedicado a Cristo y otro para los demonios.^[23] Estos demonios son, sin duda alguna, los dioses germánicos.

Aquí se presenta otro problema. Los reyes germánicos descendían directamente de los dioses. No había cómo negarle a un jefe que rindiese homenaje a sus antepasados. Así que los sacerdotes cristianos que fueron encargados por su cultura de redactar las genealogías de los reyes —algunas

han llegado a nosotros—, se encontraron en el dilema de no contradecir a los reyes y, al mismo tiempo, de no negar la Biblia. La solución que encontraron fue realmente curiosa. Tenemos que notar que para los antiguos el pasado se remontaba no más allá de quince o veinte generaciones: no podían ellos concebir un pasado en la extensión con que lo concebimos nosotros. Así que en estas genealogías, luego de unas cuantas generaciones, vemos el entronque con los dioses, que a su vez se entroncaban con los patriarcas hebreos. Así que, por ejemplo, el bisabuelo es Odín, el cual es nieto de algún patriarca. Y luego se remontan directamente a Adán. Como máximo, su concepción del pasado llegaba a quince generaciones, o poco más.

La literatura de estos pueblos abarca muchos siglos. Se ha perdido en grandísima parte. Por Beda el Venerable la fechamos como desde mediados del siglo V. Y desde el año 449 hasta el año 1066, en que se libró la batalla de Hastings, de todo ese gran período, sólo nos quedan cuatro códices y poco más.

[24] El primero, el *Códice de Vercelli*, fue encontrado en el monasterio del mismo nombre, en el norte de Italia, en el siglo pasado. Es un cuaderno en anglosajón, que se supone fue llevado por peregrinos ingleses que volvían de Roma y que, afortunadamente para nosotros, olvidaron en el convento este manuscrito. Hay otros códices: la *Crónica anglosajona*, una traducción de Boecio, de Orosio, leyes, un «Diálogo de Salomón y Saturno».[25] Y nada más. Están luego las epopeyas. El famoso *Beowulf*, composición de más de 3.200 versos, supondría, quizás, otras epopeyas desaparecidas. Pero éstas son absolutamente hipotéticas. Además, dado que, luego de la proliferación de cantos breves y a partir de éstos, se forma la epopeya, es lícito suponer que ésta pueda estar aislada.

La poesía es, en todos los casos, anterior a la prosa. Parecería que el hombre canta antes de hablar. Pero hay otras razones muy importantes. Un verso, una vez compuesto, actúa como modelo. Se lo repite una y otra vez y llegamos al poema. En cambio, la prosa es mucho más complicada, requiere un esfuerzo mayor. Además, no debemos olvidar la virtud mnemónica del verso. Así, en la India, los códigos están en verso.[26] Supongo que han de tener algún valor

R3N3

poético, pero no están escritos en verso por eso sino simplemente porque en esa forma es más fácil recordarlos.

Debemos ver bien lo que significa «verso». Esta palabra tiene un sentido muy elástico. No es la misma concepción en todos los pueblos ni en todas las épocas. Por ejemplo, nosotros pensamos en verso isosilábico y rimado; los griegos pensaban en verso entonado, caracterizado por el paralelismo, frases que se balancean. Pero nada de esto es el verso germánico. Fue difícil encontrar la ley de construcción de estos versos, porque en los códices no están —como lo hacemos nosotros— escritos uno bajo el otro, sino que se encuentran escritos en forma corrida. Además, no hay signos de puntuación. Pero de todas maneras, al fin se encontró que en cada verso hay tres palabras cuya primera sílaba es tónica y que estaban aliteradas. Se han encontrado rimas, pero son casuales: el que escuchara esa poesía seguramente no las oiría. Y digo el que las escuchara, porque eran poemas para ser leídos o cantados con acompañamiento de arpa. Con respecto al verso aliterado, un germanista dice que tiene la ventaja de configurar una unidad. Pero debemos agregar su desventaja y es que no permite la estrofa. En efecto, si en castellano nosotros escuchamos el juego de rimas, éstas nos conducen a esperar la conclusión; esto es, si en un cuarteto se empieza con rima en «-ía», siguen dos versos con «-aba», esperamos que el cuarto sea también en «-ía». Pero con la aliteración no ocurre así. Al cabo de unos cuantos versos, el sonido del primero, por ejemplo, ha desaparecido de nuestra mente y así la sensación de estrofa desaparece. La rima, en cambio, permite la agrupación en estrofas.

Un recurso que los poetas germánicos descubrieron tardíamente y que utilizaron poco fue el estribillo. Pero la poesía había desarrollado otro instrumento poético de jerarquía: éste está representado por los *kennings*,^[27] metáforas descriptivas, cristalizadas. Porque como los poetas hablaban siempre de las mismas cosas, tocaban los mismos temas siempre —esto es: la lanza, el rey, la espada, la tierra, el sol— y éstas eran palabras que no empezaban con la misma letra, debieron buscar un recurso. La poesía era, como digo, solamente épica. No existía la poesía erótica. La poesía sentimental aparecerá mucho

después, en el siglo IX, con las elegías anglosajonas. Así que en la poesía, que era solamente épica, para nombrar esas cosas cuyos nombres no empezaban con la misma letra, se formaron palabras compuestas. Este tipo de formaciones son absolutamente posibles y usuales en las lenguas germánicas. Y luego se dieron cuenta de que esas palabras compuestas podían perfectamente ser utilizadas como metáforas. Así fue que comenzaron a llamar al mar «camino de la ballena», «camino de las velas» o «baño del pez»; llamaron a la nave «potro del mar» o «ciervo del mar» o «jabalí de las olas», siempre usando nombres de animales; como regla general, sentían a la nave como un ser vivo. Al rey se lo llamó «pastor del pueblo» y también —esto seguramente por los juglares, para su beneficio— «generoso de anillos». Estas metáforas, algunas de las cuales son hermosas, se utilizaron como lugares comunes. Todos las usaban y todos las entendían.

En Inglaterra, los poetas acabaron por darse cuenta, sin embargo, de que estas metáforas —algunas de las cuales, repito, eran muy hermosas, como aquella que hablaba del pájaro diciéndole «guardián del verano»— llegaban a trabar la poesía, así que paulatinamente las abandonaron. Pero en cambio, en Escandinavia, se las llevó a su último grado de desarrollo: se hicieron metáforas de metáforas, mediante combinaciones sucesivas. Así que si nave era «caballo del mar» y mar era «campo de la gaviota», entonces la nave sería «el caballo del campo de la gaviota». Y ésta es una metáfora, por así decirlo, de primer grado. Como el escudo era la «luna de los piratas» —los escudos eran redondos, hechos de madera— y la lanza era la «serpiente del escudo», ya que lo destruía, entonces la lanza sería la «serpiente de la luna de los piratas».

Evolucionando así, se llegó a una poesía complicadísima, oscura. Por supuesto, esto se dio en la poesía culta, en los medios más altos de la sociedad. Y como estos poemas eran recitados o cantados, se suponía que las metáforas primeras, las que sirven de base, ya eran conocidas por el público. Conocidas y muy conocidas, casi identificadas con la palabra. Pero sea como sea, llegaron a ser oscurísimas, tanto que hay que hacer un verdadero acertijo para reconocerlas en su sentido real. Tanto es así que transcritores de siglos

posteriores, en otras versiones de los mismos poemas que tenemos, demuestran no entenderlas. Una bastante simple, como ésta: «el cisne de la cerveza de los muertos», a nosotros, cuando nos la presentan, no sabemos interpretarla. Así que si la desglosamos y vemos que «la cerveza de los muertos» significa la sangre y que el «cisne de la sangre», es decir el ave de la muerte, es el cuervo, tenemos que «el cisne de la cerveza de los muertos» significa simplemente «cuervo». Y en Escandinavia se hicieron así poemas enteros y con una complejidad cada vez mayor. Pero esto no ocurrió en Inglaterra. Las metáforas se mantuvieron en primer grado, sin avanzar más allá.

Con respecto al uso de la aliteración, es curioso notar que, si en un verso aparecen las palabras tónicas que comienzan por vocales distintas entre sí, el verso se considera igualmente aliterado. Si en un verso hay una palabra con vocal «a», otra con «e» y otra con «i», están aliteradas. En realidad, no podemos saber exactamente cómo se pronunciaban las vocales en el anglosajón. El inglés antiguo era, sin duda, de un sonido más abierto y más sonoro que el actual. El actual se construye con las consonantes actuando como cumbres de la sílaba. En cambio, el anglosajón o inglés antiguo —ambas palabras son sinónimas—^[28] era de carácter eminentemente vocálico.

El léxico del anglosajón era, por lo demás, absolutamente germánico. Antes de la conquista normanda, la única influencia de interés que pueda registrarse es la entrada de unas quinientas palabras aproximadamente, que fueron tomadas del latín. Estas palabras eran religiosas sobre todo o, si no, conceptos que no existían anteriormente en esos pueblos.

En cuanto a la conversión de los germanos, cabe decir que a los germanos politeístas no les fue difícil aceptar otro dios: uno más no es nada. Pero a nosotros, por ejemplo, aceptar el paganismo politeísta nos sería bastante difícil. A los germanos, no; en un principio Cristo no fue más que un dios nuevo. El problema de la conversión, además, no ofrecía grandes dificultades. La conversión no era, como sería actualmente, individual, sino que, convertido el rey, se convertía todo el pueblo.

Las palabras que encontraron cabida en el anglosajón por representar

conceptos nuevos fueron aquellas tales como «emperador», noción que ellos no poseían. Aún ahora, la palabra alemana «kaiser», que tiene esa significación, viene de la latina «caesar». En efecto, los germanos, en general, conocían bien a Roma. La reconocían como una cultura superior y la admiraban. Por eso, la conversión al cristianismo significaba la conversión a una civilización superior. Era un incontrastable atractivo, sin duda.

En la próxima clase veremos el *Beowulf*, poema del siglo VII, el más antiguo de toda la épica, anterior al *Poema del Cid*, del siglo XI o X, y a la *Chanson de Roland*,^[29] un siglo anterior al *Cid* y al *Nibelungenlied*.^[30] Es la más antigua epopeya de todas las literaturas europeas. Luego proseguiremos con el «Fragmento de Finnsburh».

Sin fecha, probablemente 15/10/1966 [31]

Clase N° 2

*El Beowulf. Caracterización de los germanos.
Antiguos ritos funerarios*

En la clase pasada adelantamos que vamos a tratar el poema épico *Beowulf*. El protagonista es un caballero que, como veremos, encarnará las virtudes que se apreciaban en la Edad Media: la lealtad, el valor, todo esto está en el libro de Beda el Venerable. Pero entremos al *Beowulf*. El nombre es en sí mismo una metáfora que significa «lobo de las abejas» y el sentido al que apunta es «oso». Es un poema en realidad extenso: tiene más de tres mil doscientos versos, todos regidos por la ley del verso germánico: la aliteración. Su lenguaje es intrincado, utiliza constantemente el llamado hipérbaton, o sea la alteración del orden lógico de la frase. Sabemos que ésa no era la forma usual del germánico y menos de la poesía, porque otro fragmento que se conserva, el «Fragmento de Finnsburh», impresiona por el lenguaje directo que utiliza. Así que se creyó que ese estilo se debía a un estadio primitivo, bárbaro, de la creación poética. Pero posteriormente un germanista descubrió que a lo largo del poema se incluyen o entrelazan algunos versos de la *Eneida* y que en otros se combinan pasajes de la misma, que se entretejen en el texto. Por tanto, nos damos cuenta de que no estamos frente a un poema bárbaro, sino frente a un experimento erudito y barroco de un sacerdote; esto es, alguien que tenía acceso a los textos latinos y los estudiaba.

El autor ha tomado una antigua leyenda germánica y hace con ella una epopeya siguiendo las normas sintácticas latinas. Gracias a esos pocos versos intercalados, vemos que el autor se ha propuesto hacer una *Eneida* germánica.

R3N3

Un indicio claro de esto es el antes mencionado contraste con el lenguaje directo del «Fragmento heroico de Finnsburh» y los otros textos de la época que poseemos, tales como los conjuros, etcétera.

Pero en ese intento el autor se encontró con un problema: no podía, guardando el decoro de la época, hablar elogiosamente de los dioses paganos. Porque en el siglo VIII se estaba aún muy cerca de la era pagana, que estaba viva en las gentes. En los principios de la era cristiana, ocurrió lo mismo. Solamente en el siglo XVII, casi diez siglos después, vemos a Góngora hablar tranquilo y sin problemas de los dioses paganos. Pero [el autor del *Beowulf*] tampoco podía hablar, en su intento, de Cristo ni de la virgen. El hecho es que no los nombra en parte alguna. Pero hay dos conceptos que aparecen y que no sabemos si el autor comprendió que se contradecían. Se encuentra la palabra *god*, «dios», y aparece *wyrd*, «el destino». El destino, en la mitología germánica, era una potencia superior a la de los mismos dioses. Esto lo sabemos por la mitología escandinava. Esta palabra ha sobrevivido en inglés moderno: Shakespeare la usa en *Macbeth*, hablando de las brujas. Pero probablemente no tuviera aquí el mismo sentido. De todas maneras, esa palabra no es «bruja» sino «emisaria del destino», *weird sisters*, «hermanas del destino».^[32] A lo largo del *Beowulf* los conceptos, el de Dios, el nuevo, y el antiguo de «*wyrd*», se entretajan y son usados indistintamente.

El germanista Ker^[33] ha censurado el *Beowulf*, ya que a su parecer el argumento es infantil. La idea del héroe que mata a un ogro, a la madre del ogro y luego a un dragón es un cuento apto para niños. Pero en realidad esos elementos son inevitables y están ahí porque deben estar. Elegida la leyenda, al autor le resultaba imposible omitir al ogro, la bruja y el dragón. Éstos eran esperados por el público, que conocería la leyenda. Además, estos monstruos eran símbolos de los poderes del mal y eran tomados muy en serio por el auditorio.

Un rasgo curioso del poema es que se localiza primero en Dinamarca y luego en Suecia, en las regiones del sur. Esto significa que al cabo de 300 años de ocupar nuevas tierras, los anglosajones sentían todavía la nostalgia de sus

antiguas patrias del mar Báltico y esto lleva a suponer una afinidad entre los escandinavos y los anglosajones. Los personajes del poema son escandinavos: el héroe mismo es príncipe de Suecia. Esto supone para el investigador una tentación: en la tradición del pueblo godo se encuentra la leyenda de su origen, tal que lo hace descender del norte de Europa. Pero no hay prueba ninguna de ello. Se ha comprobado que las primeras noticias que de ellos se tienen los ubican en el sur del Danubio. Pero, sin embargo, Carlos XII de Suecia creyó en ella.^[34] Tanto así que, en un problema con el Papa, le escribió que no se sintiera tan seguro, que si sus antepasados ya una vez habían entrado en Roma, sus descendientes no habían perdido el valor. Esto aludía a una posible invasión que repitiera la que los godos habían hecho en Italia. Ahora, si observamos el nombre «geata»,^[35] vemos que es fácilmente asimilable a «godo». Por tanto, si identificáramos a los geatas con los godos, los españoles serían parientes de los escandinavos. ¡Por tanto, todos los descendientes de españoles seríamos parientes de Beowulf!

En la *Odisea* y en la *Iliada* encontramos que los hechos que priman son los de sangre, los bélicos. Al poeta del *Beowulf* le interesaban, más que los hechos militares, la hospitalidad, la cortesía, los regalos, los juglares; esto es, lo que actualmente llamaríamos la vida social. Todo esto era apreciado en esa época. Debía agradarles a los sajones, que vivían en un tiempo violento y en una tierra inhospitalaria. Europa era más fría. Esto se sabe porque las investigaciones han demostrado que animales que vivían antes en regiones del sur de Europa, actualmente se encuentran sólo al norte. Así los renos, que vivían en Alemania, ahora sólo se encuentran en Escandinavia. Inglaterra era un país pantanoso. Los germanos vieron en esa tierra algo terrible, maléfico. Poblaron todo ese territorio de pantanos con seres del mal, demonios. Eran, además, un pueblo cuya psicología se demuestra en que contaran los años por inviernos, los días por noches. El frío que reinaba en esas tierras es lo que aparece constantemente en los textos; siempre se habla de los terrores de la nieve, del rigor del invierno. La llegada de la primavera era saludada como un gran acontecimiento.

Volviendo al poema, el primer episodio se ocupa extensamente de un rey

mítico de Dinamarca, llamado Scyld Scefing, que quiere decir «escudo de la espiga». Este nombre proviene de la leyenda de su origen. Un cierto día llega en un barco misterioso un bebé a las costas de Dinamarca. Nadie conducía el barco y en su fondo estaba el niño, acostado sobre un lecho de armas, espigas y joyas. Este niño prodigioso llega a ser rey y se hace tan fuerte que llevó la grandeza a su pueblo. Esto es, en el concepto de la época, «un buen rey»: inspira terror a sus vecinos, es fuerte, es luchador, sus guerreros lo temen y respetan. Y el tiempo pasa, el rey envejece y siente que la hora de su destino se acerca. Entonces prepara sus funerales y da órdenes para que éste se cumpla según sus instrucciones. Estas son preparar una nave, que reproduce las características de aquella en que vino, y que lo coloquen junto al mástil, rodeado de armas y joyas, y que luego lo empujen al mar.

Todos los pueblos han pensado que los territorios de la muerte estaban más allá del mar. Se relacionaba la vida oscuramente con el curso del sol y —si el sol nace en Oriente y muere en Occidente— se hizo una similitud con la vida humana y se pensó que al concluir ésta se iba a las tierras donde moría el sol, al oeste, más allá del mar. Así, en las leyendas celtas, se pensaba el Paraíso como situado en Occidente. En la mitología griega, los dominios de la muerte estaban más allá de las aguas, que había que atravesar para llegar a ellos. Así que esta nave que empujan al mar tiene este sentido. Sigue a esto una descripción de la nave y luego del rey junto al mástil y de los súbditos que, llorando, empujan la nave hacia el mar. Ésta es una de las escenas más fuertes de todo el poema.^[36] No podemos saber si en la mente del poeta, que ha sentido realmente esta escena, este rey que es empujado al mar por el que llegó es un símbolo del hombre, que misteriosamente vuelve al lugar del que misteriosamente vino. De todas maneras, este rito de lanzar la nave al mar no es una invención del poeta sino una costumbre germánica. Se han encontrado en el fondo del mar naves en las que había esqueletos de hombres y de animales. Esto nos permite deducir que no sólo se lanzaba al muerto al mar, sino que en el último viaje le acompañaban sus servidores y sus animales favoritos. Era una costumbre germánica enterrar a los muertos con un perro a los pies. En el libro *Beau*

Geste,^[37] el protagonista dice: «Ha tenido un entierro de viking», es decir, con un perro a los pies. Alude a un sargento que yace tendido. En un antiguo texto se registra el hecho de que, al empujar la nave al mar, se le prendía fuego.

Ha sido intención del autor [del *Beowulf*] registrar distintos ritos funerarios de los pueblos germanos. Esto se evidencia en el final del poema, en el que se realiza el entierro de Beowulf en una pira funeraria frente al mar, tan alta que desde el mar sea divisada por los navegantes y ornada con armas, escudos, yelmos. Este rasgo también puede encontrarse en la *Odisea*; es también un rito funerario.

En la próxima clase seguiremos con el estudio del *Beowulf* y probablemente con el «*Fragmento de Finnsburh*».

Lunes 17 de octubre de 1966

Clase N° 3

*El Beowulf. La valentía y la jactancia.
Beowulf comparado con los compadritos*

En la clase anterior hablamos de la epopeya de *Beowulf*. Hoy retomamos el tema. Relaté antes uno de los episodios más poéticos del poema: ese niño que llega misteriosamente a la costa de Dinamarca, que llega a ser rey del país, infunde temor en los enemigos. El poeta comenta: «Ése era un buen rey», porque eso era lo que se esperaba de un rey, que fuera fuerte y belicoso, e hiciera que su gente fuera temida por los vecinos. Luego pasan los años, el rey llega a la hora señalada por el destino. Cuando siente que la muerte se acerca, da órdenes para su entierro. Preparan entonces la nave funeraria.

El poeta nos dice que esta nave era «isig ond utfus». La primera palabra quiere decir «helada» y corresponde a la palabra inglesa «iced» o la alemana «eisig». Pero no sabemos si la nave estaba cubierta de hielo —es raro que el poeta no haya hablado de ese hielo antes— o si quería decir «resplandeciente», «brillante», «clara como el hielo». La segunda palabra^[38] es de traducción difícil, porque «fus» significa ansiosa, ganosa y «ut» corresponde a la palabra inglesa «out». Es decir que la nave estaba, como si fuera un ser vivo, deseosa de partir. Luego se describe el barco, se habla de una bandera que tenía un tejido de oro y al rey lo sientan apoyado contra el mástil: «el poderoso contra el mástil», dice el poeta. Luego sus vasallos, llorando, empujan la nave hacia el mar y entonces tenemos esos versos que recordé: «Nadie, ni los consejeros en sus asambleas, ni los héroes bajo los cielos, saben quién recibió esa carga». Y se dice del barco que fue impulsado por el poder del mar hacia lo lejos: «Bajo el

R3N3

poder del mar, fue a viajar lejos». Ahora, se habla también de un antepasado, que se llama también Beowulf, como el héroe epónimo que da su nombre al poema, pero que es otro Beowulf. Y esto nos hace imaginar algún vínculo entre la casa real de Dinamarca y la casa real de los geatas, esta tribu un poco misteriosa que unos han identificado con los jutos que invadieron Inglaterra y otros con los godos. Es decir, con los antepasados de los españoles, los visigodos. Pero hay mucha discusión sobre esto.

Un rasgo singular de *Beowulf* es que la historia que veremos ahora es una historia primitiva —hasta lo pueril, según algunos— y sin embargo el ambiente en que se desarrolla esta fábula bárbara y primitiva no es el ambiente fantástico de un cuento de hadas, aunque los hechos lo sean. Es un ambiente que abunda en detalles realistas, sobre todo en lo que se refiere a la genealogía de los personajes. Es, como ha dicho el germanista inglés Ker, un ambiente sólido, de novela realista. Los hechos son fantásticos, pero sentimos a los personajes como reales. Y además como personajes gárrulos, como personajes presentes, propensos a la oratoria, como personajes a quienes les gusta la cortesía, la convivencia, la ceremonia. Es verdad que todo ello era bastante precioso en una época azarosa, una época violenta a la que no le gustaba quizá mucho la violencia, una época bárbara pero que propendía a la cultura, a la cual le gustaba la cultura.

El poeta sigue enumerando los reyes de la casa real de Dinamarca y llegamos así a un rey que se llama Hroþgar. Estos grupos consonánticos son comunes en el idioma anglosajón, pero se han perdido actualmente: «hr» —la letra rúnica que lo sigue puede traducirse por el grupo «th»—. [39] Tendríamos otro ejemplo en el nombre anglosajón del anillo. En inglés y en alemán y creo que en las lenguas escandinavas, se dice «ring». En cambio, los anglosajones decían «hring» y tenemos otros sonidos análogos. Por ejemplo, «relinchar» en inglés es «neigh», en cambio en anglosajón el verbo era «hnaegan». [40] Hay otros grupos consonánticos que no podemos pronunciar porque no sabemos cómo se pronunciaban. Por ejemplo, «soberbio» se decía «wlanc». No sé cómo podría pronunciarse la «wl». Posiblemente la «w» se pronunciaría como una

«u». Pero volvamos al poema.

El poeta enumera varios reyes y recae al fin en Hrothgar, el rey de Dinamarca, que construye un palacio que se llama «Heorot». Y ese palacio es, nos dice el poeta, el más espléndido de los palacios, aunque debemos imaginarlo hecho de madera. Por lo demás, yo he visto en los Estados Unidos casas muy lindas, casas lujosas, la casa de Longfellow,^[41] la casa de Emerson,^[42] que tienen trescientos años, y esas casas son de madera. Actualmente, decir en Buenos Aires «casa de madera» es imaginarse una casilla de madera. Ello no ocurre en Nueva Inglaterra: una casa de madera puede ser una casa muy linda, con muchos pisos, con sala, con biblioteca, y están hechas de tal modo que el viento no entra.

El rey construye ese palacio y el poeta nos dice que es el palacio que resplandece sobre todos los reinos vecinos, es decir que es un palacio famoso. Podemos imaginar una gran sala central en la que el rey reúne a sus vasallos y ahí cena. Supongo que comerían carne de cerdo, venado, beben cerveza en cuernos; el vino era muy raro, tenían que traerlo del sur. Hay en el poema un juglar que alegra las reuniones cantando acompañándose con su arpa. El arpa era el instrumento nacional de toda la gente germánica. La música, sin duda, sería muy sencilla.

El rey tiene su corte. Ahí él regala anillos o brazaletes de oro a sus vasallos. Por eso uno de los títulos del rey es «dador de anillos», «beahgifa». Esa palabra, «beag»,^[43] la encontramos en el idioma francés: «bague» significa «anillo». Es un rey poderoso, pero el estruendo o las músicas de las cortes inquieta o molesta a un monstruo que vive cerca en una región de ciénagas, de pantanos y de páramos. Algunos han creído reconocer en la descripción de las regiones donde vive el monstruo, que se llama Grendel, una descripción de ciertas regiones de Inglaterra. Lincolnshire, por ejemplo. Pero esto es meramente conjetural. Al monstruo se le describe como de forma humana pero gigantesco. Es un ogro, pertenece evidentemente a la antigua mitología germánica, pero como el poeta es cristiano ha querido vincularlo a la tradición cristiana, no a la tradición pagana, y nos dice que es descendiente de Caín. Y este monstruo

R3N3

recorre los páramos y vive con su madre en el fondo de una laguna, tan profunda que el héroe que se sumerge tiene que nadar durante un día entero para llegar a la caverna subterránea donde el ogro vive con su madre, que es una bruja. El poeta la llama «la loba del mar», «la hechicera del mar». Hay tormentas también, lo cual hace que esa laguna sea un poco marítima, y hay una descripción de las selvas que rodean a la laguna. Se dice que los ciervos temen acercarse a la laguna, como una zona de tempestades, de neblina, de soledad, y por lo que podríamos llamar también horror sagrado. La descripción de la laguna y los alrededores abarca unos veinte versos. Esto ahora no nos asombra, pero pensemos que el poema fue redactado a fines del siglo VII o, según opinan los eruditos, a principios del siglo VIII, y está lleno del sentimiento de la naturaleza. Este sentimiento tarda mucho en aparecer en las otras literaturas. Suele decirse con demasiada prisa —porque además del *Beowulf* ahí está Shakespeare— que el sentimiento de la naturaleza corresponde al sentimiento romántico. Es decir, al siglo XVIII, unos diez siglos después del *Beowulf*. La verdad es que hay libros, libros insignes, en que la naturaleza tal como la sentimos ahora no aparece. Y para remitirme al ejemplo más famoso, creo —no sé si estoy seguro—, sospecho que en el *Quijote*, por ejemplo, no llueve una sola vez. Los paisajes que hay en el *Quijote* no corresponden al paisaje de Castilla: son paisajes convencionales de praderas, arroyuelos y sotos que corresponden a la novela italiana. En cambio, en el *Beowulf* tenemos el sentimiento de la naturaleza como algo temible, por lo demás, como algo hostil a los hombres; el sentimiento de la noche y de la oscuridad como algo temible, como ciertamente lo fueron para los sajones, que se habían establecido en un país desconocido cuya geografía fueron descubriendo a medida que iban conquistando el país. Seguramente los primeros invasores germánicos no tenían una noción muy precisa de la geografía de Inglaterra. Es absurdo imaginar que Horsa o Hengest vieron un mapa. Del todo increíble. Ni siquiera sabemos si hubieran entendido el *Beowulf*, que está escrito en un idioma muy retorcido y que abunda en metáforas que, sin duda, eran ajenas a los anglosajones en su lengua oral. Por lo pronto, no se encuentra nunca en la prosa. Y en las regiones

escandinavas, las más afines a los sajones, tenemos una división muy marcada y deliberada entre la prosa, que puede ser muy elocuente y muy patética pero que es muy simple, y el lenguaje de la poesía, que está entretejida de kennings, que es el nombre que llevan las metáforas que, según hemos visto, llegaron a una extraordinaria complejidad.

Pues bien, el rey Hroþgar domina Dinamarca. Naturalmente, no se pensaba en imperios entonces, la idea de imperio es del todo ajena a la mente germánica. Pero era un rey próspero, un rey victorioso, opulento, y luego el mismo júbilo de su corte —una de las metáforas para el arpa es «madera del júbilo» o «madera de la fiesta»— molesta a Grendel, que ataca el castillo. La fábula está mal inventada, porque tenemos al principio un rey muy poderoso y luego ese rey, con sus vasallos, con su tropa, la única medida que toma es rezar a sus dioses, pedir ayuda a sus antiguos dioses, Odín y Thor y los otros. Y el poeta nos advierte que todas sus plegarias eran inútiles. Los dioses no tenían poder alguno contra el monstruo. Y así pasan, inverosímilmente, doce años, y cada tantas noches el ogro fuerza las dos puertas del castillo —no tenían más—, entra y devora a uno de los señores. Y el rey no hace nada. Luego llegan noticias de estas depredaciones del ogro. El ogro es gigantesco y es invulnerable a las armas. Las noticias son llevadas al vecino país de Suecia. Y en Suecia hay un joven, un príncipe, Beowulf, y ese príncipe durante su infancia se ha mostrado como lerdo, como perezoso, pero quiere distinguirse mediante una hazaña. Ha participado ya en una guerra contra los francos, pero esto no le basta y sale con catorce compañeros suyos en una nave.

Naturalmente, el poeta hace que el mar sea tempestuoso, para que el viaje no sea fácil, sea difícil, y Beowulf desembarca en Dinamarca. Le sale al encuentro el centinela del rey, que es un aristócrata como Beowulf, es un príncipe. Beowulf dice que viene a salvar al país y es recibido cortésmente en la corte. Pero hay un personaje que pone en duda el coraje personal de Beowulf y entonces Beowulf refiere una especie de certamen, de concurso de natación, que duró inverosímilmente diez días, un concurso con otro famoso nadador llamado Breca. Los dos nadan diez días y diez noches. Tienen que luchar con monstruos

marinos, que arrastran a Beowulf al fondo del mar, donde él con su espada los mata y los pone en fuga. Luego sube a la superficie, sigue nadando y gana el certamen.

Ahora, aquí estamos ante una costumbre, un prejuicio moderno que nos aleja del poema. Decimos hoy, o es mejor, hay la idea de que un hombre valiente no debe ser jactancioso. Pensamos que todo jactancioso es como el *miles gloriosus* de la comedia latina,^[44] que todo jactancioso es cobarde. Pero esa idea no existía en general en la antigüedad. Los héroes se jactaban de sus hazañas y podían hacerlo. Al contrario, se animaban con ello. Puedo traer a colación las coplas de los compadritos de principio de siglo en Buenos Aires, y creo que nadie pensaba que un hombre fuera cobarde porque dijera:

*Soy del barrio 'e Monserrá,
donde relumbra el acero,
lo que digo con el pico,
lo sostengo con el cuero.*

o:

*Yo soy del barrio del norte,
soy del barrio del Retiro,
Yo soy aquel que no miro
con quién tengo que pelear,
y aquí en el milonguear,
ninguno se puso a tiro.*

o:

*Hágase a un lao, se lo ruego,
que soy de la Tierra 'el Fuego.*

—Es decir, de los alrededores de la Penitenciaría.

Pues bien, Beowulf se parecía a nuestros compadritos de Monserrat o del Retiro. Beowulf quería jactarse de su valor. Y eso no hacía que nadie pensara que fuera cobarde. Para buscar un ejemplo más ilustre, tenemos la *Iliada*, en la que los guerreros dicen quiénes son y su reputación no peligran. Al contrario, aumenta. Es como un prelude necesario al combate, para entrar en calor hacían estas cosas. Hasta podían insultarse también, podían acusarse de cobardía.

En el *Beowulf*, después del concurso de natación y lucha con monstruos marinos, todos se van a acostar, y todos duermen. Es otro rasgo mal inventado: están esperando el ataque del ogro y sin embargo todos duermen tranquilamente y el único que está despierto es Beowulf. Y Beowulf está desnudo, porque sabe que las armas no hieren al monstruo. Confía, además, en su fuerza física. Esa fuerza es extraordinaria. El poeta nos dice que en su puño hay la fuerza de treinta hombres.

Luego llega el monstruo, que rodea el castillo y aunque la puerta está cerrada con fuertes cerrojos de hierro, la derriba, sorprende al primer guerrero durmiente que tiene a mano y lo devora entero, crudo. Devora las manos y los pies también y luego comete la imprudencia de acercarse a Beowulf. Y entonces Beowulf, que no se ha incorporado aún, toma la mano del ogro y la rompe. Y luego se entabla una lucha entre los dos. Lucha en que, para mayor lucimiento del héroe, no participan los otros. Y Beowulf, con la sola fuerza de sus manos —pensemos que estamos frente a un Hércules septentrional—, arranca el brazo y el hombro del ogro. Y mientras pelean, gritan. Esto corresponde a la realidad. En las cargas de infantería, por ejemplo, los hombres gritan también. Hay un verso de Kipling que los recuerda. Los dos gritan, pues. Todo el palacio de Heorot tiembla, está a punto de venirse abajo, pero finalmente el ogro herido cae mortalmente, huye a morir a su ciénaga. Al día siguiente, celebran la muerte del ogro y cuelgan su brazo como trofeo en la sala. Hay otro festín, pero de noche la madre del ogro, que es una bruja y es muy fuerte también, viene a rescatar el brazo de su hijo muerto y se lo lleva, dando muerte a un guerrero. Entonces Beowulf resuelve buscar la ciénaga donde vive el ogro y aquí tenemos esa descripción de la ciénaga, que es uno de los pasajes

clásicos del poema. Algunos quieren acompañar a Beowulf, pero él es el héroe: conviene que cumpla solo sus hazañas, como lo hizo Hércules siglos antes. Y se ven en la superficie de la ciénaga restos de carne, carne humana, posiblemente la carne del ogro. Y hay también espuma como ensangrentada. El héroe se sumerge y nada durante un día hasta llegar a una caverna. Esta caverna está seca, está iluminada por una luz sobrenatural, mágica. Y allí está la madre del ogro, horrible, fuerte como él. Y Beowulf combate con ella y está a punto de ser vencido: ella es aún más fuerte que su hijo. Pero [Beowulf] tiene tiempo de arrancar una espada de la pared. La madre del ogro no es invulnerable al hierro: con esa espada la mata, pero la espada se consume, porque la bruja exhala veneno de su sangre. Luego Beowulf toma la cabeza del ogro y lleva también la empuñadura de su espada, no la hoja, que ha sido consumida. Afuera están esperándolo ansiosamente. El sube con ese trofeo último, y el poeta inventa un rasgo circunstancial: se necesitan dos hombres para llevar la cabeza del gigante, tan pesada es. Luego Beowulf, ensangrentado, herido y victorioso, vuelve al palacio de Hrothgar, que le agradece lo que ha hecho, lo colma de presentes — aceptar estos presentes no es deshonoroso—, y Beowulf vuelve otra vez a su reino, al sur de Suecia.

Ahora, Beowulf no era sueco. Los suecos pertenecían a otra tribu. Los geatas eran enemigos de los suecos. Y así pasan cinco años... Perdón, cincuenta años, «cincuenta inviernos», dice el poeta. Los sajones contaban el tiempo por inviernos, dado el rigor del clima. Mientras tanto, Beowulf ejecuta muchas hazañas militares, pero el poeta las menciona al pasar, porque las que le importan son la primera y última hazañas de Beowulf. Y se ha dicho que uno de los fines del poema es presentar el príncipe ejemplar, según el concepto de la época. Esto es: fuerte, fuerte hasta lo sobrenatural ya que tiene la fuerza de treinta hombres, y además destructor de monstruos, que son un peligro para todos —esto concuerda otra vez con Hércules—, y es además justo. Porque cuando él muere, al fin del poema, invoca a Dios y dice que él nunca, en la sala de los festines, ha dado muerte a ningún pariente suyo. Y esto se considera como un hecho bastante extraordinario, y lo sería quizás en la época. Pasan

cincuenta años, cincuenta años de victoria y, finalmente, de paz victoriosa, y luego aparece otro personaje, que es un dragón que vive desde tiempo inmemorial en una cueva y que guarda tesoros. La idea del dragón como guardián de tesoros es común en toda la antigüedad germánica. Recordemos el caso de Sigurd o Sigfrido y el dragón, y recordemos en la *Historia Natural* de Plinio a los grifos, que cuidan montañas de oro y luchan con los arimaspos, que tienen un solo ojo.^[45] La idea del dragón como guardián de tesoros es tan común, que en la poesía escandinava una de las metáforas corrientes para el oro —que era entendida inmediatamente por todos— era «lecho de dragón». O sea que la gente se imaginaba el oro y el dragón acostado encima y durmiendo encima para mejor guardarlo. Luego el poeta nos habla de un esclavo, que ha huido y entra en la caverna cuando el dragón está durmiendo, y roba un jarro de oro. El esclavo desaparece de la fábula también. A la mañana siguiente, el dragón se despierta, nota que le falta el jarro de oro, sale, piensa que tiene que vengarse de este robo, y luego tiene un rasgo humano: antes de depredar la tierra de los geatas, vuelve a la cueva y vuelve a examinar todo bien, para ver si no está el jarro en alguna parte. Pero no lo encuentra, y entonces es el terror del reino de los geatas, como el ogro, medio siglo antes, lo había sido de Dinamarca. Entonces llegan noticias de lo que ocurre al viejo Beowulf, y él resuelve de nuevo luchar con un monstruo. Y si queremos ser un poco imaginativos, tenemos que ver esta historia como la de un hombre a quien acecha un destino: luchar con el monstruo y morir. El dragón es, de algún modo, presentido o no por el poeta —esto sí que no nos importa, porque las intenciones de los autores son menos importantes que el logro de lo que ejecutan—, la vuelta a encontrarse con su destino. Es decir, el dragón es otra vez el ogro de Dinamarca, y el rey va con su gente, que quiere acompañarlo, pero él dice que no, que se arreglará solo como se arregló hace cincuenta años con el ogro y con la madre del ogro. Llega a la boca de la cueva del dragón, que ha sido descrito por muchas metáforas —se lo ha llamado «manchado horror del crepúsculo», «guardián del oro»—, y Beowulf lo desafía. El dragón sale y los dos combaten. Hay una descripción suficientemente sanguinaria del

combate. Beowulf da muerte al dragón, pero el dragón exhala fuego de sus fauces, y Beowulf sabe que ese fuego lo va a envenenar. Y hay un servidor que se llama Wiglaf, que es el único que lo ha acompañado hasta ahí, y el rey dice que va a entregar su alma al Señor —este párrafo es cristiano—, pero que él sabe que irá al Cielo, porque su vida ha sido justa, y da órdenes para sus funerales. El funeral ya no es el que hemos visto antes: no se trata de una nave funeraria. Dice que erijan una alta pira adornada de yelmos, escudos y brillantes armaduras: «Helmum behongen, hildebordum, beorhtum byrnum, swa he bena waes». «Helmum behongen», «Adornada de yelmos» —la palabra germánica «helm» es la misma—. [46] Luego «hildebordum», «tabla de la batalla»: se llamaba así al escudo, que era redondo, de madera, y estaba revestido de cuero. Y luego «beorhtum byrnum», de brillantes armaduras, «swa he bena waes», tal como él lo había ordenado. Luego lo acuestan a él en lo alto de la pira, le prenden fuego, y él ha dicho que además tienen que erigir un túmulo que se vea desde el mar, para que la gente lo recuerde. [47] Luego lo entierran en ese túmulo, y entonces doce guerreros a caballo evolucionan alrededor de la tumba del rey y cantan su elegía y celebran sus alabanzas.

Ahora, en un texto medieval sobre la historia de los godos, de Jordanes, se describe el entierro de Atila y el rito es el mismo. [48] La pira, el túmulo y los guerreros que cabalgan alrededor cantando la alabanza del rey. En fin, se ve que el poeta era un poeta erudito: en su poema ha querido registrar los diversos ritos funerarios de la gente germánica. Porque aunque Atila era huno, los germanos lo consideraban como suyo, porque muchos reyes germánicos fueron vasallos suyos. Y luego el poema concluye con la alabanza de Beowulf, y la alabanza es muy rara. Algunos han creído que es interpolación —yo creo que no— porque uno esperaría que en esa alabanza se hablara del ogro, del dragón, de los suecos contra los cuales él ha combatido, de sus victorias, pero no se dice nada de eso. El último verso [49] nos dice que él era «manna mildust», «the mildest of men», el más suave, el más bondadoso de los hombres y el más deseoso de alabanza. Esto también contradice nuestra sensibilidad actual, porque nosotros vivimos en

una época de propaganda: el hecho de que un hombre desee ser famoso no nos parece un rasgo admirable. Pero debemos pensar que este poema fue escrito en la Edad Media. En la Edad Media se creía que toda alabanza era justa: que un hombre deseara ser alabado es porque merecía ser alabado. El poema concluye con estas palabras: «el más bondadoso de los hombres y el más deseoso de alabanza». No se dice nada sobre su coraje. Es verdad que hemos visto este coraje ejemplificado a lo largo del poema.

Hay otro rasgo curioso en este poema, y es que en el poema aparece un juglar, y este juglar canta —y no concluye— una leyenda germánica anterior acaso al *Beowulf*: la historia de una princesa de Dinamarca que se llama Hildeburh. El nombre significa «castillo de la guerra» o «el castillo de la batalla». Ahora, quizá este fragmento tal como lo canta el juglar no es evidentemente el cantar, el romance anterior, porque el lenguaje es igual al lenguaje del resto del *Beowulf*. Es decir, es un lenguaje retórico en el que abundan las metáforas, y sin duda la poesía primitiva de los germanos tiene que haber sido mucho más simple. Esto lo vemos, por ejemplo, en el *Cantar de Hildebrand*, que aunque compuesto más o menos en la misma época que el *Beowulf*, corresponde a una etapa muy primitiva, ya que las aliteraciones son escasas, y creo que hay una sola metáfora, una metáfora dudosa: se llama a la armadura «vestidura de batalla», «vestidura de guerra», lo cual puede o no ser una metáfora. Está muy lejos de metáforas complicadas, como «tejido de hombres» por «batalla», que encontramos en los escandinavos, o «camino del cisne» por «el mar».

Ahora, esta historia está a medio contar, y es el tema del otro antiguo fragmento épico de los anglosajones: el «Fragmento heroico de Finnsburh»,^[50] que consta de unos setenta versos y que debe ser, sospecho, anterior al *Beowulf* por lo directo de su lenguaje. La fábula elegida por el autor del *Beowulf* no se presta al desarrollo patético. Tenemos dos hazañas del mismo héroe. Las dos hazañas están separadas por un intervalo de cincuenta años y no hay ningún conflicto en el poema. Es decir, Beowulf cumple siempre con su deber de valiente, nada más. Muere valerosamente. El poema está lleno de sentencias

piadosas. Algunas son evidentemente paganas: se dice, por ejemplo, que «mejor que llorar al amigo muerto es vengarlo», evidentemente pagana. Esto corresponde a una época en que la venganza era no sólo un derecho sino un deber, un hombre debía vengar la muerte de su amigo. Pero no hay conflicto. En cambio, en la historia de Hildeburh, que está intercalada en el *Beowulf*, sí tenemos un conflicto. Porque la historia es ésta: hay una princesa de Dinamarca que se llama Hildeburh, hay una discordia entre los daneses y los frisios, es decir gente de los Países Bajos. Y entonces se resuelve que una princesa, la princesa de Dinamarca, se casará con el rey de los frisios. Y así, mediante esta alianza de las dos casas reales, queda cicatrizada esa discordia. Esta práctica era tan común que una de las metáforas de la poesía sajona es «tejedora de paz», esto es «la princesa», no porque fuera especialmente apacible sino porque servía para que se tejiera la paz entre naciones vecinas y rivales. Hildeburh se casa con el rey de los frisios y va a visitarla su hermano, que llega con sesenta guerreros a la corte. Los reciben hospitalariamente y les dan como alojamiento las piezas que rodean a un recinto central con dos puertas. Idéntico, digamos, al palacio de Hrothgar. Pero de noche los atacan los frisios. Ellos salen a defenderse, combaten durante varios días y ahí el hermano de la princesa de Dinamarca mata a su sobrino. Al final, los frisios se dan cuenta de que no pueden con los daneses. En ambos poemas anglosajones hay una verdadera simpatía por los daneses y por los geatas, desde luego, es decir, por la gente escandinava. Al cabo de unos días, [los frisios] se dan cuenta de que no pueden combatir, de que no pueden vencer [a los daneses], y les proponen una tregua, y el hermano de la princesa la acepta. Espera que pase el invierno para navegar — porque durante el invierno los mares estaban obstruidos por el hielo—, vuelve a su país y allí reúne una fuerza mayor que la de los sesenta guerreros que lo habían acompañado. Vuelve, ataca a los frisios, mata al rey y vuelve a su país llevándose a su hermana, la princesa.

Ahora, si este poema existiera entero, y de suponer que existió, tendríamos un conflicto trágico, porque tendríamos la historia de la princesa cuyo hijo muere a manos del tío. Es decir, aquí el poeta tendría una mayor ocasión de ser

patético que en el *Beowulf*, que simplemente registra dos hazañas, increíbles para nosotros, contra un ogro y contra un dragón. En la próxima clase vamos a examinar, y podemos examinarlo muy detalladamente, el «Fragmento heroico de Finnsburh». Ahora, el principio del fragmento, de la historia, lo dejaremos de lado porque lo he contado. Vamos a tomar el fragmento desde el comienzo, que es el momento en el cual los daneses notan que su habitación ha sido forzada por los frisios y que van a ser atacados por ellos, hasta que los frisios se dan cuenta de que no pueden con los daneses y que han sido derrotados por ellos. Vamos a analizarlo casi línea por línea. Son unos sesenta versos. Ustedes verán que el lenguaje es muy directo, muy distinto del lenguaje ceremonioso del *Beowulf*. Posiblemente su autor fue un hombre de acción. En cambio, en el caso del *Beowulf*, podemos imaginar al autor como un monje, de Northumbria, se ha dicho, del norte de Inglaterra, lector de Virgilio, que se propuso el experimento, muy audaz en la época, de escribir una epopeya germánica. Y esto nos llevaría a un pequeño problema, que es éste: ¿por qué en las naciones germánicas —y aquí estoy pensando en Ulfilas,^[51] estoy pensando en los sajones, estoy pensando después en Wycliff,^[52] en Inglaterra en el siglo XIV, en Lutero—, por qué en las naciones germánicas hubo traducciones de la Biblia antes que en las latinas?

Y hay un germanista de origen judío, Palgrave,^[53] que ha dado con la solución, y la solución es ésta: la Biblia que se leía en la Edad Media era una *Biblia Vulgata*, es decir un texto latino. Ahora, si alguien hubiera pensado en traducir el texto bíblico al provenzal, o al italiano o al español, esos idiomas se parecían demasiado al latín como para que la traducción no corriera el albur de parecer una parodia del original. En cambio, como las lenguas germánicas eran totalmente distintas del latín, la traducción podía hacerse sin ningún riesgo. Quiero decir que, en la Edad Media, quienes hablaban provenzal o español o italiano sabían que estaban hablando un idioma que era una variación o una corrupción del latín. De modo que hubiera parecido irreverente pasar del latín al provenzal. En cambio, las lenguas germánicas eran totalmente distintas, [las traducciones de la Biblia] estaban hechas para personas que no sabían latín, de

R3N3

modo que la traducción podía hacerse sin correr ningún riesgo. Ahora, quizás esto podríamos aplicarlo al *Beowulf*. ¿Por qué el *Beowulf* es el primer poema épico escrito en una lengua vernácula? Porque esa lengua vernácula difería tan profundamente del latín, que nadie al leer el *Beowulf* podía pensar que estaba leyendo una parodia de la *Eneida*. En cambio, tuvo que pasar bastante tiempo para que los juglares de lengua romance se animaran a intentar epopeyas en su lengua.

En la próxima clase veremos, pues, el «Fragmento heroico de Finnsburh», y veremos algún poema muy posterior épico anglosajón, con lo cual concluiremos la primera bolilla.

Viernes 21 de octubre de 1966

Clase N° 4

*El «Fragmento de Finnsburh». La «Oda de Brunanburh».
La traducción de Tennyson. Los vikings. Anécdotas de un viaje de Borges a York.*

En la clase anterior, hablamos del «Fragmento heroico de Finnsburh». Este fragmento fue descubierto a principios del siglo XVIII y fue publicado por un anticuario, ahora dirían por un erudito. El manuscrito se perdió después. Este fragmento corresponde a parte de un romance cantado por un juglar en la sala de Hrothgar, en la epopeya de *Beowulf*.^[54] Creo haber dado en la clase anterior un resumen general de la historia de la princesa Hildeburh de Dinamarca, a la cual casa su hermano [Hrothgar] con un rey de los frisios, es decir de un reino de los Países Bajos, para evitar una guerra entre los daneses y los frisios. Al cabo de un tiempo —que debe haber sido considerable, porque cuando el poema empieza ella tiene un hijo grande ya—, su hermano la va a ver, a visitarla, va acompañado por sesenta guerreros. Le dan como habitación una especie de aposento alrededor de una sala central que tiene en un extremo una puerta y en el otro extremo, otra. Y luego el poema empieza, porque los guerreros que vigilan ven en la oscuridad de la noche un brillo, un resplandor. Y entonces suponemos, por lo que viene después, que hay varias conjeturas para explicar este brillo. Y entonces el rey dice: «No están ardiendo los aleros —dijo el rey, joven en la batalla— ni amanece, ni vuela hacia aquí un dragón» —esta explicación era posible en aquella época—, «ni están ardiendo los aleros de esta sala: están lanzando un ataque». Y se ve por los versos posteriores que ese brillo que ellos han visto es el brillo de la luna, «brillante bajo las nubes», sobre los escudos y las lanzas de los frisios que vienen a atacarlos así, a

R3N3

traición.

El lenguaje es sumamente directo y querría que ustedes oyeran los primeros [versos], para que vuelvan a oír la dureza del antiguo inglés, más apropiada a la poesía épica que el inglés actual, en que ya no quedan vocales abiertas y los sonidos de las consonantes son menos duros.

«Hornas byrnað naefre?» «Horn» quiere decir «cuerno», pero aquí quiere decir «alero»; «byrnað naefre», «arden nunca», no están ardiendo; «hleopodeða, heaðogeong cyning», «el rey joven en la batalla». «Ne ðis ne dagað eastan, ne her draca...» —draca es «dragón»— «...ne fleogeð, ne her ðisse healle hornas ne byrnað, ac her forð berað», y luego el rey tiene una especie de visión de lo que ocurrirá después, porque lo que dice no se refiere al presente. Dice: «Cantan los pájaros». Esos pájaros son las aves de rapiña que bajarán sobre los campos de batalla. Y luego dice: «resuena la madera de la batalla», guðwudu, [55] es decir «la lanza». «El escudo contesta a la espada», y luego habla de la luna que brilla sobre las armaduras de quienes los atacan. Y entonces él les dice a sus guerreros que se despierten, que se levanten, que piensen en el coraje. Entonces muchos caballeros con adornos de oro, es decir con hilos de oro sobre las capas, se levantan, se ciñen las espadas, las desnudan y avanzan hacia las dos puertas, para defender la sala de Finn.

El poema se titula «Finnsburh», «el castillo de Finn». La palabra *burh* o *burg* es una palabra que ustedes conocen y que significa «castillo» y que ha perdurado en los nombres de muchas ciudades: Edimburgo, «castillo de Edin»; Estrasburgo, Gotemburgo —en el sur de Suecia— y la ciudad castellana de Burgos, que es un nombre visigótico. Luego tenemos que hablar de palabras como «burgués», habitante de la ciudad, «burguesía». En francés dio la palabra burgraves, «Los condes de la ciudad», el nombre de un drama de Hugo, [56] y otros.

El poema nos dice entonces los nombres de los guerreros que salen a defender el fuerte. Y en esa enumeración aparece uno a quien se destaca especialmente: se llama Hengest, y el poema dice «el propio Hengest». Se ha conjeturado que este Hengest es el mismo que luego fundará el primer reino

R3N3

germánico en Inglaterra. Esto es verosímil, porque Hengest era juto. Obvio es recordar que Jutlandia se llama a la parte norte de Dinamarca. O sea que antes de ser el capitán que luego funda el primer reino germánico en Inglaterra, Hengest puede haber guerreado entre los daneses que venían del mismo país. Además, si este Hengest no fuera el mismo Hengest que inició la conquista de Inglaterra, no sé bien por qué razón lo destacarían. El poeta es anglosajón. La conquista de Inglaterra tuvo lugar a mediados del siglo V. El poema es, se supone, de fines del siglo VII. Puede ser anterior también, ya que su estilo es un estilo mucho más directo, que no tiene las inversiones latinas ni los complicados kennings, metáforas del Beowulf. Entonces, a un auditorio inglés le interesaría saber que uno de los protagonistas fue uno de los fundadores de los reinos sajones de Inglaterra.

Luego el poeta vuelve su atención a quienes atacan traicioneramente a los daneses. Y entre ellos está Garulf, hijo de la reina Hildeburh y sobrino de uno de sus defensores, a cuyas manos posiblemente muere. Una persona le dice que [él] es muy joven, que no debe arriesgar su vida en el ataque, ya que no faltará quien quiera tomarla, porque él es un príncipe, hijo de la reina. Pero él, un muchacho valiente, no se deja arredrar por este consejo, y pregunta el nombre de uno de los defensores de la puerta. Ahora, esto corresponde a una época aristocrática. El, siendo príncipe, no iba a combatir con cualquiera: tenía que combatir con otro que fuera de su rango. Y entonces el defensor le contesta: «Sigfrido es mi nombre, soy de la estirpe de los Secgan» —se ha perdido la ubicación de esta tribu—, «soy un famoso aventurero, he estado en muchos duros conflictos, y ahora el destino resolverá qué recibirás de mí, o qué puedo esperar de ti», es decir, el destino decidirá a cuál de los dos le tocará la gloria de la victoria y a cuál la muerte.

El nombre «Sigeferð» significa «de ánimo victorioso», pero es evidentemente la forma sajona de «Sigfrido», famoso por los dramas musicales de Wagner, que mata al dragón, y su correspondencia escandinava sería «Sigurd» en la *Vólsungasaga*.^[57] Luego se entabla la batalla y entonces el poeta nos dice que los escudos, según había previsto Garulf, retumban bajo el

golpe de las lanzas. Y caen muchos guerreros de los que atacan, y el primero de los que caen es Garulf, aquel joven frisio al que le habían dicho que no se aventurara en la primera línea de los guerreros. El combate prosigue, algo inverosímilmente, durante cinco días, y caen muchos frisios, pero no cae ninguno de los defensores. El poeta se entusiasma aquí y dice: «No oí jamás que se comportaran mejor en la batalla de hombres sesenta varones victoriosos», o literalmente «sesenta varones de la victoria». Aquí la frase «batalla de hombres» parece una redundancia: toda batalla es batalla de hombres. Pero realmente da mayor fuerza a la frase. Y luego tenemos esta singular palabra compuesta: *sigebeorna*, varones de la victoria, hombres de la victoria, por «varones victoriosos». Y el poeta dice también que toda la sala de Finnsburh brillaba con el brillo de las espadas, «como si Finnsburh estuviera en llamas». Creo que hay una metáfora análoga en la *Iliada*, que compara una batalla con un incendio. La compara por el brillo de las armas y, además, por su carácter mortal.

Y quizá no huelga recordar que en la mitología escandinava, la Valhalla, el paraíso de Odín, está iluminado no por candelabros, sino por espadas, que brillan con un brillo propio, sobrenatural. Luego el «protector del pueblo» —se le llama así al rey de los frisios— pregunta cómo va la batalla. Le dicen que ellos han perdido a muchos hombres y que hay uno de los frisios que se retira, dice que su escudo y su yelmo están deshechos, y entonces uno de los jóvenes... Y aquí cesa el fragmento, uno de los más antiguos de todas las literaturas germánicas, sin duda anterior al *Beowulf*. Y por otras fuentes sabemos el resto de la historia.^[58] Sabemos que se establece una tregua, pero que al cabo de un año se permite al rey de los daneses, hermano de la reina, volver a Dinamarca. Vuelve al cabo de un año, y regresa con una expedición, vence a los frisios, destruye el castillo de Finn, y vuelve con su hermana. De modo que tenemos un conflicto trágico: una princesa que ha perdido a su hijo, posiblemente a manos del tío de éste, su hermano. Es una lástima que no se haya conservado algo más de este poema, tan rico en posibilidades patéticas, pero debemos contentarnos con los sesenta y tantos versos que se han salvado.

Hasta aquí, las dos piezas épicas anglosajonas que hemos visto son de tema escandinavo. Pero luego tenemos otra, muy posterior, en que ya ocurren hechos en Inglaterra. Y ocurren celebrando hechos de armas entre sajones y escandinavos. Porque alrededor del siglo VIII, Inglaterra, que ya era un país cristiano, empezó a sufrir las depredaciones de los vikings. Éstos procedían principalmente de Dinamarca. Había noruegos también, pero los llamaban daneses a todos. Y no es imposible, más aún, es verosímil, que hubiera suecos. Yo querría detenerme aquí para hablar de los vikings.

Los vikings fueron quizá la gente más extraordinaria entre los germanos de la Edad Media. Fueron los mejores navegantes de su época. Tenían naves, llamadas «naves largas», con un dragón, una cabeza de dragón, en la proa. Tenían mástiles, velas; tenían filas de remeros. De uno de los reyes noruegos, Olaf, se dice que era tan ágil que podía correr saltando de un remo a otro mientras navegaba la nave.^[59] Las empresas marítimas y guerreras de los vikings fueron extraordinarias. Tenemos en primer término la conquista del norte y del centro de Inglaterra, donde se establecieron en una región llamada *Danelaw*, «ley de los daneses», porque ahí regían las leyes danesas. Ahí se estableció el pueblo. Eran agricultores, eran guerreros además, y concluyeron mezclándose con los sajones y perdiéndose entre ellos. Pero dejaron muchas palabras en el idioma inglés. En general, los idiomas toman sustantivos y adjetivos de otros idiomas. Pero en el caso inglés tienen todavía pronombres escandinavos. Por ejemplo, la palabra «they», «ellos», es una palabra danesa. Los sajones decían «hi», pero como «él» se decía «he», esas palabras se prestaban a confusión y concluyeron por adoptar el danés «they».^[60] La palabra «dream», «sueño», también es danesa. Y en el dialecto de los campesinos de Yorkshire, que fue una de las principales fundaciones danesas, perduran muchas palabras escandinavas. Cuando yo estuve en York,^[61] tuve ocasión de hablar con el crítico de arte Sir Herbert Read,^[62] y él me dijo que hace años había naufragado un barco danés o noruego, no recuerdo, en la costa de Yorkshire. Naturalmente, la gente, los habitantes del pueblo, fueron a

auxiliar a los náufragos. El conversó con el capitán, que hablaba inglés, como todos los escandinavos cultos —allí el inglés se enseña en las escuelas primarias, en Dinamarca, en Suecia, en Noruega—, pero los marineros y la gente más primitiva no conocían el inglés, pero llegaron a entenderse con los pescadores y campesinos que fueron a auxiliar. Y esto es notable, si consideramos que habían pasado por lo menos diez u once siglos. Sin embargo, quedaban bastantes rastros de la lengua escandinava en el inglés como para que esa gente común pudiera entenderse. Me dijo que un campesino en Yorkshire no diría «I am going to York», «Yo voy a York», sino «I'm going till York», y ese «till» es escandinavo. Y podríamos multiplicar los ejemplos. Ya recordé uno, el del día «Thursday», «jueves», que en sajón era thunresdaeg, y que ahora tiene el nombre escandinavo de Thor, en gracia de la brevedad. Pero volvamos a los vikings.

Los vikings eran aventureros individuales. Ésta es una de las causas por las cuales no hubo un imperio escandinavo. Los escandinavos no tenían conciencia de raza. Cada uno debía lealtad a su tribu y a su jefe. Hubo un momento en la historia de Inglaterra en que pudo haber habido un imperio escandinavo. Aquel momento en que Canuto, Knut, fue rey de Inglaterra, de Dinamarca y de Noruega. Pero él no tenía conciencia de raza. Eligió imparcialmente como gobernadores y como ministros a sajones o a daneses. La verdad que la idea de imperio era una idea romana, una idea del todo ajena a la mente germánica. Pero veamos ahora lo que hicieron los vikings. Fundaron reinos en Inglaterra; en Francia, el condado de Normandía, es decir, de hombres del norte. Saquearon a Londres y a París. Hubieran podido quedarse en esas ciudades, pero prefirieron cobrar un tributo y retirarse. Fundaron un reino danés en Irlanda. Se cree que la ciudad de Dublín fue fundada por ellos. Descubrieron América, descubrieron Groenlandia y se establecieron en la costa oriental de América.^[63] Eso de llamarlo «Groenlandia» es casi un artificio de rematadores, porque Groenlandia quiere decir «tierra verde» y es una tierra de témpanos. Pero le pusieron «tierra verde» para atraer a los colonos. Luego abandonaron América. Hubieran podido ser los conquistadores de América,

pero lógicamente una tierra pobre, una tierra habitada por esquimales y por pieles rojas, una tierra sin metales preciosos —no llegaron a México—, no tenía por qué interesarles. Luego, hacia el sur, saquearon ciudades de Francia, de Portugal, de España, de Italia y llegaron hasta Constantinopla. El emperador de Bizancio, de Constantinopla, tenía una guardia de guerreros escandinavos.^[64] Estos habían venido desde Suecia, habían atravesado toda Rusia. Se ha dicho que el primer reino en Rusia fue fundado por un escandinavo llamado Rurik, que habría dado su nombre a todo el país. Se han encontrado tumbas de vikings a orillas del Mar Negro. Ellos conquistaron también esas pequeñas islas que hay al norte de las Islas Británicas, las Shetland, las Oreadas.^[65] Los habitantes ahora hablan un dialecto en que hay muchas palabras escandinavas. Y existe un tal Jarl, del que se habla, que es conde de Oreadas... «viajero a Jerusalén», así lo llamaban.^[66] Y tenemos noticias también de otro viking que saqueó una ciudad en Italia y creyó erróneamente que era Roma, y entonces le prendió fuego para tener el honor de ser el primer escandinavo que incendiaba Roma.^[67] Después resultó que se trataba de un pequeño puerto sin importancia, pero él tuvo su momento de gloria, felicidad militar. Y además saquearon ciudades en el norte de África. Hay en el idioma escandinavo la palabra «Serkland», «tierra de sarracenos», y esa palabra se refiere indistintamente —ya que los moros estaban establecidos ahí— a Portugal, a Marruecos, a Argelia. Todo eso era tierra de sarracenos. Y más abajo está lo que los historiadores escandinavos llamaban Bláland, «tierra azul», «tierra de hombres azules», es decir «negros», porque confundían un poco los colores. Fuera de una palabra, *sölr*, que significa «amarillento» y que se aplica a la tierra sin labrar y al mar, no hay colores. Se habla de la nieve hartas veces, pero no se dice nunca que la nieve es blanca. Se habla de la sangre, y no se dice nunca que es roja. Se habla de las praderas, y no se dice nunca que son verdes. Además, no sabemos si esto correspondía a una especie de daltonismo, o si se trata simplemente de una convención poética. También los griegos homéricos hablaban del color vino. Es verdad que tampoco sabemos de qué color sería el vino entre los griegos, pero no hablan de colores.

En cambio, en la poesía celta contemporánea y algo anterior a la poesía germánica, los colores abundan enormemente: está llena de colores. Ahí, cada vez que se habla de una mujer, se habla de su cuerpo blanco, de su pelo de oro o color fuego, de sus labios rojos. Se habla también de las verdes praderas, se detallan los colores de las frutas, etc. Es decir, los celtas vivían en un mundo visual; los escandinavos no.

Y ahora, ya que estamos en el tema de la poesía épica, vamos a ver otras composiciones épicas muy posteriores, ya que corresponden al siglo IX. Y vamos a ver, en primer término, la «Oda de Brunanburh», compuesta a principios del siglo X. Figura en la *Crónica anglosajona*.^[68] Hay varias versiones de ella, y aquellos de ustedes que sepan inglés pueden ver una traducción realmente espléndida que figura en las obras de Tennyson. O sea, es muy fácilmente accesible. Tennyson no conocía el anglosajón, pero un hijo suyo había estudiado esa forma primitiva del inglés y publicó en una revista especializada una traducción en prosa de la obra. Esa traducción interesó a su padre, a quien le explicaría sin duda las reglas de la métrica anglosajona. Le dijo que estaba basada en la aliteración y no en la rima, que el número de sílabas en cada verso era irregular, y entonces Tennyson, poeta muy adicto a Virgilio, intentó por una sola vez en su vida, y con un éxito indudable, ese experimento no ensayado hasta entonces en idioma alguno, que fue el hecho de escribir en inglés moderno un poema que correspondiera a una traducción casi literal de un poema anglosajón, y escrito en la métrica anglosajona.^[69] Es verdad que Tennyson exagera un poco las leyes de esa métrica. Por ejemplo, hay más aliteraciones y una aliteración más justa en la versión de Tennyson que en el poema original. Pero la versión merece, desde luego, ser leída. Ustedes encontrarán en cualquier edición de los poemas de Tennyson la «Oda de Brunanburh».^[70] Y antes de hablar de esta oda, habría que hablar de esta batalla, que según el poema fue una de las más sangrientas y largas que se libraron en Inglaterra durante toda la Edad Media, ya que empezó al amanecer y duró todo el día hasta el ocaso, lo cual es muy largo para una batalla de la Edad

Media.^[71] Pensemos en nuestra famosa batalla de Junín,^[72] que duró tres cuartos de hora. No se disparó un solo tiro en ella,^[73] y toda la batalla fue a fuerza de sable y de lanza. Y veremos que un día para una batalla de la Edad Media representa una duración muy larga, análoga a la larga duración de las batallas en la guerra civil de los Estados Unidos, las más sangrientas de siglo XIX, y a las largas batallas de la Primera y Segunda Guerras Mundiales.

Las circunstancias de la batalla son curiosas. Tenemos una alianza, que hubiera parecido invencible al principio, entre Constantino, rey de Escocia — Escocia era un reino independiente entonces— y su yerno Olaf —en el poema se llama Anlaf—, rey danés de Dublín. Y luego combate contra los sajones de Wessex. Wessex significa «tierra de los sajones occidentales». Combaten también cinco reyes britanos, es decir, celtas. Tenemos, pues, esta coalición de escoceses, escandinavos de Irlanda y reyes britanos contra el rey sajón Aethelstan, que quiere decir «piedra noble», y un hermano suyo. Hay un hecho que no ha sido explicado. Según todas las crónicas, el rey danés de Dublín sale de Dublín para invadir Inglaterra. Lo natural que se espera es que hubiera atravesado el canal de Irlanda y hubiera desembarcado en Inglaterra. En cambio, por razones que desconocemos —fue buscando una sorpresa, quizá—, dio con sus naves —que eran quinientas y que llevaban unos cien guerreros cada una— toda la vuelta al norte de Escocia y desembarcó en un lugar que no ha sido bien identificado, en el este de Inglaterra, no en el oeste como esperaríamos. Allí sus fuerzas se unieron a las escocesas de Constantino y con los últimos reyes britanos, que venían de Gales. Y formaron así un ejército formidable. Luego el rey Aethelstan y su hermano Eadmund avanzan desde el sur para encontrarse con ellos. Los dos ejércitos se encuentran, se enfrentan, y resuelven esperar hasta el día siguiente para iniciar la batalla —las batallas entonces tenían algo de torneo—. Al rey Anlaf se le ocurre una estratagema para conocer la disposición del campamento sajón. Se disfraza de juglar, toma el arpa —sin duda sabía tañer el arpa y cantar— y se presenta en la corte del rey sajón. Los dos idiomas, como he dicho, se parecían. Además, según he dicho ya, en aquel tiempo las guerras no se veían como la guerra entre un pueblo y

otro, sino entre un rey y otro, de modo que la aparición de un juglar danés no tenía por qué alarmar ni sorprender a nadie. Al juglar lo llevan hasta el rey Aethelstan, canta en danés, sin duda, el rey lo oye con placer y luego le da, posiblemente le arroja, unas monedas. Y el juglar, que ha observado la disposición del campamento sajón, se va. Y aquí ocurre algo que no está comentado en la crónica, pero que no es difícil de adivinar. El rey Anlaf ha recibido monedas. Esas monedas le han sido dadas por el rey sajón, a quien él piensa matar, o en todo caso derrotar, al día siguiente. Y él puede pensar muchas cosas. Puede pensar —y esto es lo más verosímil— que estas monedas le traerán mala suerte en la batalla que se librará al día siguiente. Pero ha de pensar también que no está bien que acepte dinero del hombre con el cual piensa combatir. Ahora, si él tira las monedas, las monedas pueden ser encontradas y puede descubrirse el ardid. Entonces él resuelve enterrarlas. Pero entre los hombres del rey sajón había uno que había combatido antes a los mandatos de Anlaf, y que sospecha la identidad del falso juglar, lo sigue, lo ve enterrar las monedas y sus sospechas quedan confirmadas. Y entonces él vuelve y le dice a su rey, el sajón: «Ese juglar que estuvo cantando aquí es realmente Anlaf,^[74] rey de Dublín». Y el rey le dice: «¿Por qué no me lo dijiste antes?». Y el soldado, evidentemente una persona noble, le dice: «Rey, te he Jurado lealtad. ¿Qué pensarías de mi lealtad si yo traicionara a un hombre a quien antes juré lealtad? Pero mi consejo es que cambies tu campamento». Entonces el rey reconoce al soldado, cambia toda la exposición de su campamento, y en el lugar que él ocupaba —esto es un poco pérfido por parte del rey sajón— deja a un obispo que había llegado con su gente. Antes del alba, los escoceses, los daneses, los britanos, intentan un ataque sorpresivo, matan debidamente al obispo y al día siguiente se libra la batalla, que dura todo el día y que es cantada en la «Oda de Brunanburh». Ahora, esta batalla fue cantada por el gran poeta islandés también, el vikingy poeta Egil Skallagrímsson, que guerreó de parte de los sajones contra sus hermanos escandinavos. Y en la batalla murió combatiendo a su lado un hermano de Egil, que después celebró la victoria sajona en un poema famoso en la historia de la literatura escandinava.^[75] Y ese

poema, ese panegírico del rey, encierra una elegía a la muerte de su hermano. Es un extraño poema, un panegírico, un canto a la victoria que encierra una elegía, un canto de tristeza por la muerte de su hermano caído a su lado en la batalla.

Pero volvamos al poema. No sabemos quién lo ha escrito. Probablemente lo escribió un monje. Este hombre, aunque escribía a principios del siglo X, tenía la mente llena de toda la poesía épica sajona anterior. Encontraremos una frase del *Beowulf* incrustada en su poema. Habla, por ejemplo, de cinco reyes jóvenes puestos a dormir por la espada. Es uno de los pocos rasgos de ternura que hay en el poema, el hablar de esos reyes jóvenes. Ahora, uno esperaría, en un poema compuesto en la Edad Media, algo así como un agradecimiento a Dios. Le agradecería a Dios el haber deparado la victoria a los sajones y no a los enemigos. Pero el poeta no dice nada de esto: el poeta celebra la gloria que el rey y su hermano han alcanzado, «la larga gloria», «el largo Marte», dice literalmente el poema: «ealdorlangne tyr». La palabra «tyr», que equivaldría al dios clásico Marte, significa «gloria» también. «Ganaron con el filo de las espadas cerca de Brunanburh» —*sweorda ecgum*, «filo de las espadas», «by the edge of the sword»—. Y luego el poeta dice que combatieron durante todo el día, «Desde que el sol...» —*maere tungol*, «esa famosa estrella» lo llama— «... se deslizó sobre los campos hasta que la gloriosa criatura se hundió en Occidente». Después describe la batalla, y el poeta siente una evidente felicidad ante la derrota de los enemigos. Habla del astuto, traicionero escocés Constantino, que tuvo que volver a su tierra en el norte y que no tuvo ninguna causa para jactarse de su encuentro de lanzas, del crujido de los estandartes... Usa muchas metáforas para referirse a la batalla. Y antes habla de Anlaf. Dice que Anlaf tuvo que huir a sus naves y buscar refugio en Dublín, acompañado de unos pocos, que apenas pudo salvar su vida. Y dice que ellos fueron persiguiendo todo el día a los enemigos que odiaban. Hay una mención de Dios en el poema, una sola mención de Dios, y es cuando llama al sol «brillante candela de Dios», «*godes condel beorht*». Es el único recuerdo de la divinidad. El poema, aunque evidentemente escrito por un cristiano —estamos a principios

del siglo X—, es un poema que corresponde al antiguo espíritu heroico de los germanos. Después de haber descripto la batalla, se detiene con evidente júbilo en el cuervo, de pico «duro como el cuerno», que come, devora los cadáveres de los hombres. Y habla también de «esa bestia gris habitante del bosque», habla de los lobos, que comen a los cadáveres. Todo esto con una especie de júbilo. Pero cuando habla de los daneses que vuelven a Dublín, dice que vuelven avergonzados, porque la derrota era considerada como un bochorno, sobre todo si iba acompañada de la huida. Anlaf y Constantino, según la ética germánica, hubieran debido hacerse matar en la batalla que habían perdido. Era bochornoso que se salvaran, que salieran con vida. Y después de esto, el poeta nos habla del rey y del príncipe. Dice que ellos volvieron cabalgando a Wessex, «cada uno en su gloria».^[76] Y después de este canto de exaltación, ocurre algo que también es singular en la Edad Media, porque debemos pensar que la gente en aquella época, como los indios pampas aquí, por ejemplo, no tendrían mucha conciencia histórica. Y, sin embargo, este poeta, que era evidentemente un hombre culto puesto que conocía al dedillo todas las antiguas metáforas, todas las leyes de la versificación germánica, dice que nunca se había librado en esta isla, en Inglaterra, una batalla mayor, desde que los sajones y los anglos, «duros herreros de la guerra» —dice esto como si la guerra fuera un instrumento, un instrumento de hierro— llegaron a estas islas, movidos —y Tennyson traduce «by the hunger of glory»— «por el hambre de la gloria». Y nos dice que «sobre el ancho mar buscaron a los britanos y se apoderaron de la tierra».

Es decir que este poeta del siglo X, a principios de éste, recuerda la conquista germánica de Inglaterra, que ocurrió en el siglo V, y une la memoria de esta victoria presente, que tiene que haber sido emocionante para los sajones —ya que era común que los escandinavos los derrotaran, era raro que fueran ellos los vencedores—, y la vincula a las glorias muchas veces seculares de los primeros germanos que llegaron a Inglaterra.

En la próxima clase veremos otra pieza épica anglosajona, una pieza que conmemora una victoria, no una derrota, de los noruegos sobre los anglosajones, y luego hablaremos de la poesía propiamente cristiana, es decir,

la poesía basada en la Biblia y en el sentimiento cristiano.

Lunes 24 de octubre de 1966

Clase N° 5

*La «Balada de Maldon». Poesía cristiana. El himno de Caedmon.
El alfabeto rúnico.
Características de las elegías anglosajonas.*

En la última década del siglo X ocurrió en Inglaterra un acontecimiento militar de relativa importancia, pero que la tuvo, y muy grande, para la historia de la literatura inglesa, ya que de él surgió la «Balada de Maldon», que se refiere no a una victoria sino a una derrota.^[77] Diríase que las derrotas son más favorables para la poesía que las victorias. Pensemos, para limitarnos a un solo ejemplo, en la famosa *Chanson de Roland*, que es uno de los grandes poemas de la literatura francesa y cuyo tema, según ustedes saben, fue una derrota de la retaguardia del ejército de Carlomagno por un grupo de montañeses vascuences que figuran como sarracenos en el poema.

En la *Crónica anglosajona*, escrita por los monjes de diversos monasterios, se lee que en la última década del siglo X, en el año novecientos noventa y tantos, no recuerdo la fecha precisa,^[78] un grupo de vikings noruegos comandados por el famoso rey Olaf Tryggvason desembarcó en la costa oriental de Inglaterra, y le salió al encuentro Byrhtnoth, el alcalde del pueblo. Los vikings le pidieron tributos. ¿Él cómo hizo? Se negó a pagar los tributos. Todo esto ocurrió a orillas de un río que se llama ahora Blackwater, «el agua negra». Y se libró un combate entre los vikings, que eran los primeros guerreros y navegantes de la época, y un pequeño grupo de milicianos. Los milicianos sajones fueron derrotados por los vikings, y poco después el rey de Inglaterra, que se llamaba Aethelred, y que fue apodado «el desprevenido», «el no

R3N3

preparado», se allanó a pagar un tributo anual a los daneses,^[79] y el gobierno continuó cobrándolo mucho después de que hubiera desaparecido el peligro de las invasiones vikings.

Ahora, según parece, [el poeta fue] un testigo presencial de la batalla, probablemente uno de los combatientes. Esto se deduce por la abundancia de rasgos circunstanciales. En la Edad Media no se inventaban rasgos circunstanciales. Ahora están al alcance de cualquier novelista, de cualquier periodista. Entonces la gente pensaba de otro modo: pensaba de un modo platónico, alegórico. Y la abundancia de rasgos circunstanciales que hay en la «Balada de Maldon» es una prueba segura de su carácter auténtico, o sea que nadie hubiera pensado en inventarlos. En la balada se conservan algunos rasgos de la antigua poesía épica sajona. Por ejemplo, los personajes hablan demasiado, pronuncian pequeños discursos que son algo inverosímil en medio de una batalla.

Se conservan también algunas fórmulas de la antigua epopeya. Fórmulas que ya encontramos en «Finnsburh» y en el *Beowulf*. Pero en general el idioma es el idioma oral y coloquial y, lo que es más importante, sentimos que todo lo que se dice en la balada es cierto. Las cosas no pudieron haber ocurrido de otro modo. Salvo que imaginemos un novelista genial y anónimo en esa época. Pero en general se supone, y toda la historia de la balada lo siente, que las cosas tienen que haber ocurrido así, o por lo menos que así se contaron después en el pueblo. Hay una crestomatía francesa publicada por Aubier que tiene un plano de la batalla. Y en ese plano podemos seguir las diversas alternativas de la batalla, o mejor dicho del combate. El nombre «batalla» le queda demasiado grande a Maldon.

Se trata desgraciadamente de un fragmento. No sabemos cómo empieza el poeta y no sabemos cómo concluye. Pero lo más posible es que empezara diciendo «Voy a referir lo que ocurrió en Maldon», o quizá «Yo estuve ahí» o algo parecido. El fragmento empieza con las palabras «*brocen wurde*», «fue roto». Y nunca sabremos lo que fue roto. No sabemos si se trata de un cerco o si se trata de los hombres que quedaban allí. Luego empieza la narración, pero no

sabemos cuál es el sujeto. Imaginamos que es el alcalde, porque les dijo que rompieran filas, que se apearan, que mandaran a latigazos a los caballos a la querencia y que avanzaran. Eso se refiere, naturalmente, al grupo de milicianos, que serían campesinos, pescadores, leñadores, y entre ellos estaban las escoltas del alcalde. Entonces el alcalde les dice que se formen en fila. Más allá se verían las altas naves de los vikings, esas naves con un dragón en la proa y con velas rayadas, y los vikings noruegos habrían desembarcado ya. Y luego entra en escena —porque este poema es muy lindo— un muchacho, del cual se nos dice que era «Offan maeg», «pariente de Offa». Ahora, como Offa fue uno de los reyes de los pequeños reinos de Inglaterra, suponemos que eso puede no referirse a Offa, sino que se quisiera decir que era un hombre de tal o cual reino. Del reino de Mercia, creo que era. Y este muchacho es, según vemos, un joven aristócrata que está pasando por allí y que no piensa en la guerra porque tiene un halcón en el puño: es decir, estaba entregado a lo que se llama caza de altanería. Pero cuando el earl da esas órdenes, el joven comprende que el señor no va a tolerar cobardías y entra en la batalla. Y algo hay que ocurre, algo que es real y que tiene un valor simbólico, algo que un director cinematográfico aprovecharía ahora. El muchacho siente que las cosas van en serio, y entonces deja que el querido halcón —este epíteto «querido» es muy raro en esta poesía de hierro de los sajones—, que el querido halcón vuela al bosque, y entra en la batalla. El texto dice: «Dejó que el querido halcón volara de su mano al bosque, y entró en la batalla»:

*he let him þa of handon leofne fleogan
hafoc wið þæs holtes and to þære hilde stop*

Y el poeta agrega que quien lo hubiera visto obrar de este modo hubiera comprendido enseguida que no iba a flaquear en el momento de empuñar las armas. Efectivamente, al muchacho lo matan después. Y aquí podemos ver varios símbolos, involuntarios desde luego. Podemos pensar que el halcón puede ser un símbolo de la vida del muchacho. Y podemos pensar también que el hecho de soltar al halcón de la cacería y entrar en la batalla significa el

tránsito de un tipo de vida a otro. El muchacho deja de ser un joven cortesano y pasa a ser un guerrero que está dispuesto a morir, no por su patria, porque el concepto de patria hubiera sido anacrónico entonces, sino por su señor, el alcalde, que a su vez combatía, no por Inglaterra, sino por su señor, el rey.

Luego aparece otro guerrero que pertenecía a la escolta del señor, y que dice que muchas veces él había dicho que le gustaría pelear ante su señor, y que en ese momento él podía hacer bueno su jactarse. La palabra «jactancia», según he dicho, no era una palabra censurable entonces. Se entendía que un hombre valiente podía y acaso debía jactarse de su valor.

Tenemos ahora a las dos huestes. En una orilla están los vikings noruegos, en la otra orilla está la milicia de los sajones. Y el señor les enseña a los sajones, que evidentemente son campesinos, cómo deben comportarse. Les dice que tienen que pensar en sus manos y en el coraje, y luego les enseña cómo deben hacer para empuñar los escudos y la lanza. Los otros han soltado sus caballos. Se combatía a pie, pero el señor cabalga de una punta de la fila hasta la otra exhortando a sus hombres, diciéndoles que no teman nada. Y ellos, mientras tanto, ven cómo van desembarcando los vikings. Podemos imaginar a los vikings con sus yelmos ornamentados de cuernos, ver que llega toda esta gente. Y el señor va caminando de arriba abajo exhortándolos.

Entonces aparece otro personaje, y este personaje es el *wicinga ar*, el mensajero de los vikings. El mensajero grita desde la otra orilla, porque están separados por el río Blackwater, que se llama «Pante» en el poema. Y el mensajero dice: «Me envían a ti audaces navegantes, y dicen que están listos a hacer una tregua contigo, que pareces el más poderoso aquí, si les entregas anillos de oro, o brazaletes de oro...» —suponemos que no circulaba moneda en ese entonces—^[80] «...según lo que ellos estimen, y haces desbandar a tu gente, ellos están listos a volver a sus naves. Te ofrecemos paz contra el tributo, y es mejor que nos entregues ese oro y no que nos destruyamos mutuamente».

Entonces el alcalde levanta el escudo, levanta la lanza. Esto ha sido interpretado de dos modos: según algunos comentaristas, esto significaba que él iba a hablar y que todos tenían que guardar silencio para oír sus palabras, pero

es posible también que él quisiera mostrar ante todos que no le tenía miedo al noruego. Por eso levanta el escudo y blande la lanza y le contesta con ira, le dice: «Oye, marinero, lo que dice esta gente» —o esta tropa, porque la palabra «folc» tiene los dos sentidos—. Allí, la gente estaría diciendo: «¡Cómo vamos a rendirnos así!, ¡Para qué nos han traído!», etc. Y agrega: «Te pagaremos un tributo, pero no lo haremos con oro, sino con viejas lanzas y con espadas. Lleva esta noticia odiosa a tu jefe. Dile que aquí hay un vasallo de Aethelred, que está listo a defender la tierra de Aethelred y que se prepara para el combate». Entonces, el *wicinga ar*, el mensajero de los vikings, se va a darle las noticias al rey noruego y la batalla empieza.

Pero la batalla empieza de un modo insatisfactorio, porque están separados por el río y tienen que combatir a flechazos. Y cae algún sajón, y cae algún noruego también. Ahora, hay un lugar donde hay un puente o un vado, el texto es oscuro aquí, y mandan tres o cuatro sajones para defender ese vado y nos dan los nombres de ellos. Uno de ellos se llama «el largo» —sería muy alto—. Y entonces los noruegos proponen, gritando desde la otra orilla, otra cosa. Proponen que los dejen atravesar por el vado sin hostilizarlos, porque del lado donde están los sajones hay una pradera, detrás de la pradera hay un bosque, y esa pradera es una cancha para el combate. Porque los combates se veían entonces como torneos.

Y aquí el jefe accede, y el poeta emplea la palabra *ofermod*, que corresponde a la palabra *Übermut* en alemán, y que corresponde a «temeridad». Esa palabra se repite dos veces en el poema, y el poeta nos hace sentir que el sajón, al acceder, ha cometido un acto de temeridad que debe ser castigado. En la *Chanson de Roland* tenemos exactamente lo mismo, ya la aludí antes. Rolando hubiera podido hacer sonar su cuerno, su *oliphant*.^[81] La palabra «olifante» tiene el mismo origen que «elefante», porque el cuerno estaba hecho de marfil del colmillo del elefante. Pero no lo hace, no quiere llamar en su auxilio a Carlomagno y por eso es finalmente vencido por los sarracenos.

Y aquí el alcalde —sabemos por otros textos que el alcalde era un hombre alto, un hombre erudito, esto es que sabía latín, y que estaba versado en las

Escrituras, y se conservan algunas cartas de él a un letrado de la época—comete la debilidad de permitir que los vikings atravesasen el río, y entonces en ese poema hay un momento de serenidad, porque el poeta dice «el agua no les importaba a los noruegos», «*for wætere ne murnon*», y los noruegos atraviesan el río, en alto los escudos, para no mojarlos. Y el poeta dice «*lidmen to lande, linde bæron*», «los hombres de las naves a la tierra, en alto los escudos». Y los sajones los dejan desembarcar y empieza la batalla.

Toda ella les es en principio favorable a los sajones. Da nombres de los combatientes y ahí hay un rasgo que ya pone fuera de toda duda el hecho de que la descripción es auténtica. Y es el hecho de que entre los sajones hay cobardes que huyen. Ahora el jefe sajón, el alcalde, se ha apeado del caballo para combatir junto con sus hombres. Y estos cobardes —uno se llamaba Godric, nombre que ya hemos encontrado en el «Fragmento heroico de Finnsburh»—, [82] montan en el caballo del jefe y huyen. Y entonces algunos de los sajones que están más lejos piensan que el jefe ha huido. Si el jefe ha huido, ellos no tienen ninguna obligación de seguir combatiendo, porque la lealtad era hacia el jefe y no a la patria. Y entonces huyen también. Y aquí ya empieza la previsible derrota de los milicianos sajones a manos de los vikings.

Se describen actos aislados de valor. Se habla de un soldado que hizo que su lanza «atravesara el pescuezo del soberbio viking». Y luego se detallan también los hechos de armas del jefe sajón. El jefe está herido, herido de muerte. Quieren robarle las armas. Este episodio está también en la *Chanson de Roland*, es un rasgo épico que puede haber sido cierto también. Y él, antes de morir —él es un cristiano combatiendo con paganos, combatiendo contra adoradores de Odin y Thor—, le da gracias a Dios por todas las felicidades que ha conocido en la Tierra, y entre esas felicidades, esa última felicidad: el combate con los paganos. Y entonces le pide a Dios que deje que su alma llegue hasta él y que no se interpongan en su camino los demonios.

El jefe muere valerosamente y entonces hay una conversación entre los otros que quedan. Y aparece un viejo soldado, y ese viejo soldado dice palabras en las que parece estar cifrada toda la actitud que tenían frente a la vida los

germanos. Y dice: «Cuantos más años sobrellevamos, cuando menor es nuestra fuerza, tanto mayor debe ser nuestro coraje. Yo quiero quedarme aquí, al lado de mi señor». Es decir, él elige deliberadamente la muerte.

Y hay un rehén también, un rehén de la dura estirpe de Northumbria, porque el combate se libra al sur de Inglaterra. Y este rehén, de una de las pequeñas guerras civiles, combate junto a los que eran antes sus enemigos, pero que son sajones o anglos como él, contra los noruegos.

Y hay un muchacho que dice del señor: «Yo me quedaré aquí a morir; ellos ya no esperan la victoria». Y habla del señor y dice: «he wæs aegðer min mæg and min hlaford», «era mi pariente y mi señor». Y éstos mueren también. Y entre los que mueren está el muchacho que voluntariamente dejó volar el halcón y entró en la batalla. Antes de eso hay una descripción del combate y se habla también de las águilas, de los cuervos, de los lobos, animales que no pueden faltar en ninguna manifestación épica germánica. Y luego hay un Godric que muere valientemente y el poema queda interrumpido con estas palabras: «Éste no era el Godric que huyó...»

Ahora, todo este poema está escrito en un inglés muy directo, apenas si encontramos una que otra *kenning*, una que otra fórmula épica. Pero es el espíritu de la épica antigua, y tiene una ventaja que me parece a mí inestimable sobre el *Beowulf*. Y es que cuando leemos el *Beowulf* sentimos que estamos frente a la obra de un literato que se ha propuesto escribir una *Eneida* germánica, que está refiriéndose a hechos legendarios que ni siquiera imagina muy bien. En cambio, aquí sentimos la verdad.

Se ha publicado hace poco en Suecia una novela, no recuerdo el nombre del autor, cuya versión inglesa es *The Long Ships*, «Las naves largas».^[83] El tema son las aventuras de un viking y en el primer capítulo se describe el combate de Maldon. Ahora, hay algunos críticos que dicen que el poema quedó inconcluso, porque llegaron noticias de que todo el sacrificio de esos milicianos había sido inútil, que el rey de Inglaterra había pagado con oro el tributo que el alcalde quiso pagar con viejas lanzas y con espadas envenenadas. Pero lo más probable es que se haya perdido el resto del poema. Este poema ha sido traducido por

Gordon en aquel libro que señalé la última vez de Everyman's Library, Anglo-Saxon Poetry^[84] y es el último poema épico sajón. Después el poema se pierde y la tradición épica se pierde también. Pero como el poema que vimos anteriormente, la «Oda de Brunanburh», ya no procede de la tradición continental. Ya no se habla de las antiguas tierras de los ingleses, ya no se habla de los Países Bajos, de la desembocadura del Rin ni de Dinamarca, sino que los personajes son sajones de Inglaterra: anglosajones. Porque parece que ése es el verdadero significado de la palabra: no quiere decir «anglos y sajones» sino «sajones de Inglaterra», para diferenciarlos de los que Beda el historiador llama *antiqui saxones*, o sea los sajones que no participaron en la conquista de las Islas Británicas.

Nosotros hasta ahora hemos seguido la poesía épica desde fines del siglo VII hasta fines del siglo X. Pero hay dos corrientes que a veces se entremezclan: la poesía épica, que corresponde a la tradición pagana, y la poesía cristiana, que es la que estudiaremos ahora. Es decir, empezamos ahora la segunda bolilla.

Esta poesía cristiana no empezó siéndolo del todo, porque al principio los reyes se convertían a la fe cristiana, obligaban a sus vasallos y súbditos a hacerlo también, pero eso no significaba una conversión moral. Es decir, seguían siendo fieles a los antiguos ideales germánicos, que eran el coraje y la lealtad, no ciertamente la humildad y el amor al enemigo. Eso era inconcebible entonces. Y acaso siga siéndolo por mucho tiempo.

En la *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, «de las gentes de Inglaterra», de Beda, se habla del primer poeta cristiano de Inglaterra, del cual se han conservado apenas unas líneas.^[85] Se llamaba Caedmon y la historia de ese primer poeta cristiano es bastante curiosa y la recordaremos más adelante cuando hablemos de Coleridge y de Stevenson. La historia es ésta: Caedmon era un hombre entrado en años, era pastor de hacienda de un monasterio, era un hombre viejo y tímido. Y era costumbre entonces que después de las comidas el arpa fuera pasando de mano en mano, cada uno de los comensales tenía que tocar el arpa y cantar. Y Caedmon se sabía igualmente incapaz de la música y el

canto. Una noche, una noche entre tantas noches, Caedmon, que estaba cenando con sus compañeros en la sala del monasterio, vio el arpa, el arpa temida que iba acercándose a él. Y entonces, para no decir lo que había dicho tantas veces, lo que todos sabrían que él diría, se levantó con un pretexto cualquiera y se fue. Sería el invierno, porque él se fue al establo y se tendió a dormir junto a los animales del establo, que no serían muchos, desde luego. Inglaterra era — estamos en el siglo VII— un país pobre, de ciénagas, de inviernos aún más crudos que los de ahora, y el pobre Caedmon se quedó dormido y en sueños vio un personaje, sin duda un ángel, y ese personaje —los psicólogos pueden explicar esto fácilmente, y los que no somos psicólogos, también— le dio un arpa y le dijo: «Canta». El pobre Caedmon dijo en sueños, como tantas veces en la vigilia: «No sé cantar», y el otro dijo: «Canta el origen de las cosas creadas». Y entonces Caedmon, asombrado, compuso un poema. Luego se despertó y recordó el poema que había compuesto. El poema se ha conservado y no es demasiado bueno. Se trata de los primeros versículos del Génesis, que él habría oído, más o menos amplificados y con palabras alteradas. Pero estaban todos tan horrorizados por eso como para que él hablara con las autoridades del monasterio. La abadesa oyó los versos, le pareció que estaban muy bien, pero quiso hacer una prueba con él, y ordenó a uno de los sacerdotes que leyera los versos siguientes del Génesis, y le dijo que los versificara. Al día siguiente Caedmon, que era analfabeto, trajo el pasaje versificado, que fue transcrito, y Caedmon siguió así versificando el Pentateuco hasta el día de su muerte. Dice Beda que en Inglaterra muchos han cantado bien, pero que nadie cantó tan bien como él, porque los otros tuvieron a hombres como maestros y él tuvo como maestro a Dios o a su ángel. Y Caedmon profetizó la hora de su muerte, y estaba tan seguro de su destino póstumo que esperó la hora de su muerte no rezando, sino durmiendo. Y pasó así del sueño al otro sueño, la muerte, y según se ha dicho debemos pensar que se encontró con su ángel en el otro mundo. Y así muere Caedmon, dejando unos versos mediocres —los he leído— y una hermosa leyenda.^[86] Y hasta veremos después, cuando leamos la obra de Coleridge y de Stevenson, una tradición literaria que parece ligada a Inglaterra:

la tradición de versificar en sueños.

Después de Caedmon ya vienen otros poetas religiosos. El más famoso es Cynewulf, lo cual significa «lobo audaz». Lo más curioso de Cynewulf, cuyos poemas son paráfrasis de la Biblia, es el hábito que tuvo de firmar sus poemas. Hay poetas que han hecho esto, desde luego, de un modo más eficaz que Cynewulf. Quizás el más famoso es un poeta americano, Walt Whitman, que habla de sí mismo en sus versos y dice: «Walt Whitman, un cosmos, hijo de Manhattan, turbulento, sensual, paternal, comiendo, bebiendo, sembrando».^[87] Y tiene un poema que dice: «¿Qué ves, Walt Whitman?», y responde: «Veo una redonda maravilla que gira por el espacio». Y luego: «¿Qué oyes, Walt Whitman?», y al final desea buena voluntad a todos los países del mundo, «From me and América sent», «enviadas por mí y por América».^[88] Ronsard^[89] también lo ha hecho en un soneto. Y Lugones lo ha hecho un poco en broma. Alguien pregunta en *Lunario sentimental*: «El poeta ha tomado sus lecciones / ¿Quién es?/ Leopoldo Lugones, Doctor en Lunología».^[90] Pero Cynewulf eligió otra manera. Entre los persas es común esta práctica, pero parece que los persas lo hacían para que otros no se atribuyeran sus poemas. Por ejemplo, el gran poeta persa Hafiz^[91] se menciona [a sí mismo] muchas veces, siempre elogiosamente, en sus poemas. Dice, por ejemplo: «Hafiz», y alguien responde «Los ángeles en el cielo están aprendiendo de memoria sus últimos poemas». Ahora, Cynewulf —pensemos que la novela policial es un género típico de la lengua inglesa, aunque fue inventado en los Estados Unidos por Edgar Allan Poe—, Cynewulf precede la criptografía y toma las letras de su nombre. Y entonces tiene un poema sobre el Juicio Final,^[92] y ahí dice: «C e Y se arrodillan, rezando; N eleva sus plegarias; E tiene confianza en Dios; W y U saben que irán al Cielo; L y F tiemblan». Y eso está escrito en letras rúnicas.

Las letras rúnicas eran el antiguo alfabeto de todas las gentes germánicas.^[93] Estas letras no estaban hechas para la escritura cursiva. Estaban hechas para ser grabadas en piedra o en metal. En el Támesis se ha encontrado un cuchillo con el alfabeto rúnico. Esas letras tenían un valor mágico, estaban

R3N3

vinculadas a la antigua religión. Y así Cynewulf escribe sus poemas en escritura latina, aprendida de los romanos, pero cuando llega a las letras significativas emplea letras rúnicas, que los sajones usaron como las usaron también los escandinavos, pero siempre como escritura epigráfica. Son letras —no sé si ustedes las han visto— esquinadas, angulares, porque estaban hechas para ser grabadas con un cuchillo sobre la piedra o el metal, a diferencia de la escritura cursiva, que tiende, para mayor facilidad de la mano, a formas redondas. Y hay en Inglaterra monumentos —en uno de ellos están grabados los versos iniciales del «Sueño de la Cruz», que veremos después—, y están grabados con letras rúnicas. Hubo un sabio sueco que dijo que los griegos habían imitado su escritura de las letras rúnicas, de los germanos. Esto es totalmente inverosímil. Lo más probable es que llegaran al norte monedas fenicias y romanas, y que allí la gente del norte aprendiera la escritura rúnica. En cuanto al origen del nombre, es extraño. La palabra «run» en sajón quiere decir «cuchicheo», «lo que se dice en voz baja». Y por ello quiere decir «misterio», porque lo que se dice en voz baja es lo que no se quiere que oigan los otros. De modo que «runas» quiere decir «misterios». Misterios son letras. Pero esto puede corresponder también al asombro de gente primitiva ante el hecho de que las palabras, en esos signos primitivos, pudieran ser comunicadas por medio de símbolos escritos. Sin duda para ellos era un hecho muy extraño que una lámina de madera encerrara signos, y que esos signos fueran transformados en sonidos, en palabras. También, otra explicación sería que sólo la gente erudita sabía leer, y entonces les llamaban «misterios» a las letras, porque el pueblo no las conocía. Estas son diversas explicaciones de la palabra «runa». Y ya que he usado la palabra «rúnico», quería recordarles que en el Cementerio Británico^[94] ustedes pueden ver cruces que se llaman por algún error «rúnicas». Son cruces de forma circular, generalmente de piedra rojiza o gris. Y la cruz está inscripta dentro del círculo. Son de origen celta. A los celtas y a la gente germánica en general no les gustaban los espacios abiertos. Les gustaba que en un cuadro, por ejemplo, no quedara ningún espacio libre —acaso pensaran que eso era prueba de la haraganería del pintor—. No sé qué me han dicho de un cuadro expuesto

últimamente que consta de una superficie blanca. Y es todo. Lo cual se parece a un concierto que se ha ejecutado en París hace poco, que ha durado tres cuartos de hora y que ha consistido en el silencio absoluto de los instrumentos. Con lo cual se evitan errores y se prescinde de todo conocimiento de la música también. Hubo un compositor francés en el siglo pasado que dijo que «*pour rendre le silence en musique...*», «para expresar el silencio en música, yo necesitaría tres bandas militares». Lo cual me parece más inteligente, desde luego, que expresar el silencio por medio del silencio. Pues bien, estas cruces rúnicas son círculos. Adentro está la cruz, pero la cruz tiene astas que van creciendo hasta unirse. Siempre queda un pequeño espacio entre los cuatro brazos de la cruz, y éste está entretejido con un dibujo de líneas que se cruzan, algo así como un tablero de ajedrez. Y podemos pensar que este estilo corresponde un poco al estilo poético de que todo esté trabado, de que todo sea por medio de metáforas. Es decir, les gustaba mucho lo intrincado y lo barroco, aunque era gente sencilla. La poesía cristiana anglosajona es, para mí, lo menos valioso de esa poesía. Salvo las elegías anglosajonas. Ahora, esos poemas no son específicamente cristianos, sino que son poemas que, aunque redactados en el siglo IX, ya tienen un carácter romántico. Tienen ante todo ese rasgo singularísimo: son poemas personales. En la Edad Media eso no existía en ninguna región de Europa. Porque el poeta cantaba al rey, a una batalla, cantaba lo que su gente podía sentir. Pero las llamadas elegías anglosajonas —ya veremos que la palabra «elegías» no es del todo propia— son poemas personales, poemas que empiezan siendo, algunos de ellos, personales desde el primer verso. Se las ha llamado «elegías», pero «elegía» en realidad vendría a ser «poema que se escribe para lamentar la muerte de alguien». En cambio, este poema llamado «elegía» no lo es porque lamenta la muerte de alguien, sino por su tono, melancólico. No sé quién les ha dado este nombre, pero ahora se las conoce así, y constituyen la aportación, la primera aportación personal de los sajones a la poesía germánica. Porque fuera de la «Balada de Maldon», que hemos visto, y que abunda en rasgos circunstanciales que se anticipan a las sagas escandinavas, muy posteriores, todo lo demás que hemos visto se

compuso en Inglaterra, pero pudo teóricamente haberse compuesto en otra parte. Nos cabe suponer, por ejemplo, un poeta de Alemania o de los Países Bajos, de los países escandinavos, que tomara la leyenda escandinava de *Beowulf* y la versificara, o un poeta danés que contara la historia de los guerreros daneses en el castillo de Finn, o un poeta de cualquier otra tribu que cantara una victoria de su pueblo como lo hizo el autor del fragmento de Brunanburh. En cambio, las elegías son individuales, y una de ellas, la que se ha llamado «The Seafarer», «El navegante»,^[95] empieza con versos que profetizan el «Canto de mí mismo», «The Song of Myself» de Walt Whitman. Y empieza así: «Puedo cantar una canción verdadera sobre mí mismo, puedo cantar mis viajes», «Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan, siþas secgan». Y esto es algo del todo revolucionario en la Edad Media. Este poema ha sido traducido por el famoso poeta contemporáneo Ezra Pound.^[96] Cuando yo leí hace años la versión de Ezra Pound, me pareció absurda. Porque yo no podía adivinar, al leerla, que el poeta tenía una teoría personal de la traducción. El poeta creía —como Verlaine, digamos, como tantos otros y quizá con razón— que lo más importante en el poema no es el sentido que tengan las palabras, sino el sonido. Lo cual desde luego es cierto. No sé si he recordado ya aquel ejemplo de «La princesa está pálida / en su silla de oro». Ese verso es hermoso, pero si lo traducimos al español, digamos —es decir, si usamos las mismas palabras pero colocándolas en otro orden, en un orden diferente—, veremos que toda la poesía desaparece. Si decimos, por ejemplo, «En su silla de oro está pálida la princesa», no queda del verso absolutamente nada. Y eso con tantos versos, quizá con todos los versos, exceptuando, por supuesto, a la poesía de carácter narrativo.

Ahora, Ezra Pound tradujo así los versos: «May I for myself song's truth reckon,/ Journey's jargon».^[97] Esto es apenas comprensible, pero se parece como sonido al texto sajón. «May I for myself —o about myself— song's truth reckon» se parece a «Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan», y luego «Journey's jargon» repite la aliteración de «siþas secgan». «Secgan» es naturalmente la misma palabra que «say». Pero vamos a entrar en el análisis de *R3N3*

este poema y de otro que se titula «La ruina», un poema inspirado por la ruinas de la ciudad de Bath, eso en la próxima clase. Hablaré también del más extraño de los poemas sajones, el más raro de todo este período, que lleva por título la frase «The Dream of the Rood», «El sueño de la cruz». Y después de haber hablado de estos poemas, luego de haber visto y analizado los elementos divergentes que encierra el último de los nombrados, es decir, de haber observado lo cristiano y el elemento pagano en la composición del poema — porque en el último poema, «The Dream of the Rood», aunque el poeta es un cristiano devoto y quizás hasta un místico, perduran sin embargo elementos de la antigua epopeya, de los germanos—, después de eso, diré algunas palabras sobre el fin de los sajones en Inglaterra, y voy a referir la historia de la batalla de Hastings, que verdadera o no, es uno de los acontecimientos más dramáticos de la historia de Inglaterra y de la historia del mundo.

Miércoles 26 de octubre de 1966

Clase N° 6

Orígenes de la poesía en Inglaterra.

Las elegías anglosajonas.

Poesía cristiana: «La Visión de la Cruz».

La historia de los orígenes de la poesía de Inglaterra es asaz misteriosa. Como sabemos, lo único que queda de lo que se compuso en Inglaterra desde el siglo V, digamos del año 449, hasta poco después de la conquista normanda en el año 1066 es, fuera de las leyes y de la prosa, lo que se ha conservado en cuatro códices o libros de manuscritos, casuales.^[98] Estos códices presuponen, desde luego, una literatura anterior bastante rica. Los textos más antiguos son quizás algunos exorcismos, remedios para curar dolores reumáticos, para procurar fertilidad a las tierras yermas. Hay uno contra un enjambre de abejas.^[99] En ese aspecto hay algún reflejo de la antigua mitología sajona, hoy perdida, y que sólo podemos adivinar por su afinidad con la mitología escandinava, que se ha conservado. Por ejemplo, en un exorcismo contra los dolores reumáticos aparecen inesperadamente, sin que se las nombre, las valquirias.^[100]³ Los versos dicen así: «Eran sonoras o... resonantes, sí, resonantes, cuando cabalgaban sobre la colina. Eran resueltas, cuando cabalgaban sobre la tierra. Poderosas mujeres...». Y después esto se pierde y al final del exorcismo hay una invocación cristiana, porque el hechicero, el curandero, el brujo, dice: «Yo te ayudaré», y luego dice: «Si Dios lo quiere». Esto es un verso cristiano, evidentemente posterior. Y luego en otro verso, en otra estrofa, se dice que ese dolor se curará si es obra de las hechiceras, si es obra de los dioses, «esa geweorc»— «Ese» eran los dioses escandinavos—^[101] si es obra de los

R3N3

elfos...

Ahora bien, hasta ahora hemos visto la tradición épica desde el *Beowulf*, el «Fragmento heroico de Finnsburh», hasta su última aparición en la «Balada de Maldon», balada que prefigura, por su abundancia en detalles circunstanciales, las ulteriores sagas o narraciones en prosa islandesas. Pero en el siglo IX ocurre una revolución. Ni siquiera sabemos si quienes la hicieron fueron conscientes de ella. Ni siquiera sabemos si las piezas que se han conservado fueron las primeras. Pero ocurre algo muy importante, quizá lo más importante que puede ocurrir en la poesía: el hallazgo de una entonación nueva. Los periodistas, muchas veces, para hablar de un poeta nuevo, dicen «una voz nueva». Pero aquí la frase tendría directamente ese sentido: hay una voz nueva, una entonación nueva, un nuevo empleo del lenguaje. Y esto tiene que haber sido bastante difícil, ya que el lenguaje anglosajón, el inglés antiguo, estaba por su misma aspereza predestinado a la épica, es decir a la celebración del coraje y de la lealtad. Por eso, en las piezas épicas que hemos visto, lo que les sale especialmente bien a los poetas es la descripción de batallas. Es como si oyéramos el ruido de las espadas, el golpe de las lanzas sobre los escudos, el tumulto de los gritos de la batalla. Y en el siglo IX aparecen lo que se ha dado en llamar las «elegías anglosajonas». Esta poesía no es la poesía de la batalla. Se trata de poemas personales. Más aún, de poemas solitarios, de poemas de hombres que dicen su soledad y su melancolía. Y esto es algo del todo nuevo en el siglo IX, en que la poesía era genérica, en que el poeta cantaba las victorias o las derrotas de su clan, de su rey. En cambio, aquí el poeta ya habla personalmente, se anticipa al movimiento romántico, el movimiento que estudiaremos al ver la poesía inglesa del siglo XVIII. Yo he conjeturado —ésta es una conjetura personal mía, no se encuentra en ningún libro, que yo sepa— que esta poesía melancólica y personal puede deberse a la procedencia celta, puede ser de origen celta. Me parece inverosímil, si pensamos bien, suponer, como se dice comúnmente, que los sajones, los anglos y los jutos, al invadir Inglaterra, pasaron a cuchillo a toda la población. Es más natural suponer que guardaron a los hombres como esclavos y a las mujeres como concubinas suyas.

R3N3

No tendría objeto alguno matar a toda la población. Además, esto se comprueba actualmente en Inglaterra: el tipo de germánico, propiamente, digamos de linaje de gente alta, rubia o rojiza, corresponde a los condados del norte y Escocia. En cambio, en el sur y hacia el oeste, donde se refugiaron los habitantes primitivos, abunda gente de estatura mediana y de pelo castaño. En Gales abunda gente de pelo negro. En el norte, en las tierras altas, las Highlands de Escocia, también. Además, sin duda, hay mucha gente rubia en Inglaterra que no es de origen sajón sino escandinavo. Esto se observa en Northumberland, Yorkshire y en las tierras bajas de Escocia. Y esta mezcla de sajones, escandinavos, con celtas, puede haber producido —aquí estamos en lo conjetural, naturalmente— las llamadas «elegías anglosajonas». En la clase anterior dije que se llamaban elegías por su tono melancólico, ya que no son elegías en el sentido de que en ellas se llora la muerte de un individuo. En la clase anterior vimos el principio de una de las elegías más famosas, «The Seafarer», «El navegante», que empieza por una declaración personal. El poeta dice que cantará una canción verdadera sobre sí mismo y que referirá sus viajes. Luego viene una enumeración de los rigores de la vida del navegante. Se habla de las tempestades, de la guardia de noche en el barco. Se habla del frío, del barco que golpea contra los acantilados. Aquí está el tema del mar, que es uno de los temas eternos, de las constantes, de la poesía de Inglaterra. Y hay imágenes extrañas. Pero no extrañas en la manera en que lo son las *kennings*, que tienen algo de fabricado. Llamar por ejemplo «remo de la boca» a la lengua no es una metáfora natural en el sentido de que haya una afinidad profunda entre dos cosas. Se ve ahí al hombre de letras sajón, escandinavo, que está buscando una metáfora nueva. En cambio, aquí tenemos versos como «norþan sniwde», «nevó desde el norte»; y luego «hægl feol on eorþan», el granizo cayó sobre la tierra; «corna caldast», la más fría de las simientes, de las semillas. Y parece raro comparar el hielo, la nieve, el granizo —en suma: el frío, la muerte—, con la semilla, que significa la vida. Y al leer esto sentimos que el poeta no ha buscado, a la manera de los literatos, un contraste. Que ha visto el granizo y, al verlo caer, ha pensado en la caída de la semilla.

Durante la primera parte del poema el poeta, que es un navegante, habla de los rigores del mar. Habla del frío, del invierno, de las tempestades, de los azares de la vida del marinero. Y esos azares serían tremendos entonces en los tremendos mares del Norte, en embarcaciones frágiles y pequeñas. Y luego él dice que poco pueden saber de estos rigores los que gozan del placer de la vida en las ciudades, en las modestas ciudades de entonces. Habla del verano; el verano era la época elegida para navegar, en otras épocas el hielo de los témpanos obstruía los mares. Y entonces él dice: «Cantó el guardián del verano... —creo que es el cuclillo— ...anunciando amargos pesares»: «singeð sumeres weard, sorge beodeð / bitter in breosthord», «al tesoro del pecho», es decir, al corazón. Pero esta *kenning* aquí, «tesoro del pecho», era evidentemente ya una frase conocida cuando la usaba el poeta. Decir «tesoro del pecho» era como decir «corazón».

Habla de las tempestades, y cuando creemos que este poema se refiere simplemente a los rigores, hay una sorpresa, porque el poeta no sólo habla de los rigores sino —este tema lo encontraremos luego en Swinburne,^[102] en Kipling^[103] y otros— que habla también de la fascinación que el mar ejerce sobre él. Y éste es un tema específicamente inglés. Y es natural que sea así, ya que Inglaterra —tan importante en la historia del mundo es— si la vemos en un globo terráqueo, una pequeña isla desgarrada en los confines occidentales y septentrionales de Europa.

Quiero decir que si a una persona ignorante en historia le fuera mostrado el globo terráqueo, esta persona no pensaría nunca que esa breve isla desgarrada por el mar, esa breve isla en la cual entra el mar, llegaría a ser el centro de un imperio. Y sin embargo, así ocurrió. Hay una frase inglesa análoga también, «run away to sea», que corresponde al destino de aquellos que huyen de su familia, que deben aventurarse en los azarosos mares del Norte. Y después vienen unos versos que son del todo un asombro para el lector. Habla de aquellos que sienten la vocación del mar. Habla de un hombre que es navegante por naturaleza. Y esos versos dicen: «No tiene ánimo para el arpa, ni para la distribución de anillos —recordemos que los reyes distribuían anillos en sus

salas—, ni para el goce de la mujer, ni para la grandeza del mundo. Sólo busca las altas corrientes saladas». Y luego, ambos sentimientos adversos conviven en la elegía del navegante: los peligros, las tempestades y la atracción del mar.

Ahora, hay quienes han interpretado todo este poema como alegórico. Se dice que el mar significa la vida; las tempestades, los rigores de la vida y la atracción del mar, las atracciones de la vida. Pero no debemos olvidar que la gente en la Edad Media poseía la capacidad de leer un poema en dos planos distintos. Es decir, quienes leían ese poema pensaban en el mar, en el navegante, y pensaban asimismo en que el mar puede ser una alegoría o un símbolo de la vida. Y hay un texto muy posterior, un texto que se escribe muchos siglos después, pero que es un texto medieval también, la epístola de Dante al Can Grande de la Scala,^[104] en la cual le dice que su poema, que es el poema máximo de todas las literaturas, la Divina Comedia, fue escrita por él para ser leída de cuatro modos distintos. Podría ser leída como una descripción de la vida del pecador, del penitente, del bienaventurado, del justo y más: como una descripción del infierno, del purgatorio y del cielo. Y más adelante leeremos un poema de Langland^[105] que ha causado no poca perplejidad a los lectores actuales, porque lo leen como si fuera sucesivo. Y según parece, se trata de una serie de visiones. Esas visiones vienen a ser facetas de una misma cosa. Y en nuestro tiempo tenemos a poetas como George^[106] o Pound, que quieren que sus poemas no sean leídos —salvo que esto es muy difícil de honrar en nuestra era— sucesivamente, sino que piden paciencia al lector y que los lean como diversas facetas de un mismo objeto poético. Parece que en la Edad Media esta capacidad que hemos perdido o que casi hemos perdido ahora, era más fácil. Ante un texto, los lectores o los oyentes sentían que podían interpretarlo de diversos modos. Ya adelantándonos a lo que vendrá mucho después, podemos decir que los cuentos policiales de Chesterton están hechos para ser leídos como cuentos fantásticos, como parábolas también. Y el hecho es que esto ocurre en la elegía del navegante. Y al final de la elegía, el poema es ya estrictamente, explícitamente simbólico. Y sin duda que esto no ofrecía dificultad alguna en el siglo IX. No hay que suponer que nosotros somos

R3N3

necesariamente más complejos que los hombres de la Edad Media, hombres versados en teología y en las sutilezas teológicas. Sin duda hemos ganado mucho, pero es posible que hayamos perdido algo.

Esta es una de las elegías. Tenemos otra de las elegías, que es la elegía del «Wanderer», «Elegía del hombre errante».^[107] Aquí el tema es el tema que tuvo ciertamente su importancia social en la Edad Media, la del hombre que ha perdido en una batalla a su protector, su señor, y está buscando otro. El hombre se ha quedado fuera de la sociedad. Esto es muy importante en una sociedad de estratos como la de la Edad Media. El hombre que perdía a su protector quedaba solo y es natural que se lamentara de su suerte. El poema empieza hablando del hombre solitario, del hombre que busca la protección del señor y que tiene «como compañero al pesar y al anhelo», al destierro «frío como el invierno». «El destino ha sido cumplido», dice luego. Aquí también podemos pensar en el contexto general de la vida, pero también en el caso particular del hombre que no encuentra apoyo alguno. Dice que sus amigos han muerto en las batallas, que su señor ha muerto, que él está solo. Esta es otra elegía famosa.

Y luego tenemos una que se titula «La ruina»,^[108] y que ha sido situada en la ciudad de Bath, porque en Bath quedan todavía los restos, que yo he visto, de grandes baños termales romanos.^[109] Y las construcciones mismas tienen que haber parecido prodigiosas a los pobres sajones, que al principio sólo podían edificar habitaciones de madera. Ya dije que las ciudades y las carreteras romanas eran como instrumentos demasiado complejos para aquellos invasores que llegaban de Dinamarca, de los Países Bajos, de la desembocadura del Rin, y para los cuales una ciudad, una calle, una calle donde había casas que estaban unas al lado de las otras, tenía algo de misterioso y de incomprensible. Ese poema comienza diciendo: «Maravillosa, prodigiosa, es la piedra labrada de este muro, destrozada por el destino», «wyrde gebræcon». Después habla de cómo toda la ciudad ha sido destrozada, y habla después del agua que surge de las fuentes termales, y el poeta imagina qué fiestas habrá habido en estas calles y se pregunta: «¿Dónde está el caballo? ¿Dónde está el jinete? ¿Dónde los distribuidores de oro?» —los reyes—. Y se los imagina con armaduras

brillantes, se los imagina ebrios de vino, resplandecientes de oro, soberbios, y se pregunta qué ha ocurrido con esas generaciones. Y luego ve los muros destrozados, el viento que atraviesa las habitaciones. De los adornos poco queda. Ve muros en los que hay serpientes grabadas, y todo esto lo llena de melancolía.^[110] Ya que he usado la palabra «melancolía», querría recordar que es muy curioso el destino de esa palabra. «Melancolía» quiere decir «humor negro», y actualmente la palabra «melancolía» es más bien una palabra triste para nosotros. Y antes significó «humor» del cuerpo, cuya predominancia correspondía a un temperamento melancólico precisamente.

Ahora, nosotros no sabremos nunca si aquellos poetas de Inglaterra, de posible sangre céltica, se dieron cuenta de lo extraordinario, de lo revolucionario que era lo que estaban haciendo. Es muy posible que no. No creo que en aquella época hubiera escuelas literarias. Creo que escribieron esos versos porque los sentían, que no sabían lo extraordinario de lo que estaban haciendo: cómo estaban obligando a un idioma de hierro, a un idioma épico, a decir algo para lo cual ese idioma no había sido forjado, a expresar tristezas y soledades personales. Y sin embargo lo hicieron.

Tenemos también un poema quizás algo anterior que se llama «Lamento de Deor».^[111] De Deor sólo sabemos que fue poeta de una corte de Alemania, la de Prusia, que perdió el favor de su rey y que fue suplantado por otro cantor. El rey le quitó las tierras que le había dado. Deor se encontró solo y luego fue imaginado como personaje dramático por otro poeta de Inglaterra cuyo nombre se ha perdido. Y Deor en el poema se consuela pensando en desdichas pasadas. Piensa en Welund, que se llamaba Völund en la poesía escandinava y Wieland en Alemania, y que era un guerrero. Y este guerrero fue tomado prisionero — una especie de Dédalo septentrional es lo que es—, y él fabrica alas con las plumas de sus cisnes y huye volando de su encierro, como Dédalo, y antes se venga ultrajando a la hija del rey. El poema empieza diciendo «En cuanto a Welund, conoció entre serpientes el destierro». Es posible que esas serpientes no sean reales, es posible que se trate de una metáfora de las espadas forjadas por él... «Welund him be wurman wræces cunnade», y luego «hombre resuelto,

conoció el destierro», «el destierro frío como el invierno», también dice. Ahora, esto, que para nosotros no es una frase rara, tiene que haberlo sido cuando se hizo. Porque lo natural sería interpretar «el frío destierro del invierno», pero no «el destierro frío como el invierno», lo cual ya corresponde a una mentalidad más compleja.

Y luego, después de enumerar algunas desdichas de Welund, viene un estribillo: «þæs ofereode, þisses swa mæg», «Aquello pasó, también esto puede pasar», y ese estribillo es una invención importante, porque ya hemos visto que la poesía aliterada no permitía formar estrofas. En cambio, el estribillo sí lo permite. Y luego el poeta recuerda otra desventura: la desventura de la princesa cuyos hermanos fueron matados por Welund. Recuerda su tristeza^[112] al ver que ella estaba embarazada. Y luego dice: «Aquello pasó, también esto pasará». Y luego el poeta recuerda tiranos, personajes verdaderos o históricos o legendarios de la tradición germánica. Y entre ellos aparece Eormanrico, rey de los godos. Y decimos que todo esto es recordado en Inglaterra. Y habla de Eormanrico y de su corazón de lobo, Eormanrico «que rigió la vasta nación del pueblo de los godos» —«ahte wide folc», vasta nación; «Gotena rices», del reino de los godos—. Y agrega: «þæt wæs grim cyning», «ése era un rey cruel», y luego dice «todo aquello pasó, también esto pasará».

Hemos hablado de las elegías anglosajonas y ahora vamos a pasar a los poemas propiamente cristianos. Vamos a hablar de uno de los poemas más curiosos de las llamadas «elegías anglosajonas». Y este poema, que registra una visión posiblemente real, posiblemente de invención literaria, suele titularse ahora «The Dream of the Rood», que otros traducen, usando palabras latinas, «The Vision of the Cross», «La visión de la cruz». Y el poema empieza diciendo: «Sí, ahora referiré el más precioso de los sueños» —o de las visiones, en la Edad Media no se distinguía muy bien entre sueños y visiones—. Dice Eliot^[113] que ahora nosotros no creemos mucho en los sueños, les damos un origen fisiológico o un origen psicoanalítico. Pero en cambio en la Edad Media, cuando la gente creía en el posible origen divino de los sueños, esto los hacía soñar sueños mejores.

El poeta empieza diciendo, «Hwæt! Ic swefha cyst secgan wylle», «Sí, quiero contar el más precioso de los sueños, que salió a mi encuentro a medianoche, cuando los hombres capaces de articular, capaces de palabra, descansan en el reposo». Es decir, cuando el mundo está silencioso. Y el poeta dice que a él le pareció ver un árbol, el más resplandeciente de los árboles. Dice que ese árbol salió de la tierra y crecía hasta el cielo. Y luego describe de un modo casi cinematográfico ese árbol. Dice que lo veía cambiante, a veces rayado de sangre, a veces cubierto de joyas y de ropajes. Y dice que ese alto árbol que iba de la tierra al firmamento, que ese alto árbol era adorado por los hombres sobre la tierra, por los bienaventurados y los ángeles en el cielo. Y dice: «leohte bewunden, beama beorhtost», «crecía en el aire, el más resplandeciente de los árboles», y que él, al ver ese árbol adorado por los hombres y por los ángeles, se sintió avergonzado, se sintió manchado por sus pecados. Y luego, inesperadamente, el árbol empieza a hablar, como hablará siglos después, en la inscripción famosa del Infierno, la Puerta del Infierno. Esas palabras de color oscuro que Dante ve sobre la puerta: «Per me si va ne la cittá dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente», y luego «queste parole di colore oscuro»,^[114] y luego recién sabemos que esas palabras están escritas sobre la Puerta del Infierno. Ese fue un maravilloso rasgo de Dante. No empezó diciendo: «Vi una puerta, y sobre la puerta estas palabras». Empieza por las palabras que están escritas sobre la Puerta del Infierno, que suelen escribirse impresas en mayúsculas. Pero aquí ocurre algo aún más raro. Este árbol, que ya adivinamos como la Cruz, habla. Y habla como un ser viviente, como un hombre que quiere acordarse de algo que ha ocurrido hace mucho tiempo, y que está a punto de olvidar, y que va juntando sus recuerdos. Y el árbol dice entonces: «Esto ocurrió hace muchos años, todavía me acuerdo, que fui talado en un lindero del bosque, se apoderaron de mí fuertes enemigos». Y luego cuenta cómo esos enemigos lo llevaron y cómo lo plantaron en una colina, y cómo hicieron que él fuera una horca para los hombres culpables, para los forajidos.

Y luego aparece Cristo. Y entonces el árbol pide disculpas, pide que lo

perdonen por no haber caído sobre los enemigos de Cristo. Y en este poema, lleno de hondo y verdadero sentimiento místico, vuelve el antiguo sentimiento germánico. Y entonces, al hablar de Cristo, lo llama «ese joven héroe que era Dios Todopoderoso», «þa geong hæleð, þæt wæs god ælmihtig», y entonces lo clavan a Cristo sobre la cruz con oscuros clavos, «mid deorcan næglum», «with dark nails» sería en inglés actual. Y la cruz tiembla cuando siente el abrazo de Cristo. Es como si la cruz fuera la mujer de Cristo, su esposa, la cruz comparte el dolor de Dios crucificado. Y luego la elevan con Cristo, que está muriéndose. Y entonces por primera vez en el poema, porque hasta entonces había usado la palabra *beam*,^[115] «el árbol», esa palabra que encontramos en *beam*, «viga». Es decir, el árbol ha sido árbol hasta el momento en que lo abraza el joven, en que tiemblan los dos como en un abrazo nupcial. Y entonces el árbol dice: «Rod wæs ic aræred», «Cruz fui levantada». El árbol no era una cruz hasta ese momento. Y luego la cruz describe cómo se oscurece la tierra, cómo tiembla el mar, cómo se rasga el velo del templo. La cruz está identificada con Cristo. Luego describe la tristeza del Universo cuando Cristo muere, y luego llegan los apóstoles a enterrar a Cristo. Y la cruz dice: «Los apóstoles tristes en el atardecer». Y no sabemos si el poeta era del todo consciente de lo bien que se unen esas palabras «tristeza» y «atardecer». Posiblemente ese sentimiento era nuevo entonces. El hecho es que entierran a Cristo, y desde allí el poema se diluye —como ocurre con casi todas las elegías anglosajonas, como ocurrirá después con muchos pasajes de la novela picaresca española—, se diluye en consideraciones morales. La Cruz dice que el día del Juicio Final se salvarán aquellos que crean en ella, aquellos que sepan arrepentirse. Es decir, el poeta olvida su espléndida invención personal de hacer que la historia de la pasión de Cristo sea contada por la cruz, y el hecho de que la cruz piensa en el dolor de Cristo también.

Hay varias elegías anglosajonas. Yo creo que las más importantes son «El navegante», en la cual conviven el horror del mar y la fascinación del mar, y esta extraordinaria «Visión de la cruz», en que la cruz habla como si fuera un ser viviente. Hay otras poesías cristianas en las que se toman episodios de la

Biblia. Por ejemplo «Judith, que mata a Holofernes». Tenemos un poema sobre el Exodo, y en este poema hay un rasgo que no es esencialmente poético, pero que es curioso porque nos muestra lo lejos que estaban los sajones de la *Biblia*. El poeta tiene que describir a los israelitas que atraviesan el Mar Rojo perseguidos por los egipcios. Y tiene que describir el mar que se abre para dejarlos pasar y que luego ahogará a los egipcios. Y el poeta no sabe muy bien cómo describir a los israelitas. Y entonces, como están atravesando el mar y tiene que usar una palabra para describirlos como navegantes, usa la palabra más inesperada para nosotros actualmente. Al hablar de los israelitas que atraviesan el Mar Rojo, los llama «vikings». Pero naturalmente para él, la idea de «navegante» y de «viking» eran ideas afines.

Estamos ya bastante cerca del fin de los sajones. Ya Inglaterra ha sido invadida por los escandinavos y será invadida por los normandos. En la próxima clase veremos el trágico fin del reinado de los sajones en Inglaterra. Los sajones seguirán en Inglaterra, y seguirán en Inglaterra como vasallos, así como los britanos fueron vasallos de los sajones. Porque los noruegos fueron para los sajones lo que los sajones habían sido para los britanos, es decir, piratas y después señores. La historia de esa conquista ha sido salvada para nosotros en la *Historia de los Reyes de Noruega*,^[116] de Snorri Sturluson, y en las crónicas sajonas. Y antes de hablar de lo que ocurrió con la lengua inglesa, yo querría detenerme en la próxima clase sobre lo que ocurrió en el año 1066, el año de la batalla de Hastings. Y luego veremos cómo el idioma cambiará después, lo que ocurrirá con la lengua y la literatura inglesa.

Viernes 28 de octubre de 1966

Clase N° 7

*Los dos libros escritos por Dios.
El bestiario anglosajón. Las adivinanzas.
Poema de la sepultura. La batalla de Hastings.*

Por toda la Edad Media corrió el concepto de que Dios había escrito dos libros, y uno de esos libros era previsiblemente la Sagrada Escritura, la Biblia, dictada a diversas personas de diversas épocas por el Espíritu Santo, y el otro libro era al Universo, todas las criaturas. Y se repitió que el deber de todo cristiano era estudiar ambos libros, el libro sagrado y ese otro libro enigmático, el Universo.

Ahora, en el siglo XVII, Bacon, Francis Bacon,^[117] vuelve a esa idea, pero vuelve de un modo científico. La idea es que tenemos la Sagrada Escritura de un lado, y del otro el Universo, que tenemos que descifrar. En cambio en la Edad Media, encontramos esta idea de que los dos libros, el libro por excelencia, la Biblia, y el otro libro, el Universo —naturalmente nosotros formamos parte del segundo libro—, tenían que ser estudiados desde el punto de vista ético. Es decir, que no se trataba de estudiar a la naturaleza a la manera de Bacon, que es la manera de la ciencia moderna, haciendo experimentos, investigando las cosas físicas, sino buscando ejemplos morales en ella. Y eso persiste todavía en fábulas sobre la abeja o la hormiga, que nos enseñan a trabajar, la idea de la cigarra, que es ociosa, etc. Y en todas las literaturas de Europa se encuentran libros que se llaman «fisiólogos».^[118] Aquí la palabra significa «médicos» o «bestiarios», porque se buscaban los ejemplos entre los animales, verdaderos o fabulosos. Así, por ejemplo, el Ave Fénix. Se creía en el Ave Fénix, venía a ser un símbolo de la resurrección, porque arde, muere y luego resucita. Y en el inglés antiguo, en el anglosajón, hubo un Bestiario

R3N3

también. Parece ser que el Bestiario primitivo, o que se ha dado como primitivo, se escribió en Egipto en griego. Por eso hay referencia a tantos animales egipcios, verdaderos o fabulosos, como el Ave Fénix, que viene a morir en la ciudad sagrada de Heliópolis, la ciudad del sol. Y del Bestiario anglosajón se han conservado sólo dos capítulos. Y estos capítulos son curiosos porque se refieren a la pantera y a la ballena. Y la pantera es, asombrosamente, un símbolo de Cristo.^[119] Esto puede asombrarnos, pero debemos pensar también que la pantera, para los sajones de Inglaterra, para los anglosajones, era simplemente una palabra de la *Biblia*. Naturalmente, no habían visto nunca una pantera, que es un animal de otras latitudes. Y había un texto, no recuerdo qué versículo es, en el cual aparece la pantera y se la identifica con Cristo. Y entonces se dice ahí, en el texto anglosajón sobre la pantera —se sabía además que tenía muchos colores, es decir, que tenía manchas, era un animal así brillante, resplandeciente—, se la identifica con Cristo. Se dice que la pantera es un animal de voz musical y de suave aliento, lo cual no parece confirmado por los jardines zoológicos o por la zoología. Se dice que duerme durante tantos meses y luego se despierta —esto puede corresponder a los días en que Cristo está muerto antes de resucitar—, que es un animal benéfico, que de las ciudades y de los campos vienen hombres a oír su voz musical, y que tiene un enemigo que es el dragón. Y el dragón viene a ser el símbolo del demonio.

Hay un dicho que yo no he podido explicarme nunca, y que quizás ustedes puedan ayudarme a resolver. Y es un verso de Eliot, que creo que está en los *Cuartetos*.^[120] Dice: «Came Christ, the tiger», «Llegó Cristo, el tigre». Ahora, no sé si esa identificación que hace Eliot de Cristo con el tigre está basada en alguna reminiscencia del antiguo texto sajón que identifica a Cristo con la pantera, que es una especie de tigre, o si simplemente —pero no creo, esto sería demasiado fácil— Eliot busca una sorpresa. Porque siempre se compara a Cristo con el cordero, con un animal manso, y él puede haber buscado el opuesto. Pero en este caso, creo que no hubiera pensado en el tigre, sino en el lobo, o quizás el lobo le pareció una comparación demasiado fácil para el cordero. El verso de Eliot es: «En la juventud del año» —no usa la palabra

youth, sino una palabra antigua, de inglés medio, *juvescence*— «Came Christ, the tiger». Y, sin duda, «Cristo, el tigre» logra el efecto de asombro. Pero creo que cuando se lee a Eliot debemos suponer que para escribir su poema él buscaba algo más que la mera sorpresa del lector. La sorpresa como efecto literario es un efecto momentáneo, que se gasta muy pronto.

De modo que tenemos este piadoso poema sobre la pantera, pantera que luego se explica como imagen de Cristo, como un ejemplo de Cristo dado a los hombres. Y luego tenemos el otro poema, y que es el poema de «La ballena», a la que dan el nombre de Fastitocalon, que creo que se parece, pero no sé, en griego, a un nombre de tortuga.^[121] Entonces ahí se habla de la ballena. La ballena sí la conocían los sajones, ya hemos visto que una de las metáforas clásicas del mar es «camino de la ballena», lo cual está bien, porque la vastedad de la ballena parece sugerir o acentuar la vastedad del ámbito de la ballena, el mar. Y se dice que la ballena duerme o simula dormir, y los marineros la toman por una isla y desembarcan en ella. La ballena se hunde y los devora. Aquí la ballena viene a ser un símbolo del infierno. Ahora, quizás esta idea de la ballena a la que los marineros toman por una isla, la encontramos en leyendas irlandesas.^[122] Recuerdo un grabado en que hay una ballena, que evidentemente no es una isla, y que está riéndose además, y luego se ve un barquito. Y en el barquito está San Brandán, el santo,^[123] con una cruz, que con gran prudencia va a embarcarse en la ballena que está riéndose de él, y eso lo encontramos también en el *Paraíso Perdido* de Milton, en el que habla de la ballena, que muchas veces el marinero encuentra cerca de las costas de Noruega, y desembarca en ella, enciende fuego, entonces el fuego despierta a la ballena, y la ballena se sumerge y devora a los marineros. Y aquí hay un toque poético de Milton. Él podría haber dicho: «La ballena por ventura durmiendo», «on the Norway sea», sobre el mar de Noruega. Pero él no pone esto. Pone «on the Norway foam»,^[124] que queda mucho más lindo: «Sobre la espuma de Noruega».

Tenemos pues estos trozos, y luego hay un largo poema anglosajón, que se

refiere al Ave Fénix, y empieza por una descripción del Paraíso Terrenal. El Paraíso Terrenal está figurado como una meseta, sobre una alta montaña en el Oriente. También en el Purgatorio de Dante, en la cumbre de esa especie de montaña artificial o sistema de terrazas que constituyen el Purgatorio, está el Paraíso Terrenal. Y se describe en el poema sajón al Paraíso Terrenal con palabras que recuerdan otras de la Odisea. Se dice, por ejemplo, que no hay exceso de frío, de calor, de verano o de invierno, que no hay granizo, que no hay lluvia, que también no es agobiante el calor del sol, y luego se habla del Ave Fénix, que es uno de los animales descritos en la *Historia Natural de Plinio*. Y aquí podemos advertir que cuando Plinio habla de los grifos,^[125] o cuando habla del dragón, o cuando habla del Fénix, ya no se debe eso a que Plinio creyera en ellos. Yo creo que la explicación es otra. La explicación es que Plinio quería reunir en un volumen todo lo que se refiere a los animales, y que ahí él reunía lo verdadero y reunía también la fábula, para hacer más completo el texto. Pero él mismo dice a veces «lo cual es dudoso» o «cuéntase que», por lo que vemos que no debemos imaginarlo como a un ingenuo, sino simplemente como una persona que tiene un concepto distinto de lo que debe ser una historia natural. Esa historia tenía que incluir no sólo lo que se sabe de cierto sobre cualquier animal, sino sobre las supersticiones. Creo que, por ejemplo, él creía que el rubí hace invisibles a los hombres, la esmeralda los hace elocuentes, etc. Es decir, no, él no creía. Él sabía que existían esas supersticiones y las incluía en su libro también.

Me he referido a estas dos piezas del bestiario anglosajón porque son curiosas, no porque tengan materialmente mayor mérito poético. Hay además una serie de adivinanzas anglosajonas,^[126] una serie de adivinanzas que no están concebidas como ingeniosas a la manera de los enigmas griegos. Ustedes recordarán, por ejemplo, el famoso enigma de la Esfinge: «¿Cuál es el animal que anda en cuatro patas por la mañana, en dos al mediodía y en tres a la tarde?», y luego resulta que todo esto es una larga metáfora de la vida del hombre, que gatea cuando es un niño, que es bípedo, que se mantiene en dos pies al mediodía y luego, en la vejez, que se compara con el crepúsculo, se

apoya en un bastón.^[127] Ahora, los enigmas anglosajones no son ingeniosos, son más bien descripciones poéticas de las cosas, y hay algunas cuya solución se ignora y otras cuya solución es evidente. Por ejemplo, hay una que se refiere a la polilla, y que habla de un ladrón que entra de noche en una biblioteca y se alimenta con las palabras de un sabio, pero que no aprende nada de eso. Tenemos así que se trata de la polilla. Y luego hay una sobre el ruiseñor, cómo lo escuchan los hombres. Hay otra sobre el cisne, sobre el ruido de sus alas, y hay otra sobre el pez: se dice que él es errante y que su casa —el río, evidentemente— es errante también, pero que si lo sacan de su casa se muere. Naturalmente, un pez se muere fuera del agua. Es decir que los enigmas anglosajones vienen a ser unos poemas lentos, no ingeniosos, pero con un sentimiento muy vivido de la naturaleza. Hemos visto que el sentimiento de la naturaleza es una de las peculiaridades de la literatura inglesa desde sus orígenes, desde sus principios. Luego tenemos poemas bíblicos, que son meras extensiones del texto bíblico, extensiones oratorias y muy inferiores ciertamente al texto sagrado en que fueron inspiradas por sus autores. Y luego tenemos otros en que se toman temas de la común mitología o leyenda germánica, pero de los que hemos visto lo principal, creo, que son los textos épicos: el *Beowulf*, el «Fragmento heroico de Finnsburh», la «Oda de Brunanburh» —espléndidamente traducida por Tennyson, y en cualquier edición de las obras de Tennyson ustedes pueden encontrar esa traducción ejemplar de la «Oda de Brunanburh»—, y la «Balada de Maldon», de la que no he encontrado hasta ahora una traducción ejemplar, pero que ustedes encontrarán traducida literalmente en ese volumen de Gordon, *Anglo-Saxon Poetry*.

Y luego hay un poema muy triste, un poema escrito después de la conquista normanda y traducido admirablemente por el poeta americano Longfellow,^[128] que tradujo también las coplas de Manrique del español, la *Divina Comedia* del italiano, y luego traduce muchos de los cantos escandinavos y de trovadores provenzales. Tradujo a los poetas románticos alemanes, tradujo baladas del alemán. Era un hombre que tenía una vasta cultura, y durante los años de la Guerra de Secesión, para distraerse de esa guerra, que fue la más

sangrienta del siglo XIX, tradujo en endecasílabos, blancos, sin rima, toda la *Divina Comedia*, según he dicho. Ahora, el poema de «La sepultura»^[129] es un poema muy raro. Se supone que fue compuesto en el siglo XI o a principios del siglo XII, es decir en plena Edad Media, en una época cristiana. Y sin embargo, en ese poema, «La sepultura», no hay ninguna referencia a la esperanza del Cielo o al temor del Infierno. Es como si el poeta sólo creyera en la muerte física, en la corrupción del cuerpo, e imaginara además, como en un cuento de nuestro Eduardo Wilde, «La primera noche de cementerio»,^[130] que el muerto guarda conciencia de esa corrupción. Y el poema empieza: «Para ti una casa fue construida antes que nacieras» —es decir que para cada uno de nosotros ya hay un lugar determinado en la tierra en el cual ser enterrado—, «Para ti el polvo fue destinado antes que salieras de tu madre»: «Ðe wes molde imynt, er ðu of moder come», ustedes ven que el final ya se parece bastante al inglés, ya se trasluce el inglés. «Oscura es esa casa», dice después... Perdón, «Sin puertas es esa casa, y adentro está oscura». En inglés sería «Doorless is that house, and dark it is within», y en este inglés antiguo tardío, que ya está profetizando, prefigurando el inglés, dice «Dureleas is þet hus and dearc hit is wiðinnen». Ya en este anglosajón, aunque no hay palabras latinas, estamos acercándonos al inglés. Después describe la casa. Dice que esa casa no tiene un techo muy alto, que el techo está construido tocando el pecho, que es muy bajo, «que ahí estarás muy solo» —dice—, «dejarás a tus amigos, ningún amigo bajará a preguntarte si te gusta esa casa». Y luego dice: «la casa está cerrada y la muerte tiene la llave». Después hay otros versos, cuatro versos agregados que se ve que la mano que los ha escrito es otra, ya que el tono es distinto. Porque dice: «Ninguna mano acariciará tus cabellos» y eso ya corresponde a una ternura que parece posterior, porque todo el poema es muy triste, muy duro. Todo el poema viene a ser una sola metáfora: la metáfora de la casa como habitación última del hombre. Pero ese poema ha sido escrito con tanta intensidad que es uno de los grandes poemas de la poesía inglesa. Y la traducción de Longfellow, que suele estar al final, es no sólo literal, sino que a veces el poeta sigue el orden exacto, el mismo orden de los versos anglosajones.

De toda la literatura anglosajona, es la que está escrita en un lenguaje más fácil, porque es la que está más cerca del inglés actual.

Hay muchas antologías de la poesía anglosajona, y hay una hecha en Suiza —no recuerdo el nombre del autor— con un criterio muy inteligente. Y es éste: en lugar de empezar por el *Beowulf* o por el «Fragmento de Finnsburh», que son del siglo VII o siglo VIII, él empieza por lo más nuevo, es decir, por lo que está más cerca del inglés actual, Y luego la antología es retrospectiva, la antología va llegando al anglosajón del siglo VIII y empieza por el anglosajón del siglo XII, es decir, a medida que vamos adelantando en los textos, los textos son más difíciles, pero nos ayudan los primeros, los del comienzo.

Y ahora vamos a concluir esta segunda bolilla, pero habrá que decir algo de historia también. Al principio me referiré a la historia del idioma, para que ustedes perciban cómo se ha pasado del anglosajón al inglés actual. Ahora, ocurrieron dos hechos capitales, y esos dos hechos, cuando ocurrieron, deben haber parecido catastróficos, terribles. Y, sin embargo, prepararon el inglés a ser lo que Alfonso Reyes ha llamado «la lengua imperial» de nuestro siglo. Es decir, el anglosajón era un idioma mucho más complicado gramaticalmente que el inglés actual. Había en él, como en alemán y en las lenguas escandinavas, tres géneros gramaticales. En español tenemos dos, y esto ya es suficientemente complicado para los extranjeros. No hay razón alguna para que digamos «la mesa» o «el reloj», por ejemplo; esto hay que aprenderlo en cada caso. Pero en inglés antiguo, como en alemán y en las lenguas escandinavas, había tres géneros gramaticales. Y así tenemos «el luna», «la sal» y «el estrella». Ahora, se supone que esto de «el luna» corresponde a una época muy antigua, corresponde a la época del matriarcado, a la época en que las mujeres eran más importantes que los hombres. La mujer regía la familia, y entonces a la luz más brillante, al sol, se la vio como femenina, y en la mitología escandinava tenemos análogamente una diosa del sol y un dios de la luna. Ahora, leí en *El imperio jesuítico*, de Lugones^[131] —supongo que Lugones no se equivoca— que en guaraní ocurre lo mismo, que en guaraní se dice «la sol» y «el luna». Es curioso que en la poesía alemana esto haya influido, ya que en alemán se dice

«el luna», «der Mond», como «mona», luna, era masculino en inglés antiguo, y «sunne», sol, era femenino. En *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche compara al sol con un gato que camina sobre una alfombra de estrellas. Pero no dice «eine Katze», que podría ser una gata también, sino «ein Kater», un gato, un macho. Y luego pensaba a la luna como un monje que mira envidiosamente a la Tierra, no con una monja. Así, los géneros gramaticales, que son más o menos casuales, influyen en la poesía también. Y en inglés [antiguo], el nombre para mujer es neutro, *wif*,^[132] pero también puede ser masculino, porque había una palabra *wifmann*, y como *mann* era masculino, se decía «el mujer», o «la mujer» también. En inglés actual, todo esto es mucho más simple. En español, por ejemplo, decimos «alto», «alta», «altos», «altas». Es decir, tenemos género gramatical para los adjetivos. En inglés tenemos *high*, que puede significar «alto», «alta», «altos», «altas», según lo que venga después. Ahora, ¿a qué se debe esta simplificación que hace del inglés actual un idioma mucho más simple gramaticalmente, pero desde luego mucho más rico en vocabulario que el inglés antiguo? Esto se debe al hecho de que los vikings, daneses, noruegos, se establecieron en el norte y en el centro de Inglaterra. Ahora, el antiguo escandinavo se parecía al inglés. Los sajones tenían que entenderse con los escandinavos, que eran sus vecinos, y además muy pronto los sajones llegaron a confundirse con los escandinavos, que eran menos: la raza escandinava se fundió con la sajona. Pero tenían que entenderse. Y entonces, para entenderse, ya que el vocabulario era muy parecido, se hizo una especie de lengua franca y el inglés fue simplificándose.

Y esto tiene que haber sido algo muy triste para los sajones cultos. Imagínense ustedes que de pronto notáramos que la gente dice «el cuchara», «lo mesa», «lo casa», «la tenedor», etc. Pensaríamos: «Caramba, el idioma está degenerándose, hemos llegado a la perfección del cocoliche». Pero los sajones, que habrían pensado lo mismo, no podían prever que eso iba a hacer del inglés un idioma más fácil. Fíjense que actualmente el inglés casi no tiene gramática. Es el diccionario más sencillo que hay, gramaticalmente. Porque es difícil en la pronunciación, y en cuanto a la ortografía inglesa, ustedes saben que en lo que

se refiere a los nombres propios, cuando de pronto se hace célebre alguien, la gente no sabe cómo se pronuncia. Porque, por ejemplo, cuando empezó a escribir Somerset Maugham,^[133] la gente le decía «Moguem», porque no podía saber cómo se pronunciaba. Y luego tenemos las letras que han quedado de la antigua pronunciación. Por ejemplo, «cuchillo» en inglés se dice «naif» pero se escribe *knife*. ¿Por qué esta «le»? Porque en inglés antiguo eso se pronunciaba, y eso ha quedado como una especie de fósil perdido.^[134] Y luego tenemos también «nait», «caballero», que se escribe *knight* en inglés actual. Esto parece absurdo, pero es porque en anglosajón la palabra era *cniht*, «servidor». Es decir, [la «c» inicial] se pronunciaba. Y después el inglés fue llenándose de palabras francesas a raíz de la conquista normanda.

Y ahora vamos a hablar de ese año 1066, que es el año de la batalla de Hastings. Ahora, hay historiadores ingleses que dicen que el carácter inglés no estaba formado cuando ocurrió la invasión normanda. Otros dicen que sí. Pero creo que los primeros son verosímiles. Creo que la conquista normanda fue muy importante para la historia de Inglaterra, y naturalmente esto quiere decir para la historia del mundo. Creo que si los normandos no hubieran invadido Inglaterra, Inglaterra actualmente sería lo que es, digamos, Dinamarca. Es decir, sería un país muy culto, admirable políticamente, pero un país provincial, un país que no ha ejercido mayor influencia en la historia del mundo. En cambio, los normandos fueron los que hicieron posible el Imperio Británico y la difusión de la raza inglesa en todas las partes del mundo. Yo creo que si no hubiera habido invasión normanda, no hubiéramos tenido después un imperio inglés. Es decir, no habría ingleses en Canadá, en la India, en Sudáfrica, en Australia. Quizá no existirían los Estados Unidos tampoco. Es decir, habría cambiado toda la historia del mundo. Porque los normandos tenían un sentido ejecutivo, un sentido de organización del cual carecían los sajones. Y esto lo vemos en la misma Crónica anglosajona, escrita por un monje sajón, enemigo de los normandos, pero ellos hablaban de Guillermo el Conquistador,^[135] el bastardo, que era normando, y cuando murió, dijeron que no había habido nunca en Inglaterra un rey más poderoso que él. Porque antes el país estaba

R3N3

dividido en pequeños reinos. Es verdad que hubo un Alfredo el Grande,^[136] pero él nunca llegó al concepto de que Inglaterra pudiera ser puramente anglosajona o inglesa. Alfredo el Grande murió con la idea de que Inglaterra sería en buena parte un país escandinavo, y en la otra parte un país sajón. En cambio, llegaron los normandos y conquistaron toda Inglaterra, es decir, llegaron hasta la frontera de Escocia. Y además son gente muy enérgica, gente con un gran sentido de organización, con un gran sentido religioso también, y llenaron Inglaterra de monasterios —ya los sajones tenían sentido religioso, desde luego—. Pero vamos a ver los acontecimientos dramáticos de ese año 1066 de Inglaterra. Y tenemos entonces en Inglaterra a un rey que se llama Harold, el hijo de Godwin. Y Harold tenía un hermano que se llamaba Tostig.

Yo he visto en el condado de Yorkshire una iglesia sajona construida por los dos hermanos. No recuerdo exactamente la inscripción, pero recuerdo que hice que me la leyeran y quedé muy bien porque la traduje, cosa que los señores ingleses que estaban conmigo no eran capaces de hacer, porque no habían estudiado anglosajón. Yo más o menos, pero a lo mejor hice un poco de trampa al leer la inscripción que había sobre la iglesia. En Inglaterra quedarán cincuenta o sesenta iglesias sajonas. Ésta era una iglesia pequeña. Son edificios de piedra gris, cuadrados, más bien pobres. Los sajones no fueron grandes arquitectos, lo fueron después bajo la influencia normanda. Pero ellos el estilo gótico lo entendieron de otra manera, porque el gótico generalmente tiende a la altura. Pero Yorkminster, la catedral de York, es la catedral más larga de Europa. Tiene unas ventanas llamadas «the York sisters», las hermanas de York. Esas ventanas no fueron destruidas por los soldados de Cromwell porque son ventanas de cristal de diversos colores, y el amarillo prima. Y los dibujos son lo que hoy llamaríamos abstractos, es decir, no hay figuras. Y no fueron destruidos por los soldados de Cromwell —que destruían todo lo que fuera imagen— porque las veían como ídolos. Las «York sisters», precursoras del arte abstracto, no; se salvaron, y es una suerte porque son lindísimas realmente.

Tenemos pues al rey Harold y a su hermano, el conde Tosté o Tostig, según los textos. Ahora, el conde creía que él tenía derecho a parte del reino, que el

rey debía dividir Inglaterra con él. El rey Harold no accedió, y entonces Tostig se fue de Inglaterra y se hizo aliado del rey de Noruega, a quien llamaban Harald Hardrada, Harald el resuelto, el duro... Es una lástima que tenga casi el mismo nombre de Harold, pero no se puede modificar la historia. Ese personaje es un personaje muy interesante, porque a la manera de muchos escandinavos cultos, no solamente era guerrero, sino que era además poeta. Y parece que en su última batalla, la batalla de Stamford Bridge, compuso dos poemas. Compuso uno, lo recitó, y dijo: «No está bien».^[137] Y entonces compuso otro, en el que había más *kennings*, más metáforas, y que por eso le pareció mejor. Además este rey anduvo por Constantinopla y tuvo amores con una princesa griega. Él escribió —dice Farley,^[138] con una frase que podría ser de Hugo— «madrigales de hierro». El conde Tostig, que tenía partido en Inglaterra también, fue a Noruega y buscó la alianza de Harald. Y desembarcaron cerca de una ciudad que el historiador islandés Snorri Sturluson^[139] llama Jórviik, y que es la ciudad actual de York. Y allí se reunieron, naturalmente, muchos sajones que eran partidarios suyos y no de Harold. Éste acudió desde el sur con su ejército. Los dos ejércitos se enfrentaron. Era de mañana.

Ya les he dicho que las batallas entonces tenían algo de torneo. El ejército sajón salió con treinta o cuarenta jinetes. Podemos imaginarlos cubiertos de hierro. Quizá los caballos tuvieran hierro también. Si ustedes han visto Alejandro Nevsky^[140] puede servirles para imaginar esta escena. Y ahora quiero que ustedes piensen muy bien en cada una de las palabras que [ellos] van a decir. Desde luego que estas palabras pueden muy bien haber sido inventadas por la tradición, o por el historiador islandés que registra la escena, pero cada una de las palabras tiene valor. Se acercan pues estos cuarenta jinetes sajones, quiero decir ingleses, al ejército noruego. Y ahí estaba el conde Tostig, y a su lado el rey de Noruega, Harald. Ahora, cuando Harald desembarcó en la costa de Inglaterra, el caballo tropezó y él cayó. Y él dijo: «En los viajes una caída trae suerte». Algo así como cuando Julio César desembarcó en África, cayó, y para que eso no fuera tomado como un mal agüero por los soldados dijo: «Te

tengo, África». Pues éste^[141] recordó un proverbio. Entonces vienen los jinetes, están todavía a cierta distancia, pero a suficiente distancia como para que los jinetes puedan ver las caras de los noruegos, y los noruegos las caras de los sajones. Y entonces el jefe de ese pequeño grupo grita: «¿Está aquí el conde Tostig?». Entonces Tostig comprende y dice: «No niego estar aquí». Entonces el jinete sajón le dice: «Te traigo un mensaje de tu hermano Harold, rey de Inglaterra. Te ofrece una tercera parte de su reino y su perdón» —por lo que ha hecho, claro, porque se ha aliado a extranjeros noruegos y ha invadido Inglaterra—. Y entonces Tostig se queda pensativo un momento. A él le gustaría aceptar la oferta. Al mismo tiempo ahí están el rey de Noruega y su ejército. Y entonces dice: «Si acepto el ofrecimiento, ¿qué hay para mi señor?» —el otro era rey de Noruega y él era un conde—, «¿Para mi señor Harald, rey de Noruega?». Entonces el jinete se queda pensativo un momento y dice: «Y en eso también ha pensado tu hermano. Le ofrece seis pies de tierra inglesa, y ya que es tan alto, uno más», agrega mirándolo. Y cuando la [Segunda] Guerra Mundial, al principio, en uno de sus discursos Churchill dijo que al cabo de tantos siglos Inglaterra seguía manteniendo su oferta para los invasores, que le ofrecía a Hitler también seis pies de tierra inglesa. La oferta seguía abierta.

Entonces Tostig piensa un momento y luego dice: «En tal caso, dile a tu señor que combatiremos, y que Dios verá a quién le toca la victoria». El otro ya no dice nada más y se aleja. Mientras tanto, el rey de Noruega ha comprendido todo, porque los idiomas eran parecidos, pero no ha dicho una sola palabra. Tiene sus sospechas. Y cuando los otros han vuelto a reunirse con el grueso del ejército le pregunta a Tostig —porque en el diálogo este, todos quedan bien—: «¿Quién era ese caballero que habló tan bien?», dice. Veán eso. Y entonces Tostig le dice: «Ese caballero era mi hermano Harold, rey de Inglaterra». Y ahora vemos por qué Harold ha preguntado al principio «¿Está aquí el conde Tostig?». Naturalmente lo sabía, porque está viéndolo a su hermano. Pero él le pregunta de esa manera para indicarle a Tostig que no debe traicionarlo. Si los noruegos hubieran sabido que era el rey, lo hubieran matado inmediatamente.

De modo que el hermano también se porta con lealtad, porque simuló no

conocerlo, y al mismo tiempo se porta con lealtad para el rey de Noruega, porque dice: «¿Qué hay para mi señor?» Y entonces el rey de Noruega, recordando la frase anterior y la frase del otro dice: «No es muy alto, pero parece muy firme en su caballo».

Luego se libra la batalla de Stamford Bridge —todavía el lugar puede verse— y los sajones deshacen a los noruegos y a los partidarios de Tostig, y el rey de Noruega conquista los seis pies de tierra inglesa que le habían prometido por la mañana. Ahora, esta victoria es un poco triste para Harold, porque ahí estaba su hermano. Pero era una gran victoria, ya que eran por lo general los noruegos los que batían a los sajones, y aquí no.

Están celebrando esa victoria, y en eso llega otro jinete, un jinete muy cansado, y viene con una noticia. Viene a decirle a Harold que en el sur han invadido los normandos. Entonces, el ejército cansado por la victoria de Harold tiene que dirigirse haciendo marchas forzadas hacia Hastings. Y ahí en Hastings esperan los normandos. Ahora, los normandos eran gente escandinava también, pero habían estado más de un siglo en Francia, habían olvidado el idioma danés, eran franceses realmente. Y tenían la costumbre de rasurarse la cabeza.

Entonces Harold manda un espía —eso era fácil entonces—, lo manda al campamento normando. El espía vuelve y le dice que esté tranquilo, porque el campamento es un campamento de frailes, que no va a pasar nada. Pero eran los normandos. Al día siguiente se libra la batalla, y tenemos un episodio que si no es histórico, digamos, históricamente, es histórico de otra manera. Entra otro personaje en acción, otro jinete. Es Taillefer, un juglar. En esta historia hay muchos jinetes. Es un juglar normando, y le pide permiso a Guillermo el Bastardo, que después sería Guillermo el Conquistador, para ser el primero en entrar en batalla. Le pide ese honor, que es un honor terrible, porque naturalmente los primeros en entrar en batalla son los primeros que mueren. Entonces él entra en el combate jugando con la espada, tirándola y recogéndola ante los sajones atónitos. Los sajones serían gente más bien seria, desde luego, todavía no creo que existieran muchachos de éstos. Y él entra en la batalla —nos dice la antigua crónica inglesa de William de Malmesbury—, [\[142\]](#)

cantando «cantilena Rollandi», es decir, cantando una antigua versión de la *Chanson de Roland*. Y es como si con él entrara toda la cultura francesa, toda la luz de Francia, a Inglaterra.

Ahora, el combate dura todo el día. Los sajones y normandos tenían armas distintas. Los sajones tenían hachas de guerra, armas terribles. Los normandos no logran romper el cerco que forman los sajones, y entonces recurren a un antiguo ardid de guerra, y es el de simular una fuga. Entonces los sajones salen a perseguirlos, los normandos se dan vuelta y deshacen a los sajones. Y así concluyó el dominio de los sajones en Inglaterra.

Hay otro episodio que es poético también, pero es poético de otra manera, y que es el tema del poema de Heine titulado «Schlachtfeld bei Hastings», «Campo de batalla en Hastings». Schlacht, naturalmente, está vinculada a la palabra inglesa slay, «matar», y a la palabra slaughter, «matanza». «*Slaughterhouse*» se llama en Inglaterra a los mataderos. [El episodio] es éste: los sajones son vencidos por los normandos. Esa derrota es natural, porque ya habían sido diezmados por su victoria sobre los noruegos, porque llegaban muy cansados, etc. Y hay un problema, y es el de encontrar el cadáver del rey. Porque hay mercaderes que han seguido a los ejércitos, y ellos naturalmente roban las armaduras de los cadáveres, los arneses de los caballos, y el campo de batalla de Hastings está lleno de hombres y de caballos muertos. Entonces hay un monasterio ahí cerca, y los monjes naturalmente quieren darle sepultura cristiana a Harold, el último rey sajón de Inglaterra. Y entonces un monje, el abad, recuerda que el rey ha tenido una querida, una querida que no se describe pero que podemos imaginar muy fácilmente, porque se llama Edith Swaneshals, Edith Cuello de Cisne. De modo que sería una mujer muy alta, rubia, de cuello fino. Esta es una de las muchas mujeres que el rey ha tenido. Se ha cansado de ella, la ha abandonado, y ella vive en una choza en medio del bosque. Ha envejecido prematuramente. Además, la gente entonces envejecía muy pronto, de la misma manera que maduraba muy pronto. Y entonces el abad piensa que si hay alguien que puede reconocer el cadáver del rey —o sea el cuerpo desnudo del rey, habrá pensado—, es esta mujer, qué lo ha conocido tanto, a

quien él ha abandonado ahora. Entonces van a la choza, sale la mujer, una mujer ya vieja. Los monjes le dicen que Inglaterra ha sido ganada por los franceses, por los normandos, que esto ha ocurrido cerca, en Hastings, y le piden a ella que vaya a buscar el cuerpo del rey. Eso es lo que dice la crónica. Ahora, Heine, naturalmente, aprovecha esto, describe el campo de batalla, describe a la pobre mujer abriéndose camino entre el hedor de los muertos y las aves de presa que están encarnizándose con ellos, y de pronto ella reconoce el cuerpo del hombre que ha amado. Y no dice nada, pero lo cubre de besos. Entonces los monjes reconocen al rey, lo entierran, le dan sepultura cristiana.

Ahora, existe también una leyenda que se conserva en una crónica anglosajona, que dice que el rey Harold no murió en Hastings, sino que después de la batalla se retiró a un convento, y que ahí él hizo penitencia por los muchos pecados que había cometido —parece que su vida fue tormentosa—. Y [dice la crónica] que a veces Guillermo el Conquistador, que reinaría luego en Inglaterra, cuando tenía una dificultad que resolver, iba a ver a este monje anónimo que en un tiempo había sido Harold, rey de Inglaterra, y le preguntaba qué debía hacer. Y seguía siempre sus consejos, porque naturalmente a los dos, al conquistado y al conquistador, les interesaba el bienestar de Inglaterra. De modo que ustedes pueden elegir entre estas dos versiones, pero sospecho que preferirán la primera, la de Edith Cuello de Cisne, que reconoce a su antiguo amante, y no la otra, la del rey.

Después tenemos dos siglos, y en esos dos siglos es como si las letras inglesas ocurrieran de un modo subterráneo, porque en la corte se habla francés, los clérigos hablaban latín y el pueblo hablaba sajón, hablaba cuatro dialectos sajones que estaban además entremezclados con el danés. Y es necesario esperar desde el año 1066 hasta el siglo XIV para que la literatura inglesa, que había seguido de un modo rústico y torpe, que había seguido como un río subterráneo, resurja. Y entonces tenemos los grandes nombres de Chaucer,^[143] de Langland, y entonces tenemos un idioma, el inglés, que ha sido profundamente penetrado por el francés. A tal punto que, sí, actualmente hay más palabras de origen latino que de origen germánico en un diccionario inglés.

Pero las palabras germánicas son las esenciales, son las palabras que corresponden al fuego, a los metales, al hombre, a los árboles. En cambio, todas las palabras de la cultura son palabras latinas.

Y concluimos aquí la segunda bolilla.

Lunes 31 de octubre de 1966

Clase N° 8

*Reseña histórica hasta el siglo XVIII.
Vida de Samuel Johnson.*

Si bien desde el último viernes han pasado para nosotros solamente unos días, para nuestros estudios va a ser como si hubiesen pasado muchos más. Vamos a abandonar el siglo XI para pegar un salto al vacío y llegar al siglo XVIII. Pero antes debemos, para llenar ese vacío, hacer una reseña de los grandes acontecimientos que pasaron en ese tiempo.

A partir de la batalla de Hastings, que marca el fin del dominio sajón en Inglaterra, el idioma inglés entra en crisis. Desde el siglo V hasta el siglo XII, la historia inglesa se ha vinculado con Escandinavia, sea con los daneses —los anglos y los jutos provenían de las tierras de Dinamarca o de la desembocadura del Rin— o los noruegos luego, con las invasiones vikings. Pero a partir de la invasión normanda, en el año 1066, se vincula con Francia, separándose de la historia escandinava y su influencia. La literatura se quiebra y la lengua inglesa resurge dos siglos después, con Chaucer y Langland.

La vinculación con Francia se da, podríamos decir, en un principio bélicamente. Ocurre entonces la Guerra de los Cien Años, en que los ingleses son derrotados absolutamente. En el siglo XIV aparecen en Inglaterra los primeros albores del protestantismo, que se da antes que en ninguna otra nación. A partir de este momento se da la formación del que luego sería el Imperio Británico. La guerra con España da a Inglaterra la victoria y juntamente el dominio de los mares.

En el siglo XVII se produce la guerra civil, en la que el Parlamento se rebela contra el rey. Se produce entonces el surgimiento de la República, hecho

R3N3

que escandalizó enormemente a las naciones europeas de la época.

La República no duró. Vino entonces el período de la Restauración, que culminó con la vuelta a la monarquía, que aún mantienen.

El siglo XVII es el siglo de los poetas metafísicos, barrocos. Es entonces que el republicano John Milton^[144] escribe su gran poema El paraíso perdido. En el siglo XVIII, en cambio, se da el imperio del Racionalismo. Es el siglo de la Razón. El ideal de la prosa ha cambiado. Ya no es el de la prosa extravagante como el del siglo XVII, sino que aspira a la claridad, a la elocuencia, a la justificación lógica de las expresiones. Con respecto al pensamiento abstracto abundan las palabras de origen latino.

Ahora entraremos a la vida de Samuel Johnson, vida que se conoce muy bien. Es la vida que mejor conocemos de cualquiera de los hombres de letras. Y la conocemos por la obra de un amigo suyo que se llamaba James Boswell.

Samuel Johnson nace^[145] en el pueblo de Lichfield, en el condado de Staffordshire, que es un pueblo mediterráneo de Inglaterra pero que, digamos, profesionalmente, no es su patria. Es decir, no es la patria de su obra. Johnson consagró toda su vida a las letras. Murió en 1784, antes de producirse la Revolución Francesa, a la que hubiera sido, por otra parte, contrario, ya que era un hombre de ideas conservadoras, profundamente creyente.

Su infancia fue pobre. Era un muchacho enfermizo y contrajo la tuberculosis. Cuando aún era pequeño, los padres lo llevaron a Londres para que la reina lo tocara y ese contacto lo curara de su dolencia. Uno de sus primeros recuerdos fue el de la reina, que lo tocó y le dio una moneda. Su padre era librero, lo que para él significó una gran suerte. Y paralelamente a las lecturas que haría en casa, se educó en la Grammar School de Lichfield. Lichfield significa «campo de los muertos».

Samuel Johnson era físicamente maltrecho, aunque poseía una gran fuerza. Era pesado y feo. Tenía lo que llamamos «tics» nerviosos. Fue a Londres, donde sufrió pobreza. Fue a la Universidad de Oxford, pero no llegó a recibirse ni mucho menos: se rieron de él. Entonces vuelve a Lichfield y funda una escuela. Se casa con una mujer vieja, mayor que él. Era una mujer vieja, fea y

R3N3

ridícula. Pero él le fue fiel. Ella luego muere. Quizás en su época éste sería un rasgo que podría ser indicio de lo religioso que era este hombre. Tuvo además rasgos maniáticos. Evitaba cuidadosamente, por ejemplo, tocar las juntas de las baldosas con el pie. Evitaba también el tocar postes. Y sin embargo, a pesar de estos rasgos de excentricidad, fue una de las inteligencias más razonables de la época, una inteligencia realmente genial.

A la muerte de su mujer hizo un viaje a Londres, y allí editó una traducción de *Un viaje a Abisinia*, del Padre Lobo,^[146] un jesuita. Más tarde escribió una novela sobre Abisinia, para solventar los gastos del entierro de su madre. Esta novela fue escrita en una semana. Editó diarios periódicos, que salían una o dos veces por semana, periódicos en que escribía principalmente él. Aunque estaba prohibido publicar las sesiones del Congreso, él solía asistir a tales sesiones y luego las publicaba, con un poco de fantasía literaria. En sus informes inventaba discursos, por ejemplo, y siempre se las arreglaba para dar la mejor parte a los conservadores.

Por ese tiempo escribió dos poemas, «Londres» y «La vanidad de las esperanzas humanas», «The Vanity of Human Wishes». En esa época Pope^[147] era considerado como el mejor poeta de Inglaterra. Las poesías de Johnson, que fueron editadas anónimamente, alcanzaron gran difusión y se dijo que eran mejores que las de Pope. Luego, conocido ya, el mismo Pope lo felicitó. «Londres» era una traducción libre de una sátira de Juvenal.^[148] Esto nos demuestra el diferente concepto acerca de lo que era una traducción que se tenía en la época con respecto a nuestro concepto. En la época no existía el concepto de traducción estricta, como hoy, que se considera a la traducción como una labor de fidelidad verbal. Este concepto de la traducción literal se basa en las traducciones bíblicas. Éstas sí se hacían con mucho respeto. La *Biblia*, redactada por una inteligencia infinita, era un libro que el hombre no podía tocar, alterar. El concepto de traducción literal no es, pues, de origen científico, sino más bien una muestra de respeto a la Biblia. Groussac^[149] dice que «el inglés de la Biblia del siglo XVII es un idioma tan sagrado como el

hebreo del Antiguo y Nuevo Testamento». Johnson tomó para «Londres» a Juvenal como modelo, y aplicó lo que Juvenal dice de los sinsabores de la vida de un poeta en Roma a la vida de un poeta en Londres. Esto es, evidentemente, [que] su traducción no tenía ninguna intención de ser literal.

En los periódicos que Johnson publicaba, él mismo se hizo conocer. Y tanto que entre los escritores era tenido como uno de los primeros. Era considerado uno de los primeros escritores de la época, pero el público lo desconocía, y así siguió hasta que publicó su *Diccionario de la Lengua Inglesa*.^[150] *Se consideraba que el idioma inglés había llegado a su apogeo, y que luego había declinado a causa de la constante contaminación con galicismos. Por tanto, ya había llegado el momento de fijarlo. Johnson expresó, refiriéndose a esto: «La lengua inglesa está a punto de perder el carácter teutónico».*

Según Carlyle,^[151] el estilo de Johnson era «acartonado». Esto es cierto, los párrafos son largos y pesados. Pero a pesar de eso, detrás de cada página podemos encontrar pensamientos sensatos y originales. Boileau^[152] había escrito que las tragedias que no respetaban el lugar único de la acción eran absurdas. Johnson reaccionó contra esto. Boileau había dicho que era imposible que el espectador se creyese primero en cualquier lugar y luego en Alejandría, por ejemplo. Censuraba también la falta de unidad de tiempo. Desde el punto de vista del sentido común, el argumento parecía irrefutable, pero Johnson lo contradice diciendo que «el espectador que no está loco sabe perfectamente que no está en Alejandría ni en otro lugar, sino en el teatro, que está en la platea presenciando un espectáculo». Esta réplica se dirigía a las reglas de las tres unidades, que provenían de Aristóteles y que Boileau sustentaba.

Ahora, una comisión de libreros fue a visitarlo y le propuso la redacción de un diccionario que incluyera todas las palabras del idioma. Esto era algo nuevo, insólito. En la Edad Media, en el siglo X o en el IX, cuando un erudito leía un texto latino y encontraba una palabra anómala, que no entendía, incluía entre dos líneas su traducción a la lengua vernácula. Luego se reunían y así se fueron formando glosarios, pero que en un principio fueron de palabras latinas difíciles solamente. Esos glosarios se publicaron separadamente, y después empezaron a hacerse diccionarios. Los primeros fueron italianos y franceses. En Inglaterra, el

R3N3

primer diccionario fue hecho por un italiano, y se denominó *A Worlde of Wordes*, «un mundo de palabras».^[153] Siguió a éste un diccionario etimológico, en el que se trató de incluir todos los vocablos, pero no atendiendo a su significado, sino para dar los orígenes o etimologías sajonas o latinas de una palabra. Sajonas o teutonas, por cierto. En Italia y Francia hubo academias que compusieron diccionarios que no registraban todas las palabras. No querían registrarlas: dejaban fuera las palabras rústicas, dialectales, de argot, las demasiado técnicas, propias de cada profesión. No querían ser ricos en palabras, sino tener pocas palabras pero buenas. Querían sobre todo precisión, poner un límite al idioma. En Inglaterra no había academias ni nada semejante. El mismo Johnson, que publicó un proyecto de diccionario inglés cuyo principal motivo era fijar el idioma, no creía que el idioma pudiera fijarse definitivamente. El idioma no es obra de sabios sino de pescadores. Es decir, el idioma está hecho por gente humilde, hecho por el azar, y la costumbre crea normas de corrección que deben buscarse en los mejores escritores. Para la búsqueda de esos escritores, Johnson se fijó un límite que va desde Sir Philip Sidney^[154] a los escritores anteriores a la Restauración, hecho que, creyó, coincidía con un deterioro en el lenguaje por la introducción de galicismos, palabras de origen francés.

Así que Johnson decidió hacer el diccionario. Cuando fueron a verlo los libreros firmó un contrato. En él se especificaba un plazo de trabajo de tres años y una retribución de mil quinientas libras, que al fin fueron mil seiscientas. Él quería que el libro resultase una antología, agregar un pasaje de un clásico inglés a cada palabra. Pero no pudo hacer todo lo que tenía en mente. Quería hacer tanto, que en cada palabra incluía diversos pasajes para hacer entender los diversos matices de cada palabra. Pero los dos volúmenes que publicó no le satisficieron. Se dio a releer los autores clásicos, los ingleses. En cada obra marcaba los pasajes en que una palabra era empleada con felicidad, y una vez marcada ponía al lado la letra inicial. Iba marcando de esa manera todos los pasajes que le parecían ilustrativos de cada palabra. Tenía seis amanuenses. Cinco eran escoceses. Johnson sabía poco inglés antiguo. Las etimologías,

agregadas con posterioridad, son la parte más floja de su obra, así como las definiciones. Debido a esta ignorancia suya del inglés antiguo y su consiguiente incapacidad para el trabajo de las etimologías, solía decirse, bromeando: «hacedor de diccionarios, ganapán inofensivo». Se denominaba a sí mismo lexicógrafo.

Un amigo que tenía le dijo un día que la Academia Francesa, con cuarenta miembros, había tardado cuarenta años en hacer el diccionario de la lengua francesa. Y Johnson, que era nacionalista acérrimo, respondió: «Cuarenta franceses y un inglés, la proporción es justa». E hizo el mismo cálculo con el tiempo: si los franceses cuarenta personas a cuarenta años cada uno necesitaron en total mil seiscientos años, eso bien vale los tres que tarda un inglés. Pero la verdad es que no fueron tres sino nueve los que necesitó para completar la obra. Y los libreros sabían en todo tiempo que contarían con él, que cumpliría. Por ello le dieron cien libras más.

Este diccionario fue bueno hasta la publicación del de Webster.^[155] Hasta entonces rigió. Actualmente se ve que Webster, americano, tenía un conocimiento más profundo que Johnson. En nuestros tiempos, el *Oxford Dictionary* es el mejor, es el diccionario histórico de la lengua. Johnson debió su fama al diccionario. Llegaron a llamarlo «Dictionary Johnson». Cuando Boswell lo conoció en una librería se lo señalaron por su mote, «Dictionary», que también le daban por su aspecto.

Johnson conoció durante años la pobreza —en un cierto momento, mantuvo un duelo epistolar con el conde de Chesterfield, lo que luego aparecerá en su «Londres»—, la buhardilla y la cárcel, y al alejarse de ellas, el mecenas.^[156] Por ese tiempo hace una edición de Shakespeare. En realidad es una de sus últimas obras. Deja un prólogo falto de reverencia, en el que señala los defectos de las obras. Tiene también una tragedia en que aparece Mahoma, y una novela breve, *Raselas, príncipe de Abisinia*, que se ha comparado con el *Cándido* de Voltaire. En los últimos años de su vida, Johnson abandona la literatura y se dedica a conversar en la taberna, donde forma una peña literaria de la que se erige en jefe, o más bien en dictador.

Samuel Johnson, abandonada su carrera literaria, se muestra como una de las más grandes almas inglesas.

Miércoles 2 de noviembre de 1966

Clase N° 9

Raselas, príncipe de Abisinia, de Samuel Johnson.

La leyenda del Buddha.

Optimismo y pesimismo. Leibniz y Voltaire.

Hoy hablaremos del cuento *Raselas*, príncipe de Abisinia. Este cuento no constituye lo más característico de Johnson. Harto más característica es su carta al conde de Chesterfield.^[157] O unos artículos de *The Rambler*,^[158] o el prólogo del Diccionario, o el prólogo de su edición crítica de Shakespeare. Pero [*Raselas*] es la obra más accesible, ya que anda por ahí una versión de Mariano de Vedia y Mitre,^[159] y es además de muy fácil lectura: puede leerse en una tarde. Johnson la escribió, según dicen, para pagar el entierro de su madre, la escribió después de haber redactado el diccionario, cuando era ya el hombre de letras más famoso de Inglaterra, pero no era un hombre rico. Empezaremos por el título: *Raselas, príncipe de Abisinia*. Y recordaremos así un rasgo significativo: que una de las primeras, acaso la primera publicación de Samuel Johnson fue una traducción del *Viaje a Abisinia* del jesuita portugués Lobo, que Johnson no ejecutó directamente sino a través de una versión francesa.^[160] Lo importante para nosotros ahora es el hecho de que Johnson tenía noticias precisas sobre Abisinia, ya que había traducido un libro sobre ese país. Y sin embargo, en su novela breve o cuento largo *Raselas* no usa en ningún momento su conocimiento de Abisinia. Ahora, no debemos pensar en una distracción de Johnson o en un olvido. Esto sería del todo absurdo tratándose de un hombre como Johnson. Debemos pensar en su concepto de la literatura —un concepto tan ajeno del nuestro, contemporáneo— y debemos detenernos en él. Hay, por

R3N3

lo demás, un capítulo del mismo *Raselas* en el cual uno de los personajes, el poeta Imlac, expresa su concepto de la poesía. Y evidentemente, ya que Johnson —que fue tantas otras cosas— nunca fue un creador de caracteres, Imlac expresa en este capítulo —titulado «De la naturaleza de la poesía»— el concepto que Johnson tenía de la poesía, de la literatura en general, podemos decir. El príncipe Raselas le pregunta al sabio poeta Imlac qué es la poesía, cuál es su índole, e Imlac le dice que la función del poeta no es contar las rayas del tulipán o detenerse en los diversos matices del verde, del follaje. El poeta no debe tratar de lo individual, sino de lo genérico, ya que el poeta escribe para la posteridad. Dice que al poeta no debe importarle lo local, lo propio de una clase humana, de una región, de un país. Que ya que la poesía tiene esta alta misión de ser eterna, el poeta debe ocuparse, no de los problemas —desde luego Johnson no usa la palabra «problemas», que en aquel tiempo se aplicaba específicamente a las matemáticas—, que no debe ocuparse de lo que inquieta a su época sino que debe buscar lo eterno, las pasiones eternas del hombre, y luego temas como la brevedad de la vida humana, las vicisitudes del destino, la esperanza que tenemos de la inmortalidad, los vicios, las virtudes, etcétera.

Es decir, Johnson tenía un concepto de la literatura que difiere totalmente del contemporáneo, del nuestro. Ahora la gente siente instintivamente que cada poeta se debe a su nación, a su clase, a las inquietudes contemporáneas. Pero Johnson tiraba a algo más alto. Johnson pensaba que un poeta debe escribir para todos los hombres de su siglo. Por eso en *Raselas*, fuera de haber una referencia geográfica —se habla del origen del padre de las aguas, el Nilo, hay alguna referencia geográfica al clima—, aunque todo ocurre en Abisinia, podría ocurrir en cualquier otro país. Y esto, lo repito, Johnson no lo hizo por negligencia o por ignorancia, sino porque esto correspondía a su concepto de la literatura. No debemos olvidar, además, que *Raselas* fue escrito hace más de doscientos años, y que en ese lapso de tiempo los hábitos y las convenciones de la literatura han cambiado enormemente. Hay por ejemplo una convención literaria que Johnson acepta y que ahora nos resulta incómoda: la del monólogo. Sus personajes abundan en soliloquios, y esto no lo puso Johnson porque creía que la gente

fuera dada al monólogo, sino como un modo cómodo de expresar lo que sentía y, al mismo tiempo, de expresar su propia elocuencia, que era grande. Recordemos el ejemplo análogo de los discursos de las obras históricas de Tácito. Ahí, naturalmente Tácito no suponía que esos bárbaros hubieran dirigido esos discursos a sus tribus, pero los discursos eran un modo de expresar lo que esas gentes pudieron sentir. Y los contemporáneos de Tácito no los aceptaban como documentos históricos, sino como piezas retóricas puestas para facilitar la comprensión de lo que Tácito estaba describiendo. El estilo de *Raselas*, al principio, corre el peligro de parecer un poco pueril y demasiado adornado. Pero Johnson creía en la dignidad de la literatura. Luego, nos resulta lento, es un estilo moroso. Pero al cabo de ocho o diez páginas, esa lentitud nos resulta —o me ha resultado a mí, en todo caso, y a muchos lectores— agradable. Hay una tranquilidad en su lectura y debemos habituarnos a ella. Y luego a través de la fábula, Johnson se va abriendo camino. Sentimos la melancolía, la gravedad, la sinceridad, la probidad, que son fundamentales en Johnson, a través de la fábula, que es bastante tenue, desde luego.

Ahora, la fábula de *Raselas* es ésta: el autor supone que los emperadores de Abisinia habían separado del resto del reino, cerca de las fuentes del Nilo —el padre de las aguas, como lo llama—, un valle llamado «the Happy Valley», el valle venturoso, que estaba rodeado por altas montañas. El único acceso que ese valle tenía al mundo era una puerta de bronce, continuamente vigilada, y además muy fuerte y muy maciza. Era realmente imposible abrirla. Y luego supone que de ese valle ha sido excluido todo lo que puede entristecer a los hombres. En ese valle hay praderas y bosques que lo rodean, es fértil, hay un lago y en el centro del lago, una isla en que está el palacio del príncipe. Y ahí viven los príncipes hasta que muere el emperador, y entonces le toca al primogénito ser emperador de Abisinia. Y mientras tanto el príncipe y los suyos viven entregados a los placeres, desde luego, no sólo a los placeres físicos, de los que se habla poco en el texto —Johnson era un autor que respetaba al lector, recordemos aquello de «El lector francés/ debe ser respetado» de Boileau, que se aplicaba a todos los lectores de la época— [sino también] a los placeres

intelectuales, a los placeres de las ciencias y de las artes. Ahora, en esta idea de un príncipe condenado a un cautiverio feliz hay un reflejo, probablemente ignorado por el propio Johnson, de la leyenda del Buddha, que habría llegado a él en la historia de Barlaam y Josafat,^[161] que está tomada como tema en una de las comedias de Lope de Vega: la idea de un príncipe a quien se lo educa en medio de una felicidad artificial. La leyenda del Buddha, podemos recordarlo, se puede cifrar así: había un rey en la India, unos cinco siglos antes de la era cristiana, contemporáneo de Heráclito, de Pitágoras, a quien le es revelado por medio de un sueño de su mujer que ésta dará a luz a un hijo, que ese hijo puede ser emperador del mundo, o puede ser el Buddha, el hombre destinado a salvar a los hombres de la infinita rueda de las reencarnaciones. El padre, naturalmente, prefiere que sea emperador del mundo y no redentor de la humanidad. Y sabe que si el hijo conoce las miserias de la humanidad, renunciará a ser rey y será el Buddha, el redentor —la palabra Buddha significa «despierto»—. Y entonces resuelve que éste viva recluido en un palacio sin saber nada de las miserias de la humanidad. El príncipe es un gran atleta, un arquero, un jinete. Tiene un harén populoso y llega a los veintinueve años. Cuando cumple esa edad, sale a dar una vuelta en coche y llega a una de las puertas del palacio, que da al norte. Y entonces ve un ser que no ha visto nunca, una persona rarísima cuyo rostro está surcado por las arrugas, está encorvado, se apoya en un báculo, camina con paso vacilante, el pelo es blanco. [El príncipe] pregunta quién es ese ser extraño, apenas humano, y el cochero le dice que es un anciano, y que con el andar de los años él será ese anciano, y que todos los hombres lo serán o lo han sido. Luego él vuelve a su palacio, muy turbado por ese espectáculo, y al cabo de un tiempo hace otro paseo, por otro camino, y se encuentra con un hombre yacente, muy pálido, demacrado, quizá con la blancura de la lepra. Pregunta quién es y le dicen que es un enfermo, y que él con el tiempo será ese enfermo, y que todos los hombres lo serán. Luego hace su tercera salida, al sur, digamos, y sucede algo más raro. Ve varios hombres que llevan a un hombre que parece dormido, pero que no respira. Pregunta quién es y le dicen que es un muerto. Es la primera vez que él oye la

palabra «muerto». Y hace una cuarta salida y se encuentra con un hombre viejo pero robusto que viste un hábito amarillo y pregunta quién es. Y le dicen que es un asceta, un «yoga». La palabra «yoga» tiene la misma raíz que «yugo», que significa una disciplina, y que ese hombre está más allá de toda la adversidad del mundo. Y entonces el príncipe Siddhartha huye de su palacio y decide buscar la salvación, llega a ser el Buddha, enseña la salvación a los hombres. Y según una versión de esta leyenda —ustedes me perdonarán esta digresión, pero la historia es hermosa—, el príncipe, el cochero y los cuatro personajes que ve, el anciano, el enfermo y el asceta son la misma persona. Es decir, él ha tomado diversas formas para cumplir con su destino de Bodhisattva, de pre-Buddha. Hay un eco de esa palabra en el nombre de Josafat. Ahora, algún eco de esa leyenda tiene que haber llegado a Johnson, porque el principio de esa leyenda es el mismo: tenemos a un príncipe recluido en el cautiverio del Happy Valley, del «Valle venturoso». Y ese príncipe llega a cumplir veintiséis años —puede haber un eco de los veintinueve de la leyenda del Buddha— y siente la insatisfacción de ver que todos sus deseos están colmados. En cuanto quiere algo, lo tiene. Esto produce en él un estado de desesperación. Se aparta del palacio, de los músicos y de los placeres, sale del palacio y va a caminar solo. Entonces ve a los animales, a las gacelas, a los ciervos. Más arriba, en la ladera de la montaña, están los camellos, los elefantes. Y piensa que estos animales son felices, porque les basta desear algo y, una vez que han satisfecho sus necesidades, se tienden a dormir. Pero en el hombre hay como un anhelo infinito, una vez satisfecho todo lo que puede desear, querría desear otras cosas, y él no sabe qué son. Luego él conoce a un inventor. Este inventor ha inventado una máquina para volar. Eso le sugiere al príncipe la posibilidad de embarcarse en esa máquina, huir del Valle venturoso y conocer directamente las miserias de la humanidad. Hay luego un pasaje un poco jocoso que Alfonso Reyes cita en su libro *Rilindero*, como si aquí estuviera prefigurada la ficción científica de nuestros días, la obra de Wells o de Bradbury, porque luego el inventor se lanza desde una torre en su rudimentario avión, se da un golpe espantoso, se rompe una pierna, y entonces el príncipe comprende que debe buscar otras maneras de

huir del valle. Habla entonces con Imlac, el poeta cuyo concepto de la poesía ya hemos discutido, habla con su hermana, que está cansada como él de la felicidad, de la satisfacción inmediata de todos los deseos, y resuelven huir del valle. Y aquí la novela se convierte de pronto en un relato psicológico. Porque Johnson nos dice que durante un año el príncipe estaba tan contento con haber tomado la decisión de evadirse del valle, que ya esa resolución le bastaba, que no hizo nada para ponerla en ejecución. Todas las mañanas pensaba: «Voy a evadirme del valle», y entonces se entregaba a los banquetes, a la música, a los placeres de los sentidos y de la inteligencia, y así pasaron dos años. Y una mañana comprendió que había estado viviendo simplemente de la esperanza. Entonces se puso a explorar las montañas, a ver si encontraba algo, y encontró finalmente una caverna por la cual se descargaban las aguas de los ríos en el lago. Y acompañado por Imlac la exploró y vio que había un lugar, una especie de grieta, por la cual él podía evadirse. Al cabo de tres años de tomada la decisión, él, su hermana, Imlac y una dama de la corte llamada Pekuah resuelven dejar el valle feliz. Sabían que les bastaba escalar el círculo de montañas para estar a salvo, porque nadie conocía ese pasaje entre las rocas. Efectivamente, aprovechan una noche para escaparse, y al cabo de algunas vicisitudes —muy pocas, porque Johnson no estaba escribiendo una novela de aventuras sino que estaba reescribiendo su poema sobre la vanidad de las esperanzas humanas— se encuentran del otro lado de las montañas, al norte. Luego ven un grupo de pastores y, al principio —éste es un rasgo humano muy verosímil—, el príncipe y la princesa se asombran de que los pastores no caigan de rodillas delante de ellos. Porque aunque quieren mezclarse con el común de la humanidad, aunque quieren ser hombres como los otros, están naturalmente acostumbrados a las ceremonias de la corte. Luego se dirigen al norte, donde todo les llama la atención, la misma indiferencia de las gentes. Ellos llevan joyas escondidas, porque en el palacio están los tesoros de los reyes de Abisinia. Además, en el palacio hay columnas huecas llenas de tesoros. Hay además espías para vigilar a los príncipes, pero éstos han logrado escaparse. Y luego llegan a un puerto sobre el Mar Rojo. Y el puerto, las naves, les llaman

poderosamente la atención. Tardan meses en embarcarse. La princesa al principio está aterrada. Pero su hermano e Imlac le dicen que ella ha tomado una decisión, y navegan. Aquí uno espera que el autor intercale tempestad, para divertir a los lectores. Pero Johnson no está pensando en eso. Además, es notable el hecho de que Johnson haya escrito ese libro, tan de estilo lento y musical, ese libro en el cual todos los períodos están como equilibrados, no hay ninguna frase que termine de un modo brusco, hay una música monótona pero muy diestra, y esto es lo que escribió Johnson pensando en la muerte de su madre, a quien quería tanto.

Y finalmente llegan a El Cairo. El lector entiende que El Cairo viene a ser como una metáfora, una imagen de Londres. Se habla del comercio de la ciudad, de la princesa y del príncipe, que están como perdidos entre esas muchedumbres humanas que no los saludan, que los codean, que los hacen a un lado. E Imlac vende algunas de las joyas que han llevado, compra un palacio y se establece allí como mercader, y conoce a las personas más considerables de Egipto, es decir de Inglaterra, porque todo este ropaje oriental lo tomó Johnson de *Las Mil y Una Noches*, que había sido traducido a principios del siglo XVIII por el orientalista francés Galland.^[162] Pero hay poco de color oriental, esto no le interesaba a Johnson. Luego se habla de las naciones de Europa. Imlac dice que ellos, comparados con las naciones de Europa, son bárbaros. Que las naciones de Europa tienen medios para comunicarse. Habla de las cartas que llegan en poco tiempo, habla de los puentes, vuelve a hablar de las muchas naves. Ellos ya han viajado en una de Abisinia a El Cairo. Y el príncipe le pregunta si los europeos son más felices. E Imlac le contesta que la sabiduría y la ciencia son preferibles a la ignorancia, que la barbarie y la ignorancia no pueden ser fuentes de felicidad, que los europeos son ciertamente más sabios que los abisinios, pero que él no puede afirmar, por el comercio que ha tenido con ellos, que sean más felices. Luego asistimos a diversas conversaciones con filósofos. Uno de ellos dice que el hombre puede ser feliz si vive según las leyes de la naturaleza, pero no puede explicar cuáles son esas leyes. El príncipe comprende que, cuanto más converse con él, menos entenderá al filósofo de la

naturaleza. Se despide cortésmente de él, y luego le llegan noticias de un asceta, un hombre que hace catorce años vive en la Tebaida,^[163] en la soledad. Y resuelve ir a visitarlo. Al cabo de varios días —creo que el viaje se hace en camello— llegan a la caverna del asceta. La caverna ha sido dispuesta en varias habitaciones. El asceta los convida con carne y con vino. El mismo es un hombre frugal, y se alimenta de legumbres y leche. El príncipe pide que cuente su historia. El otro le dice que ha sido militar, que ha conocido el tumulto de las batallas, la vergüenza de las derrotas, el goce de las victorias, que llegó a ser famoso y que luego vio que por intrigas cortesanas le daban un cargo más alto a un oficial menos experto y menos valiente que él. Y entonces fue a buscar el retiro, y desde hace muchos años vive solo ahí, entregado a la meditación. Y el príncipe —este cuento es una parábola, es una fábula del hombre que busca la felicidad— le pregunta si es feliz. El filósofo le responde que la soledad no le ha servido para alejarse de la imagen de la ciudad, de sus vicios y sus placeres. Que más bien antes, cuando él tenía sus placeres a su alcance, él se saciaba y pensaba en otra cosa. Pero en cambio ahora, que está viviendo en la soledad, lo único que hace es pensar en la ciudad y en los placeres a los que ha renunciado. Les dice que es una suerte que ellos hayan llegado esa noche, porque él ha tomado la decisión de volver al día siguiente a El Cairo. Sale de la soledad. El príncipe le dice que cree que está equivocado. El otro le dice que claro, naturalmente, para él la soledad es nueva, pero que ya lleva catorce o quince años de soledad, que está harto y entonces los dos se despiden y el príncipe va a visitar la gran pirámide. Y Johnson dice que la pirámide es la obra más considerable que han ejecutado los hombres. La pirámide y la Muralla China. Dice que a ésta podemos explicarla: de un lado tenemos un pueblo temeroso, pacífico, muy civilizado, y del otro hordas de jinetes bárbaros que podrían ser detenidos por la muralla. Se entiende por qué la muralla fue construida. En cuanto a las pirámides, sabemos que son un monumento sepulcral, pero para conservar a ese hombre no se necesita esa vasta estructura.

Luego el príncipe y la princesa, Imlac y Pelcuah, llegan a la entrada de la pirámide. La princesa se aterra —el temor es el único rasgo suyo que vemos en

la novela—, dice que ella no quiere entrar, que adentro pueden estar los espectros de los muertos. Imlac le dice que no hay razón alguna para suponer que a los espectros les gusten los cadáveres, y que ya ha venido ahí. Le pide que entre. Él, en todo caso, entra primero. La princesa accede a entrar. Y luego llegan a una cámara espaciosa y ahí hablan sobre el fundador de las pirámides. Y dicen: «Aquí tenemos un hombre omnipotente sobre un vasto imperio, un hombre que sin duda disponía de todas las satisfacciones posibles. Y sin embargo, ¿a qué llega? Llega al tedio. Llega a la tarea inútil de hacer que miles de hombres acumulen una piedra sobre otra hasta construir una pirámide inútil». Aquí podemos recordar a Sir Thomas Browne,^[164] un buen escritor del siglo XVII, autor de una frase que ustedes conocen: «el espectro de la rosa», «the ghost of a rose».^[165] Esa frase fue, creo, inventada por Sir Thomas Browne. Y el sabio Imlac, al hablar de las pirámides dice: «¿Who can't have pity on the builder of the pyramids?» La frase anterior es «¿Quién puede no compadecer al constructor de las pirámides?» Entonces el príncipe dice: «¿Quién cree que el poder, el lujo, la omnipotencia, pueden hacer felices a los hombres? Y a éste le digo: mira la pirámide y confiesa tu insensatez».^[166]

Luego visitan un convento. En el convento conversan con los monjes, y los monjes les dicen que están acostumbrados a una vida áspera, que saben que su vida será áspera pero que no tienen la certidumbre de que será feliz. Se habla también del amor, de las vicisitudes de la ansiosa e incierta felicidad del amor, y después de haber conocido así el mundo, de haber visto a los hombres y sus ciudades, el príncipe, Imlac, la princesa y Pekuah, la dama de la princesa, resuelven volver al valle feliz, donde no serán felices pero no serán más desdichados que fuera del valle.

Es decir, toda esta historia de *Raselas* es realmente una negación de la felicidad de los hombres y ha sido comparada con el *Cándido* de Voltaire.^[167] Ahora bien, si nosotros comparamos página por página, línea por línea el *Cándido* de Voltaire y el *Raselas* de Johnson, notaremos inmediatamente que el *Cándido* es un libro mucho más ingenioso que *Raselas*, pero que el propio

ingenio de Voltaire sirve para desmentir su tesis. Leibniz,^[168] contemporáneo de Voltaire, había proclamado la teoría de que vivimos en el mejor de los mundos posibles, y a esto se lo llamó en sorna «optimismo». La palabra «optimismo», que ahora utilizamos para significar «buen humor», fue una palabra inventada para ir contra Leibniz. Este creía que vivimos en el mejor de los mundos posibles, y hay una parábola de Leibniz en que imagina una pirámide. Esa pirámide no tiene base, pero sí ápice. Cada uno de los pisos de la pirámide corresponde a un mundo, y el mundo de cada piso es superior al piso que está debajo, y así infinitamente, porque la pirámide no tiene base, es estrictamente infinita. Y entonces Leibniz hace que su héroe viva una vida entera en cada uno de los pisos de la pirámide. Y al fin, al cabo de infinitas reencarnaciones, llega al ápice. Y cuando llega al último piso, tiene una impresión parecida a la felicidad, cree que ha llegado al cielo, y entonces pregunta: «¿Dónde estoy ahora?» Y entonces le explican que está en la Tierra. Es decir que nosotros estamos en el más feliz de los mundos posibles. Ahora, desde luego, este mundo está lleno de desdichas, creo que basta un dolor de muelas para convencernos de que no somos habitantes del Paraíso. Pero esto lo explica Leibniz diciendo que eso equivale a los colores oscuros que hay en un cuadro. Él nos inventa una ilustración tan ingeniosa como falaz. Dice que imaginemos una biblioteca de mil volúmenes. Cada uno de esos volúmenes es la *Eneida*. Se pensaba que la *Eneida* era la obra más alta —o la *Iliada* si ustedes prefieren— de la literatura humana. Esa biblioteca consta de mil ejemplares de la *Eneida*. Ahora, ¿qué prefieren ustedes, una biblioteca con mil ejemplares de la *Eneida* —o de la *Iliada*, o de cualquier otro libro que a ustedes les guste mucho, porque lo mismo es para el ejemplo— o prefieren una biblioteca en la cual hay un solo ejemplar de la *Eneida* y obras de escritores tan inferiores como cualquier contemporáneo nuestro? Entonces el lector contesta naturalmente que prefiere la otra biblioteca, de temas variados. Y entonces Leibniz le contesta: «Pues bien, esa otra biblioteca es el mundo». En el mundo tenemos seres perfectos y momentos de felicidad tan perfectos como el de Virgilio. Pero tenemos otros tan malos como la obra de Fulano o Mengano, no tengo por qué

especificar el nombre.

Pero este ejemplo es falso, porque el lector puede elegir entre los libros, pero si a nosotros nos toca ser la obra deleznable de Fulano de Tal, quién sabe si somos muy felices. Hay un ejemplo parecido de Kierkegaard.^[169] Él dice que vamos a suponer un plato riquísimo. Todos los ingredientes de ese plato son riquísimos, pero para los ingredientes de ese plato es necesario que haya una gota de acíbar, por ejemplo. Y ahora bien, dice: «Cada uno de nosotros es uno de los ingredientes de ese plato, pero si a mí me toca ser la gota de acíbar, ¿voy a ser tan feliz como el que es la gota de miel?» Y Kierkegaard, que tenía un sentimiento religioso profundo, dice: «Desde el fondo del Infierno agradeceré a Dios ser la gota de acíbar que es necesaria para la variedad y la concepción del universo». Voltaire no pensaba así, pensaba que en este mundo hay muchos males, que los males son más que los bienes, y entonces escribió el *Cándido* como demostración del pesimismo. Y uno de los primeros ejemplos que él elige es el del terremoto de Lisboa, y dice que Dios permitió el terremoto de Lisboa para castigar a los habitantes por sus muchos pecados. Y Voltaire se pregunta si realmente los habitantes de Lisboa son más pecadores que los habitantes de Londres o de París, que no han sido juzgados dignos de un terremoto de justicia divina. Ahora, lo que podría decirse en contra del *Cándido* ya favor de *Raselas*, es que un mundo en el cual existe el *Cándido*, que es una obra deliciosa, llena de bromas, no es un mundo tan malo, ya que permite el *Cándido*. En cambio, se puede pensar que Voltaire está jugando con la idea de que el mundo es terrible. Porque seguramente, cuando escribió el *Cándido*, él no sintió el mundo como terrible. Estaba mostrando una tesis y estaba divirtiéndose mucho al mostrarla. En cambio, en el *Raselas* de Johnson sentimos la melancolía de Johnson. Sentimos que para él la vida era esencialmente horrible. Y la misma pobreza de invención que hay en el *Raselas* hace que el *Raselas* sea más convincente.

Ya veremos por el libro que daremos la próxima vez la profunda melancolía de Johnson. Sabemos que él sentía la vida como horrible, de un modo que no pudo sentirla Voltaire. Es verdad que Johnson también tiene que haber derivado

un considerable placer en el ejercicio de la literatura, de su facilidad en escribir largas sentencias musicales, sentencias que nunca son huecas, que siempre tienen un sentido. Pero sabemos que fue un hombre melancólico. Johnson vivía además atormentado por el temor de volverse loco, era muy consciente de sus manías. Creo que comenté la última vez que era común que tuvieran una reunión y que él se pusiera a decir en voz alta el Padrenuestro. Johnson era una persona halagada por la sociedad, pero sin embargo conservaba deliberadamente su rusticidad. Estaba por ejemplo en una gran comida, tenía a un lado a una duquesa, del otro lado a un académico, y cuando comía —sobre todo si la comida estaba un poco pasada, a él le gustaba la comida un poco pasada— se le hinchaban las venas de la frente. La duquesa le hacía una observación cortés, y él le contestaba apartándola con la mano y emitiendo un gruñido cualquiera. Era un hombre que, digamos, aceptado por la sociedad, la desdeñaba. Y en su obra literaria hay, como en la obra literaria de Swinburne, muchas plegarias. Una de las composiciones a las que él usaba entregarse era a las oraciones, en las cuales le pedía perdón a Dios por lo poco que había soportado, por las muchas insensateces y locuras que había hecho en su vida. Pero todo esto, el examen del carácter de Johnson, vamos a dejarlo para la otra clase, porque las intimidades de Johnson están reveladas menos por él —que trató de ocultarlas y que no se quejó de ellas— que por un personaje extraordinario, James Boswell, que se dedicó a frecuentar a Johnson y a anotar día por día todas las conversaciones de Johnson, y ha dejado así la mejor biografía de toda la literatura, según dice Macaulay.^[170] De modo que dedicaremos nuestra próxima clase a la obra de Boswell y al examen del carácter de Boswell, tan discutido, negado por unos y alabado por otros.

Lunes 7 de noviembre de 1966

Clase N° 10

*Samuel Johnson visto por Boswell.
El arte de la biografía. Boswell y sus críticos.*

El doctor Johnson había llegado ya a los cincuenta años de edad. Había publicado su diccionario, por el que ganó mil quinientas libras esterlinas —que luego se hicieron mil seiscientas ya que los editores decidieron darle cien más al final del trabajo— y su actividad decreció. Publicó luego su edición de Shakespeare, que en realidad completó a causa de que los editores ya habían recibido el pago de los suscriptores, por lo que era necesario que tal edición se completara. Por lo demás, el doctor Johnson se dedicó a la conversación.

Fue por ese tiempo que la Universidad de Oxford, en la que no había podido recibirse, decidió otorgarle el grado de Doctor «Honoris Causa». Fundó un club, que presidía dictatorialmente, según consta en la biografía de James Boswell, y luego de la publicación del diccionario se encontró famoso, conocido, pero no rico. Así que su vida transcurrió por un tiempo en la pobreza, en la que vivía «with pride of literature», con orgullo de la literatura. Pero según el relato de Boswell, parece que exageró la nota. Tenía en realidad una cierta tendencia a la haraganería, de modo que durante un tiempo vivió casi sin hacer nada, una vez publicado el diccionario, sin duda trabajando en la edición de Shakespeare que mencionamos. Lo cierto es que tenía, a pesar de sus numerosas obras, una tendencia natural a la haraganería. De hecho, prefería conversar a escribir. Así que únicamente trabajó en esa edición de Shakespeare, que fue una de sus últimas obras, porque le llegaron quejas y luego sátiras, y esto lo decidió a completar la obra, sobre el hecho de que los suscriptores ya habían pagado.

R3N3

Johnson tenía un especial temperamento. Durante un tiempo le interesó vivamente el tema de los fantasmas. Y tanto lo interesó que dedicó algunas noches a pasarlas en una casa desierta para ver si podía encontrar alguno. Parece que no lo logró. Hay un pasaje famoso del escritor escocés Thomas Carlyle, creo que está en su *Sartor Resartus* —el nombre quiere decir «el sastre remendado, el sastre zurcido», ya veremos por qué—, en el cual él habla de Johnson, dice que Johnson quería ver un fantasma.^[171] Y Carlyle se pregunta: «¿Qué es un fantasma? Un fantasma es un espíritu que ha tomado forma corporal y que aparece un tiempo entre los hombres». Y luego agrega Carlyle: «¿Cómo no se le ocurrió a Johnson, ante el espectáculo de las multitudes humanas que él amaba tanto en las calles de Londres, que si un fantasma es un espíritu que ha tomado durante un breve lapso de tiempo una forma corporal, cómo no se le ocurrió que esas muchedumbres de Londres eran fantasmas, y que él mismo era un fantasma? ¿Qué es cada hombre sino un espíritu que ha tomado una breve forma corporal y que luego desaparece? ¿Qué son los hombres sino fantasmas?»

Fue por ese tiempo que el gobierno tory, conservador, y no whig, liberal, decidió reconocer la importancia de Johnson y acordó otorgarle una pensión. Y el conde de Bute^[172] fue comisionado para tratar del asunto con Johnson. Y esto fue así, ya que no se animaban a otorgársela directamente debido a la fama de Johnson y a sus múltiples declaraciones sobre pensiones y otras cosas de esta índole. Tanto es así que era famosa su definición de una pensión, que aparece en el diccionario, según la cual una pensión es una suma periódica recibida por un mercenario del Estado, generalmente por haber traicionado a su patria. Y como Johnson era un hombre muy violento, no se animaban a otorgarle la pensión sin haberlo consultado con él. Corría la leyenda, o la historia, de que Johnson había tenido una discusión con un librero y lo había derribado de un golpe, dado no con un bastón sino con un volumen, con un infolio, lo cual hace más literaria la anécdota y atestigua además la fuerza de Johnson, ya que los infolios supongo que son de difícil manejo, sobre todo para el caso de una pelea.

Johnson accedió, digamos, a una entrevista con el primer ministro, el cual entonces, con sumo tacto, lo sondeó sobre el tema y le aseguró que le otorgarían esa pensión —que era de trescientas libras esterlinas al año, suma considerable para esa época— y no por lo que haría —eso significaba que el Estado no lo compraba a Johnson— sino por lo que había hecho. Y Johnson agradeció el honor y, más o menos, dio a entender que podían otorgarle esa pensión sin temor de una reacción áspera de su parte. No sé si recordé o no que a Kipling le ofrecerían siglos después ser poeta laureado, y que Kipling no quiso serlo aunque era amigo personal del rey. Dijo que el aceptar ese honor trabaría su libertad para criticar al gobierno cuando éste obrara mal. Además Kipling pensó, sin duda, que no agregaba nada a su fama literaria el ser nombrado poeta laureado. Johnson aceptó la pensión, lo cual provocó numerosas sátiras. Nadie dejó de recordar su definición de una pensión, y más tarde en una librería ocurrió algo que sin duda no fue importante para él en el momento. Generalmente los hechos importantes de nuestras vidas son triviales cuando ocurren. Llegan a ser importantes después.

Estaba pues en una librería cuando encontró a un joven, James Boswell. Este joven había nacido en Edimburgo en el año 1740 y moriría el año 1795. Era hijo de un juez. En Escocia los jueces tenían derecho al título de Lord y podían elegir el lugar de donde querían ser Lords. Ahora, el padre de Boswell tenía un pequeño castillo en ruinas. Escocia abunda en castillos en ruinas, castillos pobres situados en lo alto de las Highlands, de las tierras altas de Escocia, y a diferencia de los castillos del Rhin, que dan idea de una vida opulenta, de pequeñas cortes más o menos fastuosas, éstos no, dan la impresión de una vida de batallas, de duras batallas con los ingleses. El castillo se llamaba Auchinleck. El padre de Boswell era, por consiguiente, Lord Auchinleck y así también el hijo. Pero no era un título, digamos, originario, de nacimiento, sino un título judicial. Ahora, aunque Boswell era inclinado a las letras, sus padres quisieron destinarlo a la abogacía. Él estudió en Edimburgo y luego, durante más de dos años, en la Universidad de Utrecht, en Holanda. Esto era también de las costumbres de la época: estudiar en varias universidades, en las Islas

Británicas y en el continente. Diríase que Boswell había presentido su destino. Así como Milton supo que sería un poeta antes de haber escrito una sola línea, Boswell siempre sintió que él sería biógrafo de algún hombre ilustre de la época. Y así visitó a Voltaire, trató de acercarse a los hombres ilustres de la época. Visitó a Voltaire en Berna, en Suiza, se hizo amigo de Jean Jacques Rousseau —se hizo amigo por quince o veinte días, porque Rousseau era un hombre de pésimo genio— y luego se hizo amigo de un general italiano, Paoli, [173] de Córcega. Y cuando volvió a Inglaterra escribió un libro sobre Córcega y, en una fiesta que se dio en Stratford upon Avon para celebrar el aniversario del nacimiento de Shakespeare, se presentó vestido como aldeano de Córcega. Y para que la gente lo reconociera como autor del libro sobre Córcega, llevaba un cartel en el sombrero en el que había escrito «Corsica's Boswell», «Boswell el de Córcega», y esto lo sabemos por su testimonio y por el testimonio de sus contemporáneos.

Johnson sentía una animadversión especial contra los escoceses, de modo que el hecho de que le presentaran al joven Boswell como escocés no actuó en su favor. No recuerdo en este momento el nombre del dueño de la librería, [174] pero sé que un amigo de Johnson —y que lo fue después de Boswell— dijo que no podía imaginar nada más humillante para el hombre [175] que el hecho de que ese librero le diera una palmada en el hombro. Desde luego que esto no ocurrió durante la primera entrevista: Johnson no hubiera permitido que lo palmearan tampoco. Y Johnson habló mal de Escocia, y luego se quejó de su amigo Garrick, el famoso actor David Garrick, y dijo que Garrick le había negado unas entradas para una señora amiga de él. Estaba representando una pieza, no sé cuál, de Shakespeare. Y entonces Boswell dijo: «No puedo creer que Garrick obrara de un modo tan mezquino». Ahora, Johnson hablaba mal de Garrick, pero no permitía que otros lo hicieran. Es un privilegio que él se reservaba dada la estrecha amistad que los unía a los dos. Y entonces le dijo [a Boswell]: «Señor, he conocido a Garrick desde la infancia, y no permito que se haga ninguna observación contra él», aunque él [mismo] acababa de hacerla. Y Boswell tuvo que pedirle disculpas. Y luego Johnson se fue, sin saber que había

R3N3

ocurrido algo muy importante para él, algo que determinaría su fama más que su diccionario, más que *Raselas*, más que la tragedia Irene, más que su traducción de Juvenal, más que sus periódicos. Boswell se quejó un poco del modo duro en que lo había tratado Johnson, pero el otro le juró que los modales de Johnson eran bruscos, y que él creía que Boswell podía aventurarse a un segundo encuentro con Johnson. Naturalmente, no había teléfonos entonces, las visitas se anunciaban. Pero Boswell dejó pasar tres o cuatro días y luego se presentó en casa de Johnson y éste lo recibió bien.

Ahora, ocurre algo muy extraño con Boswell, algo que ha sido interpretado de dos modos diversos. Voy a tomar las dos opiniones extremas: la del ensayista e historiador inglés Macaulay,^[176] que escribió al promediar el siglo XIX,^[177] y la de Bernard Shaw,^[178] escrita, creo, hacia 1915 o algo así. Luego hay toda una gama de juicios intermedios entre los dos. Dice Macaulay que la primacía de Homero como poeta épico, de Shakespeare como poeta dramático, de Demóstenes como orador, de Cervantes como novelista, no es menos indiscutible que la primacía de Boswell como biógrafo. Y luego dice que estos diversos nombres eminentes debieron su eminencia a su talento o a su genio, y que lo extraño de Boswell es que él debe su primacía como biógrafo a su insensatez, a su inconsciencia, a su vanidad y a su imbecilidad. Luego cita una serie de casos en los cuales Boswell aparece como un personaje ridículo. Dice que si a cualquier otra persona le hubieran ocurrido las cosas que le ocurrieron a Boswell, hubiera querido que lo tragase la tierra. En cambio, Boswell se dedicó a publicar estos hechos.^[179] Por ejemplo, un desaire que le hizo una duquesa en Inglaterra, el hecho de que todos los miembros del club al cual llegó a pertenecer creían que no podía existir una persona menos inteligente que Boswell. Pero Macaulay olvida que debemos la narración de casi todos estos hechos al mismo Boswell. Además, yo creo a priori que una persona de escasas luces puede escribir un buen verso. Yo he conocido poetas, «de cuyo nombre no quiero acordarme», que eran personas extraordinariamente vulgares y aun triviales fuera de su poesía, pero estaban lo bastante bien informadas para saber que un poeta debe exhibir sentimientos delicados, debe

R3N3

mostrar una noble melancolía en sus poemas, debe limitarse a cierto vocabulario. Y entonces esas personas eran, fuera de su obra, algunos unos compadres deshechos, por decir la verdad, pero cuando escribían lo hacían con decoro porque habían aprendido el oficio. Ahora, creo que esto puede darse en el caso de una composición breve —un tonto puede decir una frase ingeniosa—, pero parece muy raro que un tonto pueda escribir una biografía admirable de setecientas u ochocientas páginas a pesar de ser tonto o, según Macaulay, por el hecho de ser tonto.

Y ahora veamos la opinión contraria, que es la opinión de Bernard Shaw. Bernard Shaw, en alguno de sus largos y agudos prólogos, dice que él ha heredado una sucesión apostólica de autor dramático, que esa sucesión le viene desde los trágicos griegos, desde Esquilo. Sófocles, desde Eurípides, y luego pasa por Shakespeare, por Marlowe.^[180] Dice que en realidad él no es mejor que Shakespeare, que si él hubiera vivido en el siglo de Shakespeare no hubiera escrito obras mejores que *Hamlet* o *Macbeth*, que él ahora puede hacerlo, porque a él lo carga Shakespeare, porque él ha leído mejores autores que Shakespeare. Pero antes ha mencionado otros autores dramáticos, autores un poco inesperados en ese catálogo. Tenemos, dice, a los cuatro evangelistas, esos cuatro grandes autores dramáticos que crearon el personaje de Cristo. Antes habíamos tenido a Platón, que creó el personaje de Sócrates. Luego tenemos a Boswell, que creó el personaje de Johnson. «Y luego, ahora, me tienen a mí, que he creado tantos personajes que no vale la pena enumerarlos, la lista sería casi infinita además de ser demasiado conocida.» «En fin —dice—, yo heredo esa sucesión apostólica que empieza con Esquilo y que termina en mí y que sin duda proseguirá.» De manera que aquí tenemos estas dos opiniones extremas: una, la de que Boswell fue un imbécil que tuvo la suerte de conocer a Johnson y de escribir su biografía —ésta es la de Macaulay—, y la otra, la contraria, la de Bernard Shaw, que dice que Johnson fue, además de sus méritos literarios, un personaje dramático creado por Boswell.

Sería muy raro que la verdad estuviera entre ambos extremos exactamente. Lugones, en el prólogo de *El imperio jesuítico*, dice que la gente suele decir que

la verdad se halla en el medio de dos afirmaciones extremas, pero que sería muy raro que en una causa hubiera, digamos, un cincuenta por ciento a favor y un cincuenta por ciento en contra. Lo más natural es que haya un cincuenta y dos por ciento en contra y un cuarenta y ocho por ciento a favor, o lo que fuere.

Y que esto puede aplicarse a toda guerra y a toda discusión. Es decir, siempre habrá un poco más de razón en un lado y un poco más de sinrazón en el otro, o lo que fuere.

Y ahora volvamos a la relación de Boswell y de Johnson. Johnson era un hombre famoso, era un dictador de las letras inglesas, y al mismo tiempo era un hombre que adolecía de soledad, como muchos hombres famosos. Además, Boswell era un muchacho joven, tenía veintitantos años. Johnson era de origen humilde, su padre era un librero en un pequeño pueblo de Staffordshire. Y el otro era un joven aristócrata. Es decir, es sabido que a los hombres de cierta edad los rejuvenece la compañía de los jóvenes. Johnson era, además, una persona extremadamente desastrada: se vestía de cualquier modo, sus modales eran intolerables, comía con glotonería. Cuando comía se le hinchaban las venas de la frente, emitía toda clase de gruñidos al comer, no contestaba las preguntas que le hacían, apartaba así^[181] con las manos a una señora que le preguntaba algo y gruñía mientras tanto, se ponía a rezar en medio de una reunión. Pero sabía que todo le iba a ser tolerado, porque era un personaje. Sin embargo, Boswell se hizo amigo de él. Boswell no lo contradecía, escuchaba con reverencia sus opiniones. Es verdad que a veces Boswell lo fastidiaba con preguntas de difícil contestación. Le preguntaba, por ejemplo, para saber qué contestaría el doctor Johnson: «¿Qué haría usted si estuviese encerrado en una torre con un niño recién nacido?». Por supuesto, Johnson le contestaba: «No pienso contestar una inepticia como ésa». Y Boswell anotaba esa contestación, iba a su casa y la escribía. Pero al cabo de unos dos o tres meses de amistad, Boswell decidió ir a Holanda a proseguir sus estudios jurídicos. Y entonces Johnson, que se había apegado a Londres; Johnson, que dijo: «Cuando un hombre dice que está cansado de Londres, lo que quiere decir es que está cansado de la vida»; Johnson acompañó a Boswell hasta el puerto. Creo que es

unas millas al sur de Londres. Es decir que soportó el largo y entonces penoso viaje en diligencia, y Boswell dice que se quedó en el puerto viendo cómo se alejaba el velero y diciéndole adiós con la mano. Y no se verían hasta unos dos o tres años después. Ya Boswell, después de su fracaso con Voltaire, de su fracaso con Rousseau, de su éxito, que no podía ser muy grande, con Paoli — porque Paoli no era un personaje muy importante— pensó dedicarse a ser el biógrafo de Johnson.

Johnson dedicó sus últimos años —creo que lo hemos dicho ya— a la conversación. Pero antes publicó unas *Vidas*, que él escribió, de los poetas ingleses. Entre éstas hay una de fácil adquisición que les recomiendo a ustedes: la *Vida de Milton*. Está escrita sin ninguna reverencia por Milton. Milton era republicano, ya había participado en las campañas contra los reyes. Johnson, en cambio, era un ferviente defensor de la monarquía y un leal súbdito de los reyes de Inglaterra. Ahora, en esas *Vidas* hay elementos realmente interesantes. Además, podemos encontrar en ellas detalles que no eran usuales entonces. Por ejemplo, Johnson escribió la vida del famoso poeta Alexander Pope. Tuvo verdaderos manuscritos, no como los de Valéry.^[182] Lo que me cuentan del pobre Valéry es que en sus últimos años no era un hombre rico, y se dedicó a fabricar falsos manuscritos. Es decir, él escribía un poema, ponía un adjetivo cualquiera y luego lo tachaba y ponía el adjetivo definitivo. Pero el adjetivo que figuraba como primero, él lo había inventado después para corregirlo y llegar al bueno. O a la vez vendía manuscritos en los cuales había variado algunas palabras y no las había corregido para que quedaran como borradores suyos. Y éstos los vendía después. En cambio Johnson poseía, como dije, verdaderos manuscritos de Pope, con correcciones. Y es curioso ver cómo Pope a veces empieza usando un epíteto poético. Dice, por ejemplo, «la plateada luz de la luna», y luego dice «los pastores bendicen la plateada luz de la luna». Y luego, en lugar de «plateada», pone un epíteto deliberadamente prosaico: «the useful light», «la útil luz».^[183] Todo esto lo conserva Johnson en sus biografías, y además algunas son tan buenas como para tomarse por ejemplo. Pero Boswell pensó diferente. Estas biografías de Johnson eran bastante breves. Pero Boswell

concibió la idea de una biografía extensa, una biografía en la que estuviera registrada, además, la conversación de Johnson, a quien él veía un par de veces por semana y a veces más. La *Vida del Doctor Johnson*,^[184] por Boswell, ha sido comparada a menudo con las *Conversaciones con Goethe*, de Eckermann, libro que a mi ver no es comparable, a pesar de que ha sido alabado por Nietzsche como el mejor libro en lengua alemana que se ha escrito. Y es que Eckermann era un hombre de escasas luces que sentía gran reverencia por Goethe, que hablaba con él «ex cathedra». Eckermann muy pocas veces se anima a contradecir lo que decía Goethe, y luego iba a su casa y lo escribía. Y el libro tiene algo de catecismo. Es decir, Eckermann pregunta, Goethe habla, el otro registra lo que Goethe ha dicho. Pero este libro —que es muy interesante, ya que a Goethe le interesaban tantas cosas, podemos decir que le interesaba el Universo—, este libro no es una obra dramática; Eckermann casi no existe, salvo como una especie de máquina que registra lo que Goethe ha dicho. De él mismo no sabemos nada, nada de su carácter —sin duda lo tuvo, pero esto no se deduce del libro, esto no se infiere del libro—. En cambio, lo que planeó, en todo caso lo que ejecutó Boswell fue algo completamente distinto: fue hacer de la biografía de Johnson una obra dramática con diversos personajes. Ahí está Reynolds,^[185] ahí está Goldsmith,^[186] algunas veces los integrantes del cenáculo, o como diríamos ahora, de la peña de la que Johnson era líder. Y éstos aparecen y actúan como los personajes de una comedia. Esto es, tienen su carácter propio. Y ante todo el Doctor Johnson, que es presentado de una manera a veces ridícula pero siempre querible. Esto es lo que ocurre con el personaje de Cervantes, el Quijote, un personaje a veces ridículo y siempre querible, sobre todo en la segunda parte, cuando el autor ha aprendido a conocer lo que su personaje es, y ha olvidado su propósito primitivo de ridiculizar las novelas de caballería. Esto es cierto, porque a medida que los escritores van desarrollando a sus personajes, los van conociendo mejor. De manera que así tenemos nosotros a un personaje a veces ridículo, pero que puede ser grave y de profundos pensamientos, y que sobre todo es uno de los personajes más queribles de la historia. Y podemos decir de la historia, porque Quijote es más

real para nosotros que el propio Cervantes, según lo han sostenido Unamuno y tantos otros. Y como he dicho, esto sucede sobre todo en la segunda parte, cuando el autor ha olvidado aquella intención que era simplemente escribir una sátira contra los libros de caballería. Luego, como sucede con todo libro extenso, el autor acaba por identificarse con el héroe. Es necesario que lo haga para insuflarle su vida, para darle vida. Y al final Don Quijote es un personaje un poco ridículo, pero también un caballero digno de nuestro aprecio, de nuestra lástima a veces, pero siempre querible. Y esta misma sensación es la que nos da la imagen del Doctor Johnson que nos presenta Boswell, con su aspecto grotesco, sus brazos largos, su aspecto desastrado. Pero es querible.

Es notable también su odio por los escoceses, que el escocés Boswell hace notar. No sé si les he dicho que existe una diferencia fundamental en la manera en que piensan escoceses e ingleses. El escocés suele ser, quizá por obra de las muchas discusiones teológicas que [los escoceses] han sostenido, mucho más intelectual, más razonador. El inglés es impulsivo, no necesita teorías para su conducta. En cambio, los escoceses tienden a ser hartos más pensadores y razonadores. En fin, hay muchas diferencias.

Volvamos entonces a Johnson. Las obras de Johnson son de valor literario, pero como ocurre muchas veces, conociendo a la persona, apreciándola, se tienen muchos más deseos de leer la obra. Por eso conviene leer la biografía de Boswell antes de leer la obra de Johnson. Además, el libro es de muy fácil lectura. Creo que la casa Calpe ha sacado una edición que, si bien no está completa, trae los suficientes fragmentos como para conocer la obra. O si no, de todas maneras, yo les aconsejaría a ustedes que leyeran esa u otra edición. O si quieren leerlo en inglés, el original de la obra de Boswell es un libro de muy fácil lectura, y que no requiere además una lectura sucesiva, cronológica. Es un libro que uno puede abrir en cualquier página con la seguridad de que seguirá leyendo treinta o cuarenta más, todo es muy fácil de seguir.

Ahora, de la misma manera en que hemos visto ese parecido con el Quijote que Johnson tiene, tenemos que pensar que así como Sancho es el compañero al que alguna vez el Quijote maltrata, así vemos a Boswell con respecto al Doctor

Johnson: un poco tonto y fiel compañero. Y luego hay personajes que sirven para hacer destacar la personalidad de los héroes. Es decir, que muchas veces los autores necesitan de un personaje que sirva de marco y contraste a las hazañas del héroe. Y así es Sancho, y ese personaje en la obra de Boswell es el propio Boswell. Es decir, Boswell aparece como un personaje deleznable. Pero a mí me parece imposible que Boswell no se haya dado cuenta de esto. Y esto hace ver que Boswell se había puesto como contraste del Doctor Johnson. Además, el hecho de que el mismo Boswell cuente anécdotas en las cuales él queda en ridículo, hace que él no quede del todo en ridículo, ya que si él las escribió no fue porque no se diera cuenta, sino porque se dio cuenta de la importancia de esa anécdota para hacer resaltar a Johnson.

Hay una escuela filosófica hindú que dice que nosotros no somos actores de nuestra vida, que somos espectadores, y lo ilustra con la metáfora del bailarín. Ahora quizá sería mejor decir del actor. Es decir que un espectador ve a un bailarín o a un actor, o si ustedes prefieren, lee una novela, y acaba identificándose con ese personaje que está siempre ante sus ojos. Y lo mismo dijeron esos pensadores hindúes anteriores al siglo V de nuestra era. Lo mismo nos sucede a nosotros. Yo, por ejemplo, he nacido el mismo día que nació Jorge Luis Borges, exactamente. Yo lo he visto a él en algunas situaciones a veces ridículas, a veces patéticas. Y, como lo he tenido siempre ante los ojos, me he identificado con él. Es decir, según esta teoría, el yo sería doble: hay un yo profundo, y este yo está identificado —pero separado— con el otro. Ahora, no sé cuál es la experiencia que tendrán ustedes, pero a mí me ha pasado a veces, sobre todo en dos momentos distintos: en momentos en que me ha ocurrido algo muy bueno, y en momentos, sobre todo, en que me ha ocurrido algo muy malo. Y durante unos segundos he sentido: «¿Pero qué me importa a mí todo esto? Todo esto es como si le sucediese a otro». Es decir, he sentido que hay algo profundo en mí que estaba ajeno a esto. Y esto sin duda lo sintió Shakespeare también, porque en una de sus comedias hay un soldado, un soldado cobarde, el miles gloriosus de la comedia latina. Ese hombre es un fanfarrón, hace creer a otros que ha obrado como un valiente, lo ascienden, lo

hacen capitán. Luego se descubre su embuste, y entonces a la vista de toda la tropa le arrancan sus insignias, lo degradan. Y entonces él se queda solo y dice: «No seré capitán, pero ¿acaso por eso dejaré de comer, de beber y de dormir como antes?». «No seré capitán», simplemente «the thing I am shall make me live», «la cosa que soy me hará vivir».^[187] Es decir, él siente que más allá de las circunstancias, más allá de la cobardía, de la humillación, él es otra cosa, esa especie de fuerza que está en nosotros, lo que Spinoza llamaría «Dios», lo que Schopenhauer^[188] llamaría «la voluntad», lo que Bernard Shaw llamaría «la fuerza vital» y Bergson^[189] el «élan vital». Y creo que esto sucedió con Boswell también.

O quizá Boswell sintió simplemente la necesidad estética de que para resaltar más a Johnson hubiera a su lado un personaje que fuera lo contrario. Algo así como en las novelas de Conan Doyle el mediocre Doctor Watson hace resaltar al brillante Sherlock Holmes. Y él se dio a sí mismo el papel ridículo, y esto lo mantiene a lo largo de todo el libro. Y sentimos sin embargo, de igual manera que lo sentimos al leer las novelas de Conan Doyle, sentimos que una amistad sincera une a los dos. Y es natural, como he dicho, que fuera así, ya que Johnson era un hombre célebre y solo, y desde ya que le gustaba sentir a su lado la amistad de ese hombre mucho más joven que lo admiraba de un modo tan evidente. Hay otro problema que se plantea aquí, no recuerdo si ya he aludido a él antes, y es la razón que llevó a Johnson a dedicar sus últimos años casi íntegramente a la conversación. Johnson casi dejó de escribir, fuera de esa edición de Shakespeare, que tuvo que hacer porque los editores la reclamaban. Ahora, esto podría explicarse de un modo. Esto podría explicarse porque Johnson sabía que le gustaba conversar, porque Johnson sabía que la flor de su conversación, lo mejor de su conversación sería recogido por Boswell. Al mismo tiempo, si nosotros suponemos que Boswell le mostró a Johnson alguna vez el manuscrito, ya la obra perdería mucho. Tenemos que aceptar el hecho, verdadero o no, de que Johnson ignoraba esto. Pero esto explicaría el silencio de Johnson, el hecho de que Johnson supiera que lo dicho por él no se perdía.

Ahora, Wood Krutch,^[190] un crítico norteamericano, se ha preguntado si el libro de Boswell reproduce exactamente las conversaciones de Johnson, y llega a la conclusión, de carácter muy verosímil, de que no reproduce la conversación de Johnson al modo en que pudieran hacerlo un taquígrafo, una cinta o lo que fuere, pero que da el efecto de la conversación de Johnson. Es decir, es muy posible que Johnson no fuera siempre tan epigramático ni tan ingenioso como lo presenta la obra, pero sin duda, después de las reuniones del club, el recuerdo que los interlocutores conservaban era ése. Hay frases, desde luego, que parecen amonedadas por Johnson.

Alguien le dijo a Johnson que no podía concebirse una vida más miserable que la vida de los marineros. Que ver un barco de guerra, ver a los marineros hacinados, azotados a veces, era ver el nadir, era ver lo más hondo de la condición humana. Y entonces Johnson le dijo: «La profesión de los soldados y de los marineros tiene la dignidad del peligro. Todo hombre se avergüenza de no haber estado en el mar o en una batalla». Esto condice con la valentía que sentimos en el Doctor Johnson. Y sentencias como ésta se encuentran casi en cada página de la obra. Vuelvo a recomendarles a ustedes que lean el libro de Boswell. Ahora, se ha dicho que el libro abunda en *hard words*, en *dictionary words*, en palabras difíciles, de diccionario. Pero no hay que olvidar que las que son palabras difíciles para los ingleses son palabras fáciles para nosotros, porque son palabras intelectuales de origen latino. En cambio, según he dicho más de una vez, las palabras comunes del inglés, las palabras de un niño, de un campesino, de un pescador, son las de origen germánico, sajón. De modo que un libro como el de Gibbon,^[191] por ejemplo, la *Historia de la destrucción y caída del Imperio Romano*, o las obras de Johnson, o la biografía de Boswell, o en general los libros del siglo XVIII, o cualquier obra intelectual inglesa actual, digamos la obra de Toynbee,^[192] por ejemplo, abundan en *hard words*, en palabras difíciles para los ingleses, que exigen alguna cultura de parte del lector, pero que son muy fáciles para nosotros porque son palabras latinas, es decir, españolas.

En la próxima clase hablaremos de James Macpherson, de sus polémicas
R3N3

con Johnson y del origen del movimiento romántico, que surge, no debemos olvidarlo, en Escocia, antes de darse en ningún otro país de Europa.

Miércoles 9 de noviembre de 1966

Clase N° 11

*El movimiento romántico. Vida de James Macpherson.
La invención de Ossian. Opiniones sobre Ossian.
Polémica con Johnson. Reivindicación de Macpherson.*

Esta clase va a durar diez minutos menos que las anteriores, porque he prometido dar una conferencia sobre Víctor Hugo. De modo que les pido disculpas a ustedes, y hablaremos hoy, precisamente, del movimiento romántico, que es el movimiento en el cual tuvo tanta parte Víctor Hugo.

El movimiento romántico es acaso el más importante que registra la historia de la literatura, quizá porque no sólo fue un estilo literario, porque no sólo inauguró un estilo literario, sino un estilo vital. En el siglo pasado tuvimos a Zola,^[193] el naturalista. Y Emile Zola, el naturalista, es inconcebible sin Hugo, el romántico. Luego, aún ahora tenemos personas que son nacionalistas o comunistas y lo son de un modo romántico, aunque prefieran alegar razones de orden económico-social, o de lo que fuera. He dicho que hay un estilo de vida romántico. Por ejemplo, un caso famoso sería el de Lord Byron.^[194] La poesía de Byron ha sido —injustamente a mi entender— excluida de una famosa antología de la poesía inglesa publicada hace unos años. Pero Byron sigue representando uno de los tipos románticos. Byron, que va a Grecia a morir por la libertad de ese país oprimido entonces por los turcos. Y tenemos poetas de destino romántico, uno de los poetas máximos de la lengua inglesa, Keats,^[195] que muere tuberculoso. Diríase que la muerte joven es parte del destino romántico. Ahora bien, ¿cómo definir el Romanticismo? La definición es difícil, precisamente porque todos sabemos de qué se trata. Si yo digo

R3N3

«neorromántico», ustedes saben precisamente lo que quiero decir, lo mismo que si hablo del sabor del café o del sabor del vino: saben exactamente a qué me refiero, aunque no podría definirlo, sería imposible hacerlo sin recurrir a una metáfora.

Yo diría, sin embargo, que el sentimiento romántico es un sentimiento agudo y patético del tiempo, unas horas de delectación amorosa, la idea de que todo pasa, un sentimiento más profundo de los otoños, de los crepúsculos de la tarde, del pasaje de nuestras propias vidas. Hay una obra de filosofía histórica muy importante, *La decadencia de Occidente*, del filósofo prusiano Spengler, [196] y en este libro, que se escribió durante los trágicos años de la Primera Guerra Mundial, Spengler enumera los grandes poetas románticos de Europa. [197] Y en esa lista, que abarcará una línea en la que figuran Hölderlin, [198] Goethe, Hugo, Byron, Wordsworth, el que encabeza la lista es James Macpherson, [199] un poeta casi olvidado. Acaso alguno de ustedes oye su nombre por primera vez. Pero todo el movimiento romántico es inconcebible, impensable, sin James Macpherson. El destino de Macpherson es un destino muy curioso, un destino de hombre que deliberadamente se borra para la mayor gloria de su patria, Escocia.

Macpherson nace en las Highlands de Escocia, en las Tierras Altas de Escocia, en las serranías de Escocia, el año 1736, y muere el año 1796. Ahora, la fecha oficial del movimiento romántico en Inglaterra es el año 1798, es decir, es posterior en dos años a la muerte de Macpherson. Y para Francia, la fecha oficial sería el año 1830, el año de la «bataille de Hernani», el año en que hubo aquella ruidosa polémica entre los partidarios del drama *Hernani* de Hugo y sus adversarios. Y así el Romanticismo empieza en Escocia y llega después a Inglaterra —donde había sido prefigurado, pero sólo prefigurado por el poeta Gray, [200] autor de la «Elegía compuesta en un cementerio de aldea», [201] admirablemente traducida al español por el argentino Miralla. [202] Luego llega a Alemania por obra de Herder. [203] Luego se difunde por toda Europa y llega asaz tardíamente a España. Casi podríamos decir que España, un país que figura

R3N3

tanto en la imaginación de los poetas románticos de otros países, produjo un solo poeta esencialmente romántico, los otros son más bien oradores por escrito. Este al que me refiero es, naturalmente, Gustavo Adolfo Bécquer, discípulo del gran poeta judeo-alemán Heine.^[204] Y no discípulo de toda la obra de Heine, sino de los comienzos, del *Lyrisches Intermezzo*, «Intermedio lírico», de Heine.

Pero volvamos ahora a Macpherson. Su padre era granjero, era de origen humilde, y la familia, según parece, no era de origen celta sino de origen inglés, diríamos sajón. Aún ahora en Escocia a los ingleses los llaman despectivos y burlones «los sajones». Esta palabra es común en el lenguaje oral de Escocia y de Irlanda también.

Macpherson nace y se cría en un lugar agreste al norte de Escocia, donde se hablaba aún un idioma gaélico, es decir un idioma celta, afín naturalmente al galés, al irlandés y a la lengua bretona que llevaron a Bretaña —llamada antes Armórica— los britanos que se refugiaron de las invasiones sajonas del siglo V. Por eso se habla aún ahora de Gran Bretaña, para distinguirla de la pequeña Bretaña, de Francia. Y en Francia llaman Bretagne a aquella región del país en que se habla el idioma bretón, que se creyó afín a los *patois* durante algún tiempo, simplemente porque como los franceses no entienden ninguno de los dos dedujeron que se trataba de idiomas parecidos, lo cual es parte de una profunda ideología.

Ahora bien, el conocimiento que tuvo Macpherson del idioma gaélico era un conocimiento oral. Él no pudo leer nunca los manuscritos gaélicos, que usaban una escritura distinta. Podríamos pensar en un correntino culto aquí, es decir un hombre que tiene un conocimiento oral del guaraní, pero que acaso no podría explicarnos muy bien las leyes gramaticales de ese idioma. Este Macpherson se educó en la escuela primaria de su pueblo, luego en la Universidad de Edimburgo. Había oído muchas veces cantar a los bardos. No sé si he hablado ya de ellos. Ustedes saben que Escocia estaba dividida —y en cierto modo aún está—, dividida en clanes. Esto ha sido una lástima para la historia de Escocia, porque los escoceses se han encontrado luchando, no sólo contra los ingleses y los daneses, sino guerreando entre sí. Y así, quien ha

recorrido Escocia, como yo, se ha sentido atraído por el espectáculo de pequeños castillos en lo alto de las largas —más que altas— colinas de Escocia. Esas ruinas que se destacan contra un cielo de atardecer. Y digo atardecer porque hay regiones del norte de Escocia en las cuales aunque brille el sol —la palabra «brille» es un término raro aquí— hay desde el crepúsculo de la mañana al crepúsculo de la tarde una luz semejante a la del atardecer, lo cual no deja de entristecer un poco al extranjero.

Macpherson había oído a los bardos, y los grandes clanes de Escocia tenían bardos que estaban encargados de relatar la historia y las hazañas de la familia. Ésos eran poetas, y cantaban naturalmente en el idioma gaélico. Es parecida a la organización de la literatura que hubo en todos los países celtas. No sé si les dije que en Irlanda la carrera literaria duraba diez años. Uno tenía que pasar diez exámenes sucesivos. Al principio sólo podía usar metros sencillos, digamos el endecasílabo, y sólo podía tratar diez temas. Y luego, una vez dado el examen, que se daba oralmente, en una habitación oscura, le daban el tema al poeta, el metro que debía usar, le llevaban alimento. Y al cabo de dos o tres días iban a interrogarlo y le permitían tratar otros temas y usar otros metros. Y al cabo de diez años un poeta llegaba al grado más alto, pero para llegar a él tenía que tener un conocimiento cabal de la historia, de la mitología, de la jurisprudencia, de la medicina —que se entendía como la magia en aquellos días—, y recibía una pensión del gobierno. Usaba además un lenguaje tan recargado de metáforas, que sólo sus colegas podían entenderlo. Y tenía derecho a más provisiones, a más caballos, a más vacas que el rey de cada uno de los pequeños reinos de Irlanda o de Gales. Ahora, esta misma prosperidad de la orden de los poetas determinó su ruina. Porque según la leyenda, llegó la ocasión en que un rey tuvo que oír su alabanza, la pronunciaron dos de los poetas principales de Irlanda, y el rey no estaba versado en el estilo gongorino de los poetas, no entendió una sola palabra de la alabanza. Y decidió disolver la orden y los poetas quedaron en la calle. Pero en las grandes familias de Escocia se reanudó un grado un tanto inferior de esa orden: el grado de bardo. Y esto lo oyó James Macpherson cuando era muchacho. Y tendría unos veinte años

cuando publicó un libro titulado *Cantares heroicos de Escocia vertidos de la lengua gaélica a la lengua inglesa* por James Macpherson. [205]

Estos cantares tenían un carácter épico, y había ocurrido algo que ahora no entendemos del todo y que tendré que explicar, pero algo fácilmente comprensible. En el siglo XVIII, y durante muchos siglos, se había pensado que Homero era indiscutiblemente el más grande de los poetas. Y a pesar de lo que dijo Aristóteles, se llegó a creer que el género literario de la *Iliada* y la *Odisea* era el género superior. Es decir que un poeta épico era inevitablemente superior a un poeta lírico o a un poeta elegiaco. De modo que cuando los literatos de Edimburgo —Edimburgo era una ciudad no menos intelectual, y quizá más intelectual que Londres— supieron que Macpherson había recogido fragmentos épicos en las Tierras Altas de Escocia, esto los impresionó mucho. Porque les dejó entrever que existiera la posibilidad de una antigua epopeya, y esto daría a Escocia una primacía literaria sobre Inglaterra y sobre todas las otras regiones modernas de Europa. Y aquí interviene un personaje curioso, el Doctor Blair, autor de una retórica que ha sido traducida al español, y que anda todavía por ahí. [206]

Blair leyó los fragmentos traducidos por Macpherson. No conocía el idioma gaélico, y entonces él y un grupo de caballeros escoceses le proveyeron de una suerte de beca a Macpherson para que recorriera las serranías de Escocia y recogiera antiguos manuscritos —él dijo que los había visto— y anotara además cantares de los bardos de las diversas grandes casas de Escocia. James Macpherson aceptó el encargo. Lo acompañó un amigo, un amigo más versado que él en el idioma gaélico, capaz de leer los manuscritos. Y al cabo de poco más de un año, Macpherson volvió a Edimburgo y publicó un poema llamado *Fingal*, [207] que atribuyó a Ossian, que es la forma escocesa del nombre irlandés Oísín, y Fingal, que es la forma escocesa del nombre irlandés Finn.

Naturalmente, los escoceses quisieron nacionalizar esas leyendas que eran de origen irlandés. No sé si les he dicho que en la Edad Media la palabra «Scotus» significaba «irlandés», no «escocés». Y así tenemos al gran filósofo

panteísta Escoto Erígena,^[208] cuyo nombre significaba «Scotus», irlandés, y «Erígena», nacido en Erin, Irlanda. Es como si se llamara «Irlandés Irlandés». Ahora bien, lo que había hecho Macpherson era recoger fragmentos. Esos fragmentos pertenecían a ciclos distintos. Pero lo que él necesitaba, lo que él quería para su querida patria Escocia era un poema, y así reunió esos fragmentos. Naturalmente, había que llenar intervalos, y él los llenó con versículos —después veremos por qué digo «versículos»— de su propia invención. Hay que advertir también que el concepto de traducción que rige ahora no es el que regía en el siglo XVIII. Por ejemplo, la *Iliada* de Pope, que era considerada una versión ejemplar, es lo que hoy llamaríamos una versión muy libre.

Entonces, Macpherson publica su libro en Edimburgo, y hubiera podido hacer una traducción rimada, pero felizmente eligió una forma rítmica, basada en los versículos de la *Biblia*, sobre todo los salmos. Hay una traducción española de *Fingal* publicada en Barcelona que Macpherson atribuye a Ossian, hijo de Fingal. Y Macpherson representa a Ossian como a un viejo poeta ciego que canta en el castillo derruido de su padre. Y aquí ya tenemos el sentimiento del tiempo que es típico de los románticos. Porque en la *Iliada* o en la *Odisea*, por ejemplo, o aun en la *Eneida*, que es una epopeya artificial, se siente el tiempo, pero no se siente que las cosas han ocurrido hace mucho tiempo, eso es lo típico del movimiento romántico. Hay unos versos de Wordsworth^[209] que yo querría recordar aquí. El oye a una muchacha escocesa cantando —ya volveremos sobre estos versos— y se pregunta cuáles son los temas que está cantando y dice: «Está cantando cosas desventuradas y antiguas, y batallas que ocurrieron hace mucho tiempo». Dice Spengler que el siglo XVIII fue el primero en que se construyeron ruinas artificiales, esas ruinas que vemos todavía en las márgenes de los lagos.^[210] Y podríamos decir que una de esas ruinas artificiales fue el *Fingal*, atribuido a Ossian, de Macpherson.

Como Macpherson no quería que los personajes fueran irlandeses, hizo de Fingal, padre de Ossian, rey de Morgen, que vendría a ser la costa septentrional y occidental de Escocia. Fingal sabe que Irlanda ha sido invadida por los

R3N3

daneses. Y entonces él acude a ayudar a los irlandeses, él los vence y vuelve. Si nosotros leyéramos ahora el poema, nos encontraríamos con muchas frases que pertenecen al dialecto poético del siglo XVIII. Pero esas frases, naturalmente, pasarían inadvertidas entonces, y lo que se notaba eran lo que hoy llamaríamos «frases románticas». Por ejemplo, hay un sentimiento de la naturaleza, hay en el poema una parte que habla de las neblinas azules de Escocia, se habla de las montañas, de las selvas, de las tardes, de los crepúsculos. Luego, las batallas no están descritas de un modo circunstancial: se usan grandes metáforas, a la manera romántica. Si dos ejércitos entran en batalla, se habla de dos grandes ríos, de dos grandes cataratas que mezclan sus aguas. Y luego tenemos una escena como ésta: un rey entra en una asamblea. Ha resuelto librar batalla contra los daneses al día siguiente. Y entonces los otros comprenden la decisión que él ha tomado, antes que él diga una palabra, y el texto dice: «Vieron la batalla en sus ojos, la muerte de millares en su lanza». Y si no, se habla del rey que va de Escocia a Irlanda «alto en la proa de su nave». Y cuando se habla del fuego se lo llama «rojo hilo del yunque», quizá con una reminiscencia lejana de las *kennings*.

Ahora, este poema se apoderó de la imaginación de Europa. Y podrían enumerarse centenares de admiradores. Pero voy a mencionar a dos asaz inesperados. Uno de ellos fue Goethe. Si ustedes no encuentran una versión del *Fingal* de Macpherson, pueden encontrar la traducción de dos o tres páginas en esa novela ejemplar del romanticismo que se llama *Los pesares del joven Werther*,^[211] traducidas literalmente del inglés al alemán por Goethe. Y Werther, protagonista de esta novela, dice: «Ossian —no diría Macpherson, naturalmente— ha desplazado a Homero en mi corazón». Hay una palabra en Tácito, una palabra —no recuerdo cuál en este momento— que se refiere a los cantares militares de los germanos.^[212] Y en aquel tiempo se confundía a los germanos con los celtas, sus enemigos. De modo que toda Europa se sintió heredera de ese poema, toda Europa, y no sólo Escocia. Y el otro inesperado admirador de Ossian fue Napoleón Bonaparte. Un erudito italiano, el *abate* Cesarotti, había vertido al italiano el Ossian de Macpherson.^[213] Y sabemos

R3N3

que Napoleón llevó consigo en todas sus campañas, del sur de Francia a Rusia, un ejemplar del Ossian de Cesarotti. Y en las arengas de Napoleón a sus soldados, en esas arengas que precedieron las victorias de Jena, de Austerlitz y la derrota final de Waterloo, se han advertido ecos del estilo de Macpherson. Bástenos con estos dos ilustres y tan diversos admiradores.^[214]

En Inglaterra, en cambio, la reacción fue un poco distinta, o del todo, por obra del Doctor [Samuel] Johnson. El Doctor Johnson despreciaba y odiaba a los escoceses, aunque su biógrafo James Boswell era escocés. [Johnson] era además un hombre de gustos clásicos. Y a él tenía que molestarle sobremanera la idea de que Escocia, hacia el siglo VI o VII, hubiera producido una larga epopeya. Además, sin duda Johnson sintió la amenaza que había para la literatura clásica que él reverenciaba en esta obra nueva en que ya estaba de pleno el movimiento romántico. Boswell registra una conversación entre Johnson y el doctor Blair: Blair le dijo que no cabía duda alguna sobre lo antiguo de este texto, y le dijo: ¿Cree usted que muchos jóvenes de nuestro tiempo serían capaces de escribir un poema como éste? Y Johnson le contestó: «Sí, señor —muy gravemente dijo—, muchos hombres, muchas mujeres y muchos niños». Además, Johnson esgrimió otro argumento no menos grave. El argumento es que Macpherson decía que ese poema era una traducción literal de manuscritos antiguos, y le dijo que mostrara esos manuscritos. Según algunos biógrafos de Macpherson, éste trató de conseguirlos o publicarlos de alguna manera.

La polémica entre Johnson y Macpherson siguió encendida como nunca. Macpherson llegó a publicar un libro para probar la semejanza entre su poema y los textos. Pero sea como fuere, Macpherson fue acusado de falsario. Y sin duda, si esto no se hubiese hecho, no veríamos hoy en él a un gran poeta. Pasó Macpherson el resto de su vida prometiendo la publicación de los manuscritos. Llegó a un punto tal que propuso publicar los originales pero en griego. Esto, por supuesto, era una manera de ganar tiempo, que es lo que él trataba de hacer.

Actualmente no nos interesa que el poema sea o no apócrifo, sino el hecho de que en él ya está prefigurado el movimiento romántico. Hay sin embargo una

polémica entre Johnson y Macpherson que sigue viva. Existe un intercambio de correspondencia bastante nutrido entre ambos. Pero pese a Johnson, el estilo de Macpherson, del Ossian de Macpherson, cundió por toda Europa y con él se inaugura el movimiento romántico, en él ya está dado el movimiento romántico. En Inglaterra tenemos un poeta, Gray, que escribe una elegía dedicada a los muertos anónimos de un cementerio. En Gray encontramos ya el tono melancólico del romanticismo [también] en el libro *Reliquias de antigua poesía*.^[215] En él hay traducciones de romances y baladas escocesas, y un prólogo extenso en el que se reivindica el hecho de que la poesía es obra del pueblo. Esta obra del obispo Percy es importante por su valor intrínseco y porque inspira un libro de Herder, *Voces del pueblo*,^[216] en el que hay, ya no sólo cantares de Escocia, sino *Lieder* alemanes, baladas tradicionales, etc. Con él ya se extiende a Alemania la búsqueda de las «creaciones del pueblo», como lo evidencia el título del libro.

Hemos de ver que sin Macpherson y estas elegías del obispo Percy, el movimiento romántico se hubiera dado —era casi podríamos decir un algo histórico— pero con características muy distintas. Además, hemos de hacer notar que a nadie se le ocurrió que la cuestión podía referirse a Macpherson, y que éste, como autor del poema, se había mostrado originalísimo. La versificación que emplea no es tal, sino una prosa rítmica no usada nunca en obra original alguna anterior a él. Así que por sólo este hecho podemos considerarlo un precursor de Whitman y de cuanto escritor ha trabajado y escrito en verso libre. Jamás hubiera podido darse tal como se dio el libro *Leaves of Grass* de Whitman, con el estilo que emplea, sin el aporte originalísimo de Macpherson.

Y si hay un rasgo noble que debemos tener en cuenta al juzgar a Macpherson, es que él nunca quiso ser considerado poeta, que él lo que quiso fue sacrificarse a la mayor gloria de Escocia, que sacrificó la fama y renunció al título de poeta por eso. Sabemos, además, que escribió una gran cantidad de poesías y que las destruyó por notarlas semejantes a los bardos de Escocia, sin ser como la de ellos. Así que a esa producción propia renunció también.

Veremos en la próxima clase cómo continuó el Romanticismo, ya en otro país, Inglaterra.

Lunes 14 de noviembre de 1966

Clase N° 12

*Vida de William Wordsworth.
«The Prelude» y otros poemas.*

Wordsworth nació en [Cockermouth], Cumberland, en 1770, murió como poeta laureado de Inglaterra en 1850. Procede de la familia Lonsdale, que significa «gente de la frontera», familia que se había endurecido en guerras con los escoceses y daneses.

Se educó en la Grammar School de su pueblo, y luego en Cambridge. En 1790 fue a Francia. Se descubrió hace poco algo que provocó cierto escándalo. Se descubrió que tuvo amores con Anette Vallon, que le dio un hijo.

Fue partidario de la Revolución Francesa. Chesterton dijo acerca de esto — muchos ingleses fueron partidarios de la Revolución— que uno de los acontecimientos más importantes de la historia inglesa fue la revolución que estuvo a punto de producirse. [Wordsworth] fue, entonces, revolucionario de joven, y luego dejó de serlo. Y dejó de serlo, y dejó de ser partidario de la Revolución Francesa, porque ésta culminó en la dictadura de Napoleón.

Con respecto a su producción, ésta está en gran parte dedicada a la geografía. Recuerdo que Alfonso Reyes decía lo mismo de Unamuno. Decía que la emoción del paisaje reemplazaba en Unamuno a la emoción de la música, a la cual era insensible. Y Wordsworth viajó muchas veces por el continente. Estuvo en Francia, en el norte de Italia, en Suiza, en Alemania y viajó también por Escocia, Irlanda y, naturalmente, por Inglaterra. Se estableció en lo que se ha llamado Lake District, distrito de los lagos, también al norte de Inglaterra, un poco hacia el oeste. Una región de lagos y de montañas muy semejante a Suiza, salvo que las alturas son menos considerables. Pero yo he

R3N3

visitado ambos países, y la impresión que causan es parecida. Se cuenta que un guía suizo fue un día a este distrito de los lagos, en Inglaterra, y no se dio cuenta al principio de la diferencia de altitud entre las cumbres. El clima, además, es muy frío, nieva muchísimo.

Ahora, la vida de Wordsworth fue una vida consagrada a la poesía. Volvió a Inglaterra —ya no vería más a Anette Vallon—, se casó con una muchacha inglesa, tuvo varios hijos que murieron jóvenes. Wordsworth mismo había quedado huérfano a edad temprana, y sus medios le permitieron dedicarse exclusivamente a la literatura, a la poesía y a veces a la prosa. Era un hombre de una gran vanidad, un hombre muy duro. Creo que Emerson^[217] cuenta que fue a visitarlo, le hizo una observación, Wordsworth la refutó inmediatamente —según su costumbre, porque bastaba que le dijeran una cosa para que él sostuviera lo contrario—, y al cabo de diez minutos o de un cuarto de hora, Wordsworth emitió la misma opinión que había encontrado absurda en Emerson. Entonces Emerson, con toda cortesía, le dijo: «Bueno, eso es lo que yo dije hace un rato». Y entonces Wordsworth, indignado, dijo: «Mine, mine, not yours», «¡Esto es mío, esto es mío, no de usted!». Y el otro comprendió que no se podía discutir con un señor de este carácter. Además, como todos los poetas que profesan una teoría, que están muy convencidos de ella, llegó a creer que todo lo que se conformaba a esa teoría era aceptable. Y por eso la obra de Wordsworth es, como la de Milton, una de las más desparejas de la literatura. Tiene poemas en los que hay una melodía, una sinceridad en la pasión, una sencillez incomparables. Y luego tenemos largas zonas desérticas. Esto lo observó Coleridge,^[218] esa diferencia que hay. La verdad es que Wordsworth tenía una facilidad para escribir, escribía cuando estaba inspirado, cuando lo urgía la musa, y otras veces escribía simplemente porque se había propuesto producir versos, cien o lo que fuere, ese día. Las teorías y la práctica de Wordsworth causaron escándalo al principio. Luego fueron aceptadas, y se lo vio —como sucede a todos los viejos poetas que no han fracasado—, se lo vio un poco como una institución, tanto que le dieron el título de poeta laureado. Él aceptó. Se recuerda que no era sólo un buen caminador, sino un excelente

patinador también.

De su amistad con Coleridge hablaremos luego. Lo cierto es que los dos se conocieron hacia mil setecientos noventa y tantos. Los dos eran jóvenes, los dos estaban entusiasmados con la Revolución Francesa. Coleridge propuso la fundación de una colonia socialista en Norteamérica, en las orillas de un gran río, y además estaban de acuerdo en sus opiniones estéticas. A fines del siglo XVIII, la poesía —a excepción de la prosa de Macpherson de que hablé la otra vez y de algunos poemas de Gray— había llegado a un dialecto poético, lo que se ha llamado el pseudoclasicismo. Por ejemplo, un poeta que se respetaba no hablaba de la brisa, hablaba del «blando Céfito». No hablaba del sol, hablaba de «Febo». Prefería no hablar de la luna, la palabra era demasiado corriente, sino hablar de la «casta Diana». Había todo un dialecto poético basado en la mitología clásica, en la mitología ya muerta para los lectores y para los oyentes, una dicción poética. Wordsworth había planeado con Coleridge la publicación de un libro que se titularía *Lyrical Ballads*, baladas líricas, y que apareció el año 1798. Esta fecha es importante en la historia de la literatura inglesa y en la historia de la literatura europea, porque constituye uno de los documentos deliberadamente románticos. Es decir, muy anterior a la obra de Hugo o a la de otros.

Cuando Wordsworth conversó con Coleridge, resolvieron repartirse los temas del volumen en dos grupos. Uno trataría de la poesía que está en las cosas comunes, en los episodios comunes, en las comunes vicisitudes de toda vida. Y la otra parte, encomendada a Coleridge, trataría de la poesía de lo sobrenatural. Pero Coleridge era muy haragán, estaba entregado al opio también, era opiófago como el gran prosista poético De Quincey,^[219] y cuando llegó el momento de publicar el libro resultó que Coleridge contribuyó con dos composiciones, y todas las demás las había escrito Wordsworth. Y el libro apareció con la firma de Wordsworth, y de dos composiciones se dijo que eran de un amigo que prefería no dar su nombre.

Un par de años después salió una segunda edición con un prólogo polémico de Wordsworth. En ese prólogo Wordsworth explica su teoría de la poesía.

Decía Wordsworth que cuando una persona adquiere un libro de versos, espera encontrar en ese libro ciertas cosas. Y si el poeta no cumple con ellas, si el poeta defrauda esta expectativa, entonces el lector puede pensar dos cosas: puede pensar que el poeta es un chapucero, un incapaz, o puede pensar hasta que es un estafador que no ha cumplido con lo prometido. Entonces Wordsworth habla de la dicción poética. Dice que todos o casi todos los poetas contemporáneos la buscan. Que él se ha tomado tanto trabajo para evitarla como otros para encontrarla. De modo que la ausencia de dicción poética, de frases como «blando Céfito», de metáforas mitológicas, etc., esto ha sido deliberadamente excluido por él. Y dice que él ha buscado un lenguaje llano, más o menos afín al lenguaje oral, sin los balbuceos, las vacilaciones, las repeticiones de éste. Wordsworth pensaba que el lenguaje más natural es el de los campos, porque pensaba que la mayoría de las palabras tienen su origen en las cosas naturales —hablamos del «río del tiempo», por ejemplo—, y que el lenguaje se conserva más puro en aquella región en que la gente está viendo continuamente campos, montes, ríos, montañas, auroras, ocasos y noches. Pero al mismo tiempo él no quería admitir ningún elemento dialectal en su lenguaje. De modo que poemas como los *Leaves of Grass* de Whitman, de 1855, las *Baladas Cuarteleras* de Kipling, la poesía contemporánea de Sandburg,^[220] lo hubieran horrorizado.

Sin embargo, esa poesía que se ha hecho después procede de Wordsworth. [Wordsworth] decía que la poesía tiene su origen en un «overflow», en un desbordamiento de emociones poderosas, producido por una agitación del alma. Entonces hubieran podido objetarle: si esto ocurre, basta que a un hombre lo deje una mujer, que a un hombre se le muera el padre, para que se produzca poesía. Y la historia de la literatura demuestra que tal no es el caso. Una persona muy emocionada apenas si puede expresarse. Y Wordsworth lleva aquí su teoría psicológica del origen de la poesía. Dice que la poesía nace de la emoción recordada en la tranquilidad. Imaginemos un tema de los que he dicho: un hombre a quien lo deja una mujer que quiere. En ese momento, el hombre puede entregarse a la desesperación, puede buscar la resignación, puede tratar

de distraerse, puede buscar el alcohol, o lo que fuere. Pero sería muy raro que se sentara a escribir un poema. En cambio, pasa un tiempo, un año, digamos. El poeta está más serenado, y entonces recuerda todo lo que le ha sucedido, es decir, revive la emoción. Pero esta segunda vez, él no sólo es un autor que recuerda exactamente lo que sufrió, lo que sintió, lo que se desesperó, sino un espectador también, un espectador de su yo pretérito. Y ese momento, dice Wordsworth, es el momento más propicio para la producción de la poesía, es el momento de la emoción recordada y revivida en la tranquilidad. Wordsworth quería también que en un poema no hubiera otra emoción que la exigida por el tema, por el impulso primario del poema. Es decir, rechazaba totalmente lo que se llaman adornos de la poesía. Es decir, a Wordsworth le parecía muy bien escribir un poema sobre la emoción de la aurora en la montaña o en una ciudad. Pero le parecía mal que en un poema dedicado a otro tema —la muerte o la pérdida de la mujer amada, por ejemplo— interviniera un paisaje o una descripción. Porque decía que eso era buscar «a foreign splendor», un esplendor forastero o foráneo al tema central. Ahora, es verdad que Wordsworth era un hombre del siglo XVIII, y no está permitido a ningún hombre, por revolucionario que sea, diferir totalmente de su época. Y así Wordsworth incurre a veces —y esto hace ridículas algunas de sus páginas— en la misma dicción censurada por él. En un poema él habla de un pájaro, luego no vuelve a verlo y piensa que pueden haberlo matado. Y quiere decir, y dice, que los hombres del valle pueden haberlo matado con sus rifles. Y en lugar de decirlo directamente, dice: «Los hombres del valle pueden haber apuntado el tubo mortífero», en lugar de decir «fusil».^[221] Pero esto era un poco inevitable.

Wordsworth ha escrito unos de los sonetos más admirables de la poesía inglesa, generalmente dedicados a temas naturales. Y hay uno famoso, que se sitúa en el puente de Westminster, en Londres. Y ese poema corresponde, como todos los buenos poemas de Wordsworth, a una sinceridad. Porque él siempre había dicho que la belleza estaba en las montañas, en los páramos. Y sin embargo, en ese poema él dice que nunca tuvo una sensación de serenidad igual a la que tuvo esa mañana, atravesando el puente de Westminster, cuando

dormía toda la ciudad.^[222] Hay un soneto muy curioso, en el cual está en un puerto y ve llegar una nave, y se enamora de ella, podemos decirlo, y le desea buena suerte, como si la nave fuera una mujer.^[223] Ahora, Wordsworth planeó además dos poemas filosóficos. Uno de ellos, «The Prelude», era autobiográfico, es decir, meditaciones de un caminante solitario. Y ahí hay un sueño que voy a referir. Un comentador de Wordsworth ha observado que él tiene que haber soñado con una gran nitidez, porque hay un poema suyo titulado «Oda sobre las intimaciones de la inmortalidad», en el cual se basa su argumento a favor de la inmortalidad —el poema está derivado de recuerdos de la niñez— en la doctrina platónica de la preexistencia del alma. Dice que cuando él era joven todas las cosas tenían un esplendor, una nitidez que ha ido borrándose después. Dice que las cosas tenían «the freshness and the glory of a dream»,^[224] la frescura y la gloria del sueño. Y en otro poema, para decir que algo es vivido, dice que es «vivido como un sueño». Y sabemos que él tuvo experiencias alucinatorias. Había estado en París poco antes de lo que se ha llamado el reino del Terror, y desde el balcón de su casa, una casa alta, él vio todo un cielo carmesí y le pareció oír una voz que profetizaba la muerte. Luego, otra vez en Inglaterra, él tuvo que atravesar de noche las ruinas de Stonehenge, un círculo de piedra anterior a la época de los celtas, pero donde los druidas ejecutaban sacrificios. Y a él le pareció ver a los druidas con sus cuchillos de piedra, pedernal, sacrificar humanos. Pero vuelvo ahora a este sueño.

Alguien ha dicho que el sueño tiene que haber sido soñado por Wordsworth, pero yo creo —ustedes pueden juzgar, desde luego— que el sueño está demasiado bien preparado para ser realmente un sueño. Es decir, Wordsworth antes de referir el sueño nos cuenta las circunstancias anteriores, y en esas circunstancias, que no son específicamente vividas, está la simiente del sueño. Dice Wordsworth que a él lo había preocupado siempre un temor, el temor de que las dos obras máximas de la humanidad, las ciencias y las artes, pudieran desaparecer por obra de alguna catástrofe cósmica. Actualmente, nosotros tenemos más derecho a ese temor, dados los progresos de la ciencia. Pero entonces esa idea era una idea rara, pensar que la humanidad pudiese ser

R3N3

borrada del planeta, y con la humanidad la ciencia, la música, la poesía, la arquitectura. Es decir, todo lo esencial de la labor de los hombres a lo largo de miles de años y de centenares de generaciones. Y él dice que conversó con una persona sobre eso, y esa persona le dijo que él también había compartido ese temor, y que al día siguiente de esa conversación él se fue a la playa. Y ustedes verán cómo en todos estos hechos está preparado el sueño de Wordsworth. Wordsworth llega por la mañana a la playa, y en la playa hay una gruta. En la gruta él busca refugio de los rayos del sol, pero desde la gruta se ve la playa, la dorada playa y el mar. Y Wordsworth se sienta a leer, y el libro que él lee —esto es importante— es el *Quijote*. Luego llega la hora del mediodía —la hora del bochorno, como dicen en España—, se deja vencer por el peso de la hora, el libro se le cae de la mano, y entonces dice Wordsworth: «I passed in to a dream», penetré en un sueño. Y en el sueño ya no está en la playa, en la gruta frente al mar. Él está en un vasto desierto de arena negra, una especie de Sahara. Ahora, ustedes ven que ya el desierto, como la arena negra del desierto, es sugerida por la blanca arena de la playa. Está perdido en el desierto y luego ve una figura que se acerca a él, y esa figura tiene en la mano izquierda un caracol. Y en la otra mano una piedra que también es un libro. Y ese hombre se acerca a él al galope de su camello. Ahora, naturalmente ustedes ven cómo todo esto está preparado por las circunstancias anteriores, por una mente inglesa, ante todo. Hay una relación entre España y los árabes, y además ese jinete en su camello, ese jinete con una lanza, viene a ser como una transformación de Don Quijote. El jinete se acerca a Wordsworth, que está perdido en ese negro desierto. Le pide al otro que lo ayude y entonces éste acerca el caracol al oído del soñador «in an unknown tongue», «en una lengua desconocida que sin embargo yo entendí». Oye una voz, una voz que profetiza la destrucción de la Tierra por un segundo diluvio. Y entonces el árabe, con un rostro grave, le dice que así es, y que él tiene la misión de salvar de ese diluvio, de esa inundación, las dos obras capitales de la humanidad. Una, que tiene parentesco «with the stars», con las estrellas, «untouched by space or time», que no tocan el espacio ni el tiempo. Y esa obra es la ciencia. Y la ciencia está representada por una

piedra, que al mismo tiempo es un libro. En los sueños suele ocurrir esta ambivalencia. He soñado a veces con una persona que a veces era otra, o que tenía las facciones de otra, y eso no me sorprendía en el sueño, el sueño puede manejar ese lenguaje.

Entonces él muestra la piedra a Wordsworth, y entonces él ve que la piedra no sólo es una piedra, sino la *Geometría* de Euclides, y esto representa la ciencia. Y en cuanto al caracol, ese caracol es todos los libros, es toda la poesía que han escrito, que escriben y que escribirán los hombres. Y él oye todo ese poema como una voz, una voz llena de desesperación, de júbilo, de pasión. El árabe le dice que él tiene que enterrar, salvar esos dos objetos capitales, la ciencia y el arte, representados por el caracol y por la *Geometría* de Euclides. Entonces el soñador le pide que lo salve y luego ve que el árabe mira a través de él y ve algo, y espolea su camello. Y entonces él ve algo como una gran luz que va llenando la tierra, y comprende que esa gran luz es el diluvio. El árabe huye. El soñador corre detrás del árabe pidiéndole que lo salve. Las aguas están por alcanzarlo cuando se despierta.

De Quincey dice que ese sueño, que es quizá lo más sublime, debe ser leído. Pero De Quincey creía que el sueño había sido inventado por Wordsworth. Desde luego, esto no lo sabremos nunca. Yo creo que lo más probable es que Wordsworth haya tenido un sueño parecido, que luego lo mejoró, y que lo preparó además. Luego, cuando el árabe se aleja en el sueño, Wordsworth lo sigue con los ojos, y ve que el árabe es a veces un árabe en su camello, y a veces es Don Quijote en su Rocinante. Y después de referir el sueño, dice que quizás él no lo ha soñado del todo. Que quizás haya en la tribu de los beduinos —el árabe es un beduino— algún loco pensando que el mundo puede ser inundado y que quiere salvar la ciencia y las artes. Este pasaje ustedes lo encontrarán —no sé si ha sido traducido— en el segundo libro del *Prelude*, ese largo poema de Wordsworth.

Ahora, en general cuando se habla de Wordsworth se habla del poema «Sobre las intimaciones de la inmortalidad», ese poema del que les hablé y que se refiere a la doctrina platónica. Pero yo creo que lo especial de Wordsworth

es, fuera de algunas baladas... [225] Hay un poema «To a Highland girl», a una muchacha de las Tierras Altas de Escocia. [226] Y ese tema es uno de los primeros poemas que escribió Rilke, [227] el tema de una muchacha cantando en el campo, y de la canción, y de la melodía recordada mucho tiempo después. Ahora, en el poema de Wordsworth se agrega la circunstancia para él misteriosa de que la muchacha cantaba en dialecto gaélico, en idioma celta, incomprendible para él. Y él se pregunta cuál es el tema del canto, y piensa: «unhappy far away things, and battles long ago», en cosas desdichadas y lejanas, en batallas que acontecieron, que ocurrieron hace mucho tiempo. Pero esa música que había llenado el valle como una corriente, esa música sigue resonando en sus oídos. Luego tenemos la serie de Lucy Gray, poemas sobre una muchacha de la cual él estaba enamorado. Después la muchacha muere, y entonces él piensa que ahora forma parte de la tierra, y que está condenada a girar eternamente, como las piedras y los árboles. Hay un poema de cuando la sombra de Napoleón cayó sobre Inglaterra, por decirlo así, como caería después la sombra de otro dictador. Un momento en el cual Inglaterra quedó sola para combatir contra Napoleón, así como en un momento de la Segunda Guerra Mundial quedó sola también. Entonces Wordsworth escribe un soneto diciendo: «Otro año ha pasado, otro vasto imperio ha caído y hemos quedado solos para luchar contra el enemigo». Y luego se dice que esta circunstancia tiene que llenarlos de felicidad, «el hecho de que debemos estar solos, el hecho de que no debemos depender de nadie, de que nuestra salvación está en nosotros». Y luego se pregunta si los hombres que dirigen a Inglaterra están a la altura de su alta misión, de su alto destino. Y luego dice: «si realmente son dignos de esta tierra y de sus tradiciones», y no son, dice, «una pandilla servil», porque en ese momento él insulta también al gobierno. Y si no son una pandilla servil, que están obligados a tratar «with danger that they fear», con el peligro que temen, «and with honor that they don't understand», y con el honor que no entienden. [228] Luego Wordsworth escribió también una pieza de teatro y poemas sobre diversos lugares de Inglaterra.

Ahora, Wordsworth había dicho siempre que el lenguaje tenía que ser un lenguaje sencillo, y en estos poemas, sin embargo, él llega a un esplendor de lenguaje que él hubiera rechazado en su juventud, cuando era todavía un fanático de su teoría. Él habla, por ejemplo, de una antecámara de una capilla en Cambridge, donde hay un busto de Newton, y habla de Newton: «with his prism and silent face», con su prisma, que le sirvió para formular su teoría de la luz, con su prisma y rostro silencioso. Luego dice: «The marble index of a mind for ever travelling through strange seas of thought»,^[229] el índice de mármol de una mente, eternamente atravesando extraños mares de pensamiento, «alone», sola. Esto no tiene nada que ver con las primeras teorías de Wordsworth. Wordsworth al principio fue una especie de escándalo, escribió un poema titulado peligrosamente «The idiot boy», el muchacho idiota, y Byron no cedió a la fácil broma de decir que era un poema autobiográfico.

Las personas empezaron a refutar su teoría. El mismo Coleridge le dijo que ninguna poesía debía presentarse acompañada de una teoría, porque eso es poner en guardia al lector. Si el lector —dice—, antes de leer un libro de poemas, lee un prólogo polémico, sospecha que los argumentos de ese prólogo han sido formulados para persuadirlo de que le agrada esa poesía, y entonces la rechaza. Además —decía Coleridge—, la poesía debe imponerse por sí misma, el poeta no debe hacer ningún razonamiento sobre su obra. Esto ahora nos parece rarísimo, porque vivimos en una época de cenáculos, de manifiestos, de publicidad de las artes. Sin embargo Coleridge vivió a fines del siglo XVIII, principios del XIX, y entonces Wordsworth tuvo que explicarle, y explicarle a los lectores, para que los lectores no buscaran en su poesía algo que no estaba en ella, sino para que vieran que él deliberadamente había elegido temas sencillos, personajes humildes, un lenguaje llano, una ausencia de las metáforas profesionales de la poesía, etc. Actualmente se lo considera a Wordsworth como uno de los grandes poetas de Inglaterra. He hablado de Unamuno una vez. Sé que era uno de los poetas predilectos de Unamuno. Y luego, es muy fácil encontrar páginas flojas en él. Ezra Pound lo ha hecho, dijo que Wordsworth era «a silly old sheep», una oveja vieja y sonsa. Pero yo creo que un poeta debe

ser juzgado por sus mejores páginas.

No sé si he recordado alguna vez que Chesterton se comprometió a compilar una antología de los peores versos del mundo, siempre que lo dejaran elegir entre los mejores poetas. Porque dice Chesterton que el hecho de escribir páginas malas es típico de los grandes poetas. Porque dice Chesterton: el hecho es que cuando Shakespeare quería escribir una página disparatada, se sentaba y lo hacía directamente, se daba el gusto. En cambio, un poeta mediocre puede no tener versos muy malos. Puede no tenerlos porque es consciente de su mediocridad y porque está vigilándose continuamente. En cambio Wordsworth está consciente de su fuerza, y por eso hay tanto lastre, hay tanta parte muerta en su obra. Por lo demás, fuera de este sueño de Wordsworth, que no sé por qué ha sido excluido de las antologías, las piezas principales de Wordsworth — salvo quizás aquella en que habla de ese alto velero que ve y del cual se enamora— están en todas las antologías de la poesía inglesa.

Han sido traducidas muchas veces, pero la traducción de la poesía inglesa al español es, yo lo he comprobado, difícil, muy difícil. Porque el idioma inglés, como el chino, es esencialmente monosilábico. Y así en un verso en una línea inglesa caben más versos que en una línea española. ¿Cómo traducir, por ejemplo, «With Ships the sea was sprinkled far and nigh like stars in heaven», [230] «con barcos, el mar estaba salpicado aquí y allá como las estrellas en el cielo». No queda nada en la traducción. Y sin embargo esta línea es memorable.

He hablado hoy de Wordsworth. En la próxima clase hablaré de su amigo, colaborador y finalmente polemista: Coleridge, el otro gran poeta de los comienzos del movimiento romántico.

Miércoles 16 de noviembre de 1966

Clase N° 13

*Vida de Samuel Taylor Coleridge. Un cuento de Henry James.
Coleridge y Macedonio Fernández comparados.
Coleridge y Shakespeare. In Cold Blood, de Truman Capote.*

Una de las obras más importantes de un escritor —quizá la más importante de todas— es la imagen que deja de sí mismo a la memoria de los hombres, más allá de las páginas escritas por él. Ahora bien, personalmente Wordsworth fue un poeta superior a Samuel Taylor Coleridge, de quien hoy hablaremos. Pero pensar en Wordsworth es pensar en un caballero inglés de la época victoriana, parecido a tantos otros. En cambio, pensar en Coleridge es pensar en un personaje de novela. Todo esto es interesante para el análisis crítico y para la imaginación, y así lo sintió el gran novelista americano Henry James. La vida de Coleridge fue un conjunto de fracasos, de frustraciones, de no cumplidas promesas, de vacilaciones. Hay un cuento de Henry James titulado «La Fundación Coxon»^[231] que le fue inspirado por la lectura de una de las primeras biografías de Coleridge. El protagonista de ese cuento es un hombre de genio, un conversador de genio, mejor dicho, que pasa la vida en casa de sus amigos. Estos esperan de él una gran obra. Saben que para ejecutar esa obra necesita tiempo y descanso. Y la heroína es una chica a quien la suerte le pone en las manos la elección del candidato para esa fundación, Coxon, dejada por una tía suya, Lady Coxon. Y la muchacha sacrifica la posibilidad de su casamiento, sacrifica toda su vida para que la persona que reciba esa fundación sea el hombre de genio. Éste acepta esa anualidad, que es considerable, y luego el autor nos deja entender —o lo declara, no recuerdo— que el gran hombre no escribe nada, apenas deja algunos borradores. Y lo mismo podríamos decir de

R3N3

Samuel Taylor Coleridge: fue el centro de un círculo brillante, el de los, llamados «poetas laquistas», porque vivían en las inmediaciones de los lagos. Fue amigo de Wordsworth, maestro de De Quincey. Fue amigo del poeta Robert Southey,^[232] que ha dejado entre sus muchas obras un poema llamado «A tale of Paraguay», «Un cuento del Paraguay», basado en los textos del jesuita Dobrizhoffer,^[233] que fue misionero en el Paraguay. En este grupo se consideraba a Coleridge como maestro, se juzgaban personalmente inferiores a él. Sin embargo, la obra de Coleridge, que abarca muchos volúmenes, consta en realidad de unos pocos poemas —poemas inolvidables, eso sí— y de algunas páginas en prosa. Algunas están en la *Biographia Literaria*,^[234] otras pertenecen a las conferencias que dictó sobre Shakespeare. Veamos en primer término la vida de Coleridge, y luego entraremos en el examen de su obra, no pocas veces ininteligible, tediosa, plagiada también.

Coleridge nace en el año 1772, es decir dos años después del nacimiento de Wordsworth, que corresponde, según saben ustedes, al año 1770, muy fácilmente recordable. Digo esto ya que estamos en vísperas de examen. Y Coleridge muere el año 1834. Su padre es un pastor protestante del sur de Inglaterra. El reverendo Coleridge fue pastor de un pueblo de campo, e impresionaba mucho a sus oyentes porque solía intercalar en sus sermones lo que llamaba «the immediate tongue to the Holy Ghost», la lengua inmediata al Espíritu Santo. Es decir, largos pasajes en hebreo que sus rústicos feligreses no comprendían, pero que veneraban más por eso mismo. Cuando murió el padre de Coleridge, sus feligreses sintieron algún desprecio por su sucesor, porque éste no intercalaba pasajes ininteligibles en el idioma inmediato del Espíritu Santo.

Coleridge se educó en Christ Church, donde fue condiscípulo de Charles Lamb,^[235] que ha dejado una suerte de retrato escrito de él. Luego se educó en la Universidad de Cambridge, donde conoció a Southey, con quien planeó una colonia socialista en una región remota y peligrosa de los Estados Unidos. Y luego, por una razón que nunca se ha explicado del todo, pero que es uno de

esos misterios que son parte de la vida de Coleridge, Coleridge se alistó en un regimiento de dragones. «Yo —diría Coleridge después—, el menos ecuestre de los hombres.» No aprendió nunca a andar a caballo. Al cabo de dos meses, uno de los oficiales lo encontró escribiendo versos griegos en una de las paredes del cuartel, versos en los que él expresaba su desesperación ante ese imposible destino de jinete que él había inexplicablemente elegido. El oficial conversó con él, consiguió que lo dieran de baja, y Coleridge regresó a Cambridge y planeó poco después la fundación de un periódico que aparecería todas las semanas. Coleridge recorrió Inglaterra buscando suscriptores para esa publicación. El mismo nos cuenta que llegó a Bristol, que conversó con un caballero, que este caballero le preguntó si había leído el diario, y él le contestó que no creía que entre los deberes de un cristiano estuviera el de leer diarios, lo que causó alguna hilaridad, porque todos sabían que el propósito de su viaje a Bristol era el de conseguir suscriptores para su periódico. Coleridge, luego que lo invitaron a una conversación y le ofrecieron trabajo, tomó la extraña precaución de llenar la pipa con sal hasta la mitad y la otra mitad con tabaco. Pero a pesar de eso no estaba acostumbrado a fumar y se enfermó. Aquí tenemos uno de los episodios inexplicables en la vida de Coleridge, la ejecución de actos absurdos.

Finalmente el periódico se publicó. Se llamaba *The Watchman*, algo así como «el sereno» o «el vigilante», y constó en realidad de una serie de sermones, más que noticias, y murió al cabo de un año. Coleridge colaboró además con Southey en un drama, *The Fall of Robespierre*, «La caída de Robespierre»,^[236] en otro sobre Juana de Arco, a la que hace hablar, por ejemplo, sobre Leviatán, sobre magnetismo, temas que sin duda no figuraron en las conversaciones de la santa, y mientras tanto puede decirse que no hizo otra cosa que conversar. Y escribió algunos poemas que ya examinaremos más adelante, que se titulan «El viejo marinero», «The Ancient Mariner»... Otro se titula «Christabel», y otro «Kubla Khan», el nombre de aquel emperador de la China que protegió a Marco Polo.

La conversación de Coleridge era una conversación muy curiosa. Dice De

Quincey, que fue su discípulo y admirador, que cada vez que Coleridge conversaba era como si trazara en el aire un círculo. Es decir, iba apartándose del tema inicial y luego volvía a él, pero muy lentamente. La conversación de Coleridge podía durar dos o tres horas. Al cabo se descubría que, describiendo un círculo, había vuelto al punto de partida. Pero generalmente los interlocutores habían durado menos en la conversación y se habían ido. De modo que la impresión que llevaban era la de una serie de digresiones inexplicables.

Sus amigos pensaron que una buena salida para el genio de Coleridge serían las conferencias. Efectivamente, se anunciaban las conferencias, había mucha gente que se suscribía para esa serie de conferencias. Generalmente cuando llegaba la fecha indicada Coleridge no aparecía, y cuando aparecía hablaba de cualquier tema menos el tema prometido. Y hubo algunas veces en que habló de todo, y aun del tema de la conferencia. Pero estas ocasiones fueron raras.

Coleridge se casó bastante joven. Se cuenta que visitaba una casa en la que había tres hermanas. El estaba enamorado de la segunda, pero pensó que si la segunda se casaba antes que la primera, él pensó —según le dijo a De Quincey— que esto podía herir el orgullo sexual de la primera. Y entonces, por delicadeza, se casó con la primera, de la que no estaba enamorado. Y no es demasiado sorprendente saber que este matrimonio fracasó. Coleridge se desentendió de su mujer y de sus hijos, y vivió después en casa de sus amigos. Sus amigos se consideraban honrados con estas visitas de Coleridge, honrados. Al principio se suponía que estas visitas durarían una semana, luego duraban un mes, y en algunos casos llegaron a durar años. Y Coleridge aceptaba esta hospitalidad con, no ingratitud, sino con una especie de distracción, porque Coleridge fue el más distraído de los hombres.

Coleridge viajó a Alemania, y se dio cuenta de que no había visto nunca el mar, a pesar de que lo había descrito admirablemente, inolvidablemente, en su poema «The Ancient Mariner». Pero el mar no lo impresionó. El mar de su imaginación era más vasto que el mar de la realidad. Luego, otro rasgo de Coleridge era el de anunciar obras ambiciosas: *Historia de la filosofía*, *Historia*

de la literatura inglesa, Historia de la literatura alemana. Y él escribía a sus amigos —que sabían que él mentía, y él sabía que ellos sabían también— que tal o cual obra estaba muy adelantada. Y sin embargo no había escrito una línea.

Entre las obras que ejecutó figura una traducción de la trilogía *Wallenstein*, de Schiller,^[237] que según algunos jueces, algunos alemanes entre ellos, es superior al original. Uno de los temas que más han preocupado a la crítica es el de los plagios de Coleridge. En su *Biographia Literaria*, éste anuncia, por ejemplo, que va a dedicar el próximo capítulo a explicar la diferencia que existe entre la razón y el entendimiento, o entre la fantasía y la imaginación. Y luego el capítulo en el cual él traza esa diferencia importante resulta ser una traducción de Schelling^[238] o de Kant, a quienes él admiraba. Se ha dicho que Coleridge se había comprometido con la imprenta a entregar un capítulo, y que entregó un capítulo plagiado.^[239] Ahora, lo más posible es que Coleridge se hubiera olvidado de que lo había traducido. Coleridge vivió una vida, digamos, casi puramente intelectual. El pensamiento le interesaba más que la escritura del pensamiento. Yo tuve un amigo más o menos famoso, Macedonio Fernández, a quien le pasaba lo mismo. Recuerdo que Macedonio Fernández vivía mudándose de una pensión a otra, y que cada vez que se mudaba dejaba en el cajón una serie de manuscritos. Yo le dije que por qué perdía así lo que había escrito, y Macedonio Fernández me contestaba: «Pero, ¿vos creés que somos lo bastante ricos como para perder algo? Lo que se me ocurrió una vez volverá a ocurrírseme, de manera que no pierdo nada». Quizá Coleridge pensaba lo mismo. Hay un artículo de Walter Pater,^[240] uno de los prosistas más famosos de la literatura inglesa, que dice que Coleridge por lo que pensó, por lo que soñó, por lo que ejecutó y, más aún, por lo que dejó de ejecutar —«for what he failed to do»—, representa el arquetipo, casi podríamos decir, del hombre romántico. Más que Werther, más que Chateaubriand, más que ningún otro. Y la verdad es ésa, que hay algo en Coleridge que parece colmar la imaginación. Es la misma vida, que es de demoras, de promesas no cumplidas, de conversación brillante. Todo esto corresponde a un tipo humano.

Lo curioso es que la conversación de Coleridge ha sido recogida, como fue recogida la conversación de Johnson, pero cuando leemos las páginas de Boswell, esas páginas llenas de epigramas, de frases breves y agudas, comprendemos por qué Johnson fue tan admirado como conversador. En cambio, los volúmenes de *Table Talk*, de conversaciones de sobremesa de Coleridge, son raras veces admirables. Abundan en trivialidades también. Pero quizás en una conversación, más importante que lo que se dice es lo que el interlocutor siente como existiendo detrás de las palabras pronunciadas. Y sin duda había en la conversación de Coleridge una especie de magia que no estaba en las palabras sino en lo que las palabras dejaban adivinar, en lo que se traslucía detrás de esas palabras.

Además, hay desde luego pasajes admirables en la prosa de Coleridge. Hay por ejemplo una teoría de los sueños. Decía Coleridge que en los sueños estamos pensando, salvo que no pensamos por medio de razonamientos, sino por medio de imágenes. Coleridge sufrió de pesadillas, y le llamó la atención el hecho de que, aunque una pesadilla sea espantosa, a los pocos minutos de haber despertado, el horror de la pesadilla ha desaparecido. Y lo explicaba así: decía que en realidad —en la vigilia, quiero decir, porque las pesadillas para quien las sueña son reales—, en la vigilia un hombre ha podido enloquecerse por un fantasma falso, por el simulacro de un fantasma ejecutado por obra de una broma. En cambio, tenemos sueños horribles y cuando nos despertamos, aunque nos despertemos temblando, nos dejan tranquilos al cabo de unos cinco o diez minutos. Y Coleridge lo explicaba así: Coleridge decía que nuestros sueños, aun los más vividos, las pesadillas, corresponden a operaciones intelectuales. Es decir, un hombre está durmiendo, siente una opresión en el pecho y entonces, para explicarse esa opresión, sueña que se ha acostado un león sobre él. Luego, el horror de esa imagen lo despierta, pero todo esto ha correspondido a una operación intelectual. Así explicaba Coleridge las pesadillas, son razonamientos imperfectos, atroces, pero son obra de la imaginación, es decir, son operaciones intelectuales, y por eso no dejan mayor huella en nosotros.

Y esto de los sueños es muy importante tratándose de Coleridge. En la clase pasada referí un sueño de Wordsworth. En la próxima hablaré del poema más famoso de Coleridge, «Kubla Khan», basado en un sueño. Y esto nos recordará el caso del primer poeta de Inglaterra, Caedmon, que soñó un ángel que lo obliga a componer un poema sobre los primeros versículos del Génesis, sobre la fundación del mundo.

Luego, Coleridge es uno de los primeros que en Inglaterra respaldan el culto de Shakespeare. Dice George Moore, un escritor irlandés de principios de este siglo, que si en Inglaterra cesara el culto de Jehová, sería reemplazado inmediatamente por el culto de Shakespeare. Y uno de quienes instauraron ese culto, junto con algunos pensadores alemanes, fue Coleridge. Y hablando de pensadores alemanes, el pensamiento de los filósofos alemanes era casi desconocido en Inglaterra. Inglaterra, a principios del siglo XIX, había olvidado casi del todo su origen sajón. Y Coleridge estudió alemán, como lo estudiaría Carlyle, y recordó a los ingleses su vinculación con Alemania y con las naciones escandinavas. Esto había sido olvidado en Inglaterra. Pero luego llegaron las Guerras Napoleónicas, los ingleses y los prusianos fueron hermanos de armas en la victoria de Waterloo contra Napoleón, y los ingleses sintieron esa antigua y olvidada fraternidad. Y los alemanes, por obra de Shakespeare, la sintieron también.

Entre las muchas páginas manuscritas que ha dejado Coleridge, hay muchas páginas escritas en alemán. Él vivió en Alemania también. En cambio, no logró nunca aprender el francés, a pesar de que más de la mitad del vocabulario inglés, casi las dos terceras partes, consta de palabras francesas. Y esas palabras son las que corresponden al intelecto, al pensamiento. Se cuenta que a Coleridge le pusieron en una mano un libro en francés y en la otra su traducción al inglés. Coleridge leyó la traducción inglesa y luego se volvió al texto francés y no pudo comprenderlo. Es decir, hubo una afinidad entre Coleridge y el pensamiento alemán, al tiempo que él se sentía muy lejos del pensamiento francés. Coleridge dedicó parte de su vida a una reconciliación quizás imposible entre las doctrinas de la iglesia anglicana, «the Church of England», y la

filosofía idealista de Kant, a quien veneraba. Es raro que a Coleridge le haya interesado más Kant que Berkeley,^[241] ya que en el idealismo de Berkeley hubiera podido encontrar más fácilmente eso que él buscaba.

Y ahora llegamos al pensamiento de Coleridge sobre Shakespeare. Coleridge había estudiado la filosofía de Spinoza. Ustedes recordarán que esa filosofía está basada en el panteísmo, es decir, en la idea de que sólo existe un ser real en el Universo, y ese ser es Dios. Nosotros somos atributos de Dios, adjetivos de Dios, momentos de Dios, pero no existimos realmente. Sólo existe Dios. Hay un verso de Amado Nervo.^[242] En ese verso está expresada esta idea: «Dios sí existe. Nosotros somos los que no existimos». Y Coleridge hubiera estado plenamente de acuerdo con este verso de Amado Nervo. En la filosofía de Spinoza, como en la filosofía de Escoto Erígena, se habla de la naturaleza creadora y de la naturaleza ya creada, *natura naturans* y *natura naturata*. Y es sabido que Spinoza, para hablar de Dios, usa una palabra como sinónima de Dios: *Deus sive natura*, «Dios o la naturaleza», como si ambas palabras significaran la misma cosa. Salvo que *Deus* es la *natura naturans*, la fuerza, el ímpetu de la naturaleza —*the Life Force*, diría Bernard Shaw—. Y esto lo aplica Coleridge a Shakespeare. Dice que Shakespeare fue como el Dios de Spinoza, una sustancia infinita capaz de asumir todas las formas. Y así, según Coleridge, Shakespeare se basó en la observación para la creación de su vasta obra. Shakespeare sacó todo de sí.^[243]

En estos últimos años hemos tenido el caso de un novelista americano, Truman Capote, que supo que se había cometido un horrible asesinato en un estado mediterráneo de Estados Unidos. Habían entrado dos ladrones en casa de un señor para robarlo —se trataba del hombre más rico del pueblo—. Estos dos ladrones entraron en su casa, mataron al padre, a la mujer y a una hija suya.^[244] El menor de los asesinos, de los ladrones, quiso ultrajar a la hija del señor, pero el otro le hizo observar que ellos no podían dejar testigos con vida, y además que le parecía inmoral ultrajar a una mujer, y que tenían que atenerse a su plan primitivo, que era el de matar a todos los testigos posibles. Luego,

mataron a balazos a los tres,^[245] fueron detenidos. Truman Capote, que hasta entonces había escrito páginas de prosa muy cuidadas —a la manera de Virginia Woolf, digamos—, se trasladó a ese pueblo perdido, obtuvo permiso para visitar periódicamente a los procesados, y para que éstos se hicieran amigos de él les contó hechos bochornosos de su propia vida. El proceso, gracias a la habilidad de los abogados, duró un par de años. El escritor visitaba continuamente a los asesinos, les llevaba cigarrillos, se hizo amigo de ellos. Estuvo con ellos cuando los ejecutaron, volvió en seguida a su hotel y estuvo toda la noche llorando. Antes él había ejercitado su memoria en tomar notas, porque sabía que cuando a una persona le preguntan algo tiende a contestar de manera brillante, y él no quería eso, quería saber la verdad. Y luego publicó un libro, *In Cold Blood*, «A Sangre Fría», que ha sido traducido a muchos idiomas. Ahora bien, todo esto le hubiera parecido absurdo a Coleridge, y al Shakespeare de Coleridge. Coleridge se imaginaba a Shakespeare como una sustancia infinita semejante al Dios de Spinoza. Es decir, Coleridge pensó que Shakespeare no había observado a los hombres, que no había condescendido a esa baja tarea de espionaje, o de periodismo. Shakespeare había pensado qué es un asesino, cómo un hombre puede llegar a ser un asesino, y así se imaginó a Macbeth. Y así como se imaginó a Macbeth, se imaginó a Lady Macbeth, a Duncan, a las tres brujas, a las tres Parcas. Se había imaginado a Romeo, a Julieta, a Julio César, al Rey Lear, a Desdémona, al espectro de Banquo, a Hamlet, al espectro del padre de Hamlet, a Ofelia, a Polonio, a Rosencrantz, a Guildenstern, a todos ellos. Es decir, Shakespeare había sido cada uno de los personajes de su obra, aun los más efímeros. Y entre tantas personas, había sido también el actor, empresario y prestamista William Shakespeare. Recuerdo que Frank Harris proyectó y completó una biografía de Bernard Shaw, y le escribió a Shaw una carta pidiéndole datos sobre su vida íntima. Y Shaw le contestó que casi no tenía vida íntima, que él, como Shakespeare, era todas las cosas y todos los hombres. Y al mismo tiempo agregó: «Soy nada y soy nadie», «I have been all things and all men, and at the same time I'm nobody, I'm nothing».

Tenemos pues a Shakespeare equiparado a Dios por Coleridge, y Coleridge

en una carta a uno de sus amigos confiesa que hay escenas en la obra de Shakespeare que le parecen injustificables. Por ejemplo, le parece injustificable que en la tragedia King Lear le arranquen los ojos en el escenario a uno de los personajes. Pero agrega piadosamente, quizá con más piedad que convicción: «Yo muchas veces he querido encontrar errores en Shakespeare, y después he visto que en Shakespeare no hay errores, he visto que siempre tenía razón». Es decir, Coleridge fue un teólogo de Shakespeare, como los teólogos lo son de Dios, y como lo sería después Víctor Hugo. Víctor Hugo cita algunas groserías, cita errores de Shakespeare, cita distracciones de Shakespeare, y luego las justifica diciendo majestuosamente: «Shakespeare está sujeto a ausencias en lo infinito». Y agrega después: «Tratándose de Shakespeare, admito todo como un animal». Y dice Groussac que este mismo exceso prueba la insinceridad de Hugo. No sabemos si esta insinceridad existió algunas veces en Coleridge o si él se la impuso.

Hoy hemos visto algo de la prosa de Coleridge. En la próxima clase examinaremos, no todos los poemas de Coleridge, pero sí —examinarlos todos sería imposible— sí los tres más importantes, los que corresponden, según un reciente crítico suyo, al Infierno, al Purgatorio, al Paraíso.

Viernes 18 de noviembre de 1966

Clase N° 14

Últimos años de Coleridge.

Coleridge comparado con Dante Alighieri.

Poemas de Coleridge. «Kubla Khan». El sueño de Coleridge.

Los últimos años de Coleridge transcurrieron en uno de los suburbios de Londres. Era un lugar áspero y agreste. Allí se hospedaba en casa de unos amigos. Hacía tiempo que se había desentendido de su mujer e hijos, abandonándolos, y también se había separado del círculo de amigos que poseía. Se retiró de entre ellos y se trasladó a los suburbios. Así que también cambió su mundo. Vivió desde entonces en un mundo de absoluta actividad mental, en el que se dedicó a la conversación, como hicieron otros que hemos visto ya. Pero Coleridge en ningún momento quedó solo en su actividad: sus amigos y conocidos no dejaban de visitarlo.

Coleridge solía recibirlos y conversar con ellos largamente. Coleridge escribía en el jardín de la casa y conversaba, y estas conversaciones eran esencialmente monólogos. Por ejemplo, Emerson cuenta que fue a verlo y que Coleridge habló sobre el carácter esencialmente unitario de Dios. Que, al cabo de un tiempo, Emerson le dijo que él había creído siempre en la unidad fundamental de Dios. Él era un unitario —*unitarian*—. Coleridge le dijo: «Sí, así me parecía» y siguió hablando, porque a él no le importaba el interlocutor.

Otra persona que fue a visitarlo fue el famoso historiador escocés Carlyle. Carlyle dice que desde la altura del Highgate dominaba a Londres, desde arriba se veía el tumulto de la ciudad, el ruido y la muchedumbre de hombres de Londres. Tuvo la impresión de que Coleridge estaba ahí arriba, clavado sobre el tumulto humano y perdido en su propio pensamiento, en una suerte de ocio o

R3N3

laberinto, podríamos decir. Ya en aquellos años escribió muy poco, aunque anunciaba siempre la publicación de vastas obras de carácter enciclopédico, o de carácter psicológico también. Cuando Coleridge murió, en el año 1834, sus amigos tuvieron la impresión, sintieron que ya había muerto hacía mucho tiempo, y hay una página famosa del ensayista inglés Charles Lamb, que había sido condiscípulo suyo, donde dice: «I grieved that I couldn't grieve», «Me entristeció no poder entristecerme», cuando supo de la muerte de Coleridge. Porque Coleridge se había convertido ya en una especie de fantasma estético para todos ellos. Pero dice que, a pesar de ello, todo lo que él ha escrito, todo lo que él escribía y todo lo que él escribiría después, él lo escribió para Coleridge. Y habla —como hablaron todos sus interlocutores— de la espléndida conversación de Coleridge. Dice que sus palabras eran la música misma del pensamiento, «the very music of thought», y el pensamiento de Coleridge tenía algo esencialmente musical. A Coleridge la gente dejaba de pensarlo en cuanto lo había comprendido. Por eso no tuvo amigos en aquellos días. Es decir, muchos seguían queriéndolo, lo hospedaban en sus casas, le pasaban caridades anónimas como hizo De Quincey. Todo esto lo aceptaba Coleridge como algo natural. No sentía gratitud o una curiosidad especial por esos regalos de sus amigos. Vivió para el pensamiento y en el pensamiento esencialmente. En cuanto a la poesía contemporánea, esto lo interesaba muy poco. Le mostraron algunas composiciones de Tennyson, el joven poeta Tennyson, también eminente por la musicalidad de sus versos. Coleridge dijo: «He seems not to have understood the essential nature of English verse», «Parece no haber comprendido la esencial naturaleza del verso inglés», juicio que es del todo injusto. Pero la verdad es que a Coleridge no le interesaban los otros. Tampoco le interesaba convencer al público o convencer al interlocutor. Sus conversaciones eran monólogos, y él aceptaba la visita de extraños, y era porque esto le daba la oportunidad de conversar en voz alta. Dije en la clase anterior que la obra poética de Coleridge, contada por páginas, es considerable. La edición de Oxford cuenta con unas trescientas o cuatrocientas páginas. Sin embargo, la de la benemérita colección Everyman's Library,^[246] que ustedes

conocerán, la «Biblioteca de Cada Cual» —la palabra *everyman*, ése es el nombre de una pieza dramática de la Edad Media—, quizás es un libro de doscientas páginas. Se titula *The Golden Book of Coleridge*,^[247] «El libro de oro de Coleridge», es decir, es una antología de su obra poética. Sin embargo, podemos reducir éstas a cinco o seis composiciones, y empezaré por las menos importantes.

Hay una «Oda a Francia». Hay un poema curioso, nada más que curioso, titulado «El tiempo verdadero e imaginario»,^[248] cuyo tema es la diferencia entre los dos tiempos existentes: el tiempo abstracto, que es ese tal como pueden medirlo los relojes, y el esencial de la expresión, del temor, de la esperanza. Y luego hay un poema de interés principalmente autobiográfico, una «Ode on Dejection»,^[249] una «Oda sobre el abatimiento», en la cual, como en la «Oda sobre las intimaciones de la inmortalidad» de Wordsworth, él habla sobre la diferencia entre el sentimiento de la vida que él tuvo cuando joven y el que tuvo después. Dijo que había contraído «the habit of despair», el hábito de la desesperación.^[250]

Y una vez eliminados estos poemas llegamos a las tres composiciones esenciales de Coleridge, las que han hecho que algunos lo llamen el poeta más alto o uno de los poetas más altos de la literatura inglesa. Se ha publicado hace poco tiempo un libro de un autor cuyo nombre no recuerdo titulado *The Crystal Dome*, «La cúpula de cristal».^[251] Ese libro analiza las tres composiciones de Coleridge que trataremos hoy. Dice el autor que esas tres composiciones son una especie de *Divina Comedia* en miniatura, ya que una se refiere esencialmente al Infierno, la otra al Purgatorio y la otra al Paraíso. Un hijo de Dante explicó^[252] que la primera parte se refiere al hombre como pecador, como culpable; la segunda al hombre como arrepentido, como penitente, y la tercera al justo o bienaventurado. Hablando de Coleridge parece natural incurrir en digresiones. Él hubiera hecho lo mismo. Yo quiero aprovechar esta ocasión para decir de paso que no tenemos razón alguna para suponer que Dante, cuando compuso el *Inferno*, el *Purgatorio* y el *Paradiso* quiso expresar

exactamente la forma en la cual él imaginaba estas regiones ultraterrenas. No hay razón alguna para suponerlo. El mismo Dante, en una carta al Can Grande de la Scala^[253] dijo que su libro podía leerse de cuatro modos, que había cuatro planos para el lector. Por eso me parece justo lo que ha dicho Flaubert^[254] diciendo que Dante al morir debe haberse asombrado al ver que el Infierno, el Purgatorio o el Paraíso —vamos a suponer que le tocó la última región— no correspondía a su imaginación. Yo creo que Dante no creía, al escribir el poema, haber hecho otra cosa sino haber encontrado símbolos adecuados para expresar de un modo sensible los estados de ánimo del pecador, del penitente y del justo. En cuanto a los tres poemas de Coleridge, ni siquiera sabemos si él pensó expresar en el primero el Infierno, en el segundo el Purgatorio y en el tercero el Paraíso, aunque no es imposible que lo haya sentido.

El primer poema, que correspondería al Infierno, es «The Christabel». Él lo empezó en 1797, lo retomó unos diez o quince años después, y finalmente lo abandonó porque no acertó con la conclusión. El argumento, por lo demás, era difícil, y si el poema perdura —ustedes lo encontrarán en todas las antologías de la poesía inglesa—, si el poema «Christabel» perdura es por sus virtudes musicales, por un ambiente de magia, por un sentimiento de terror que hay en él, más que por las vicisitudes del argumento. La historia ocurre en la Edad Media. Hay una muchacha, la heroína, Christabel, cuyo novio la ha dejado para ir a las Cruzadas. Y ella sale del castillo de su padre y va a rezar por la seguridad y por la vuelta de su amante. Y se encuentra con una dama muy hermosa y esa dama le dice que se llama Geraldine, y que es hija de un amigo del padre de Christabel, un amigo ahora enemistado con él. Le dice que ha sido raptada, que ha sido secuestrada por bandoleros, que ha conseguido evadirse y que por eso ahora está en el bosque. Christabel la lleva a su casa, la lleva a la capilla, quiere rezar y no puede. Finalmente las dos comparten la misma habitación, y durante la noche Christabel siente o ve algo que le revela que la dama que está con ella no es realmente hija de un antiguo amigo de su padre sino un espíritu demoníaco que ha tomado la apariencia de la hija. Ahí

Coleridge no especifica cómo ella llega a esa convicción. Esto me recuerda lo que dijo Henry James a propósito de su famoso cuento —que ustedes conocerán, alguna versión cinematográfica quizás hayan visto— «Otra vuelta de tuerca». [255] Dijo James que no había que especificar el mal, que si en una obra literaria él especificaba el mal, si decía de un personaje que era un asesino, o un incestuoso, o un impío o lo que fuera, esto debilitaba la presencia del mal, que era mejor que el mal se sintiera como una atmósfera sombría. Y eso es lo que ocurre en el poema «Christabel».

Al día siguiente Christabel quiere revelar a su padre lo que ha sentido, lo que ella sabe que es cierto, pero no puede hacerlo porque hay un encantamiento, un encantamiento diabólico que la detiene. El poema cesa ahí. El padre va a buscar a su antiguo amigo. Se ha conjeturado que el novio de Christabel vuelve de las Cruzadas y viene a ser el *deus ex machina*, el que resuelve la situación. Pero Coleridge no acertó nunca con el final, y el poema —como he dicho— perdura por su música.

Llegamos ahora al más famoso de los poemas de Coleridge. Ese poema se titula «The Ancient Mariner». Ya el título es arcaico. Lo natural hubiera sido titularlo «The Old Sailor». Y hay dos versiones del poema. Es una lástima que la primera versión no haya sido recogida por los editores o sólo se encuentre en trabajos especiales, porque Coleridge, que conocía a fondo el inglés, resolvió escribir una balada en estilo arcaico, en un estilo más o menos contemporáneo al de Langland y de Chaucer, pero luego siguió y escribió de manera muy artificial. Ese idioma venía a ser como una barrera entre el lector contemporáneo y el texto, y así en las versiones que comúnmente se publican el idioma fue modernizado, creo que con razón, por Coleridge. Coleridge le agregó además notas marginales escritas en una prosa exquisita, que vienen a ser como un comentario, pero como un comentario no menos poético que el texto. [256] Este poema, a diferencia de otras obras de Coleridge, fue concluido por él.

Empieza describiendo un casamiento. Hay tres jóvenes que se dirigen a la iglesia a presenciar la ceremonia, y luego se encuentran con un viejo marinero.

R3N3

El poema empieza diciendo: «It is an ancient Mariner,/ And he stoppeth one of there», «es un viejo marinero y detiene a uno de los tres». Y luego lo mira, lo toca con su mano, con su mano descarnada, pero más importante es la mirada del marinero, que tiene una fuerza hipnótica. El marinero habla y empieza diciendo: «There was a ship, there was a ship, said he», «Había una nave, había una nave, dijo».^[257] Y luego obliga a uno de los huéspedes a que se sienta en una piedra mientras él refiere su historia. Él dice que está condenado a errar de comarca en comarca, y está condenado a referir su historia, como cumpliendo así un castigo que le ha sido impuesto. El muchacho está desesperado, ve a la novia acompañada por los músicos que entra en la iglesia, oye la música pero «the mariner hath his will», «el marinero cumple con su voluntad», y refiere la historia, que ocurre naturalmente en la Edad Media.^[258] Y empezamos con la nave, con una nave que parte, que se dirige al sur. Luego esa nave llega a tierras antárticas y está rodeada por témpanos, por *icebergs*. Todo esto está escrito de un modo singularmente vivido, cada estrofa es como un cuadro. La obra ha sido ilustrada. Por lo demás, en la Biblioteca Nacional hay un ejemplar, por el famoso grabador francés Gustave Doré. Pero en estas ilustraciones de Doré, que son admirables, advertimos sin embargo una falta de armonía. Lo mismo ocurre con las ilustraciones de Doré a la *Divina Comedia* de Dante. Y es que cada una de las líneas de Dante, o cada una de las líneas de Coleridge, es una línea vivida. Y en cambio a Doré, como buen romántico, como buen contemporáneo de Hugo, le gustaba más lo báquico, lo indefinido, lo sombrío, lo misterioso. Ahora, el misterio, desde luego, no está ausente de la obra de Coleridge, pero cada una de las estrofas es límpida, vivida y bien dibujada, a diferencia del claroscuro en que se complacería después el ilustrador.

El barco está rodeado por témpanos de hielo y luego aparece un albatros. Ese albatros se hace amigo de los marineros, le dan de comer en la mano, y luego sopla un viento hacia el norte y la nave puede abrirse camino. Y el albatros los acompaña y llegan así, digamos, al Ecuador, más o menos. Y cuando el narrador llega a este punto no puede continuar. El muchacho le dice: «Que Dios te salve de los demonios que te atormentan». Entonces el viejo

marinero le dice: «With my cross-bow I shot the Albatross», «Con mis arbaleses^[259] maté al albatros».^[260] Ahora, aquí tenemos una culpa, culpa que ha sido cometida con una especie de inocencia, el mismo marinero no sabe por qué lo ha hecho, pero desde ese momento dejan de soplar los vientos y entran en una vasta región de calma chicha. El barco queda detenido y todos los marineros le echan la culpa al narrador. Y entonces él tenía una cruz que pendía de su cuello, pero lo obligan a usar colgado el albatros. Sin duda Coleridge tenía una noción vaga del albatros, lo imaginaba más pequeño de lo que realmente es.

El barco está detenido, no llueve: «Water, water, every where and not a drop to drink»,^[261] «Agua, agua por todas partes y ni una gota para beber». Y todos van pereciendo de sed. Y luego ven un barco que se acerca, creen que ese barco puede salvarlos. Pero cuando está suficientemente cerca ven que ese barco es como un esqueleto de un barco. Y en ese barco hay dos personajes fantásticos, uno es la muerte y el otro que tiene algo así... viene a ser como una especie de ramera de pelo rojo.^[262] Es «Death in Life», «la muerte en la vida», y las dos juegan a los dados por la vida de los navegantes del barco. Y la muerte gana siempre, salvo en el caso del narrador, que en ese caso gana la mujer de pelo rojo, «Death in Life». Ya no pueden hablar porque tienen la garganta reseca, pero el marinero siente la mirada de los otros y siente que todos lo consideran a él como culpable de su muerte, de ese horror que los rodea, y ellos mueren. Él se siente su asesino. El barco, ese barco espectral, se aleja. Y entonces el mar se pudre y todo el mar está lleno de serpientes. Esas serpientes nadan en el agua oscura y son rojas, y amarillas y azules. Y dice [el narrador]: «The very deep did rot», «el abismo estaba pudriéndose»,^[263] y él ve esas criaturas horribles, las serpientes, y de pronto él siente que hay una belleza en esos seres infernales. En cuanto él siente eso, cae el albatros de su cuello al mar y empieza a llover. Él bebe en la lluvia con todo su cuerpo, y así puede rezar y le reza a la virgen. Y luego habla del «gentle sleep that slid into my soul»,^[264] es decir el sueño que se deslizó, que resbaló en su alma. Y antes, para decir que

la nave estaba quieta dice: «As idle as a painted ship upon a painted ocean», [265] «ociosa como una nave pintada en un pintado océano». Entonces llueve. El marinero siente que el mismo barco está bebiendo la lluvia, y cuando se despierta de ese sueño —ese sueño que ya significa un principio de salvación para él—, ve huestes de espíritus angélicos que entran en los cadáveres de sus compañeros y que lo ayudan a maniobrar la nave. Pero que no hablan, y así la nave va navegando hacia el norte y él vuelve a Inglaterra. Y vuelve a ver su aldea natal, la iglesia, la ermita, y sale un bote a recibirlo y él desembarca. Pero él sabe que está condenado a recorrer eternamente la tierra contando su historia, contándosela a cualquiera.

En esta balada, «The Ancient Mariner», se han visto dos influencias. Una, la de una leyenda sobre un capitán inglés, un capitán condenado a navegar eternamente, sin llegar nunca a la orilla, cerca del Cabo de Buena Esperanza, en Sudáfrica. Y luego la leyenda del Judío Errante. No sé si ustedes, al estudiar a Chaucer, han leído el cuento del «Vendedor de indulgencias». Ahí aparece también un viejo que golpea la tierra con el bastón buscando la tumba, [266] y ese viejo puede ser también un reflejo del judío errante, condenado también a recorrer la tierra hasta el día del Juicio Final. Y sin duda Coleridge conocía estas diversas leyendas del holandés que inspiró un drama musical de Wagner, [267] el cuento del «Vendedor de indulgencias» de Chaucer y, naturalmente, la más famosa de todas, la historia del Judío Errante.

Y ahora llegamos a un poema no menos famoso de Coleridge llamado «Kubla Khan». Kublai Khan fue aquel emperador famoso que recibió en su corte al famoso viajero veneciano Marco Polo, que luego sería uno de quienes revelaron el Oriente al Occidente. Es muy curiosa la historia de la composición de este poema, que Coleridge no pudo completar y que apareció en las *Lyrical Ballads* que Wordsworth publicó en el año 1798. Hay un libro de un profesor norteamericano llamado Livingston Lowes sobre las fuentes de «Kubla Khan». [268] Se ha conservado la biblioteca de Southey, un poeta laquista, [269] autor de una famosa biografía de Nelson. [270] Y en esa biblioteca están los libros

que Coleridge leyó por aquel entonces, y hay pasajes marcados por él. Y así Livingston Lowes ha llegado a la conclusión de que, aunque «Kubla Khan» es una de las composiciones más originales de la poesía inglesa, casi no hay una línea que no haya sido derivada de un libro. Es decir que, literalmente, hay centenares de fuentes de «Kubla Khan», aunque el poema es, lo repito, original e incomparable asimismo.

Dice Coleridge que él estaba enfermo y que el médico le recomendó una dosis de láudano, es decir de opio. Por lo demás, la costumbre de tomar opio era común en aquel tiempo. Citaremos hoy, si puedo, quizá diga alguna palabra sobre un ilustre prosista poético de la época, discípulo de Coleridge, Thomas De Quincey, cuyas *Confesiones de un opiófago inglés* fueron parcialmente vertidas al francés por Baudelaire bajo el título de *Les Paradís Artificiels*, «Los paraísos artificiales». Dice Coleridge que él vivía en una granja entonces, y que estaba leyendo un libro de Purchas,^[271] escritor creo que del siglo XVI o XVII, y que ahí leyó un pasaje sobre el Emperador Kublai Khan, que es el Kubla Khan de su poema. El pasaje ha sido encontrado y es muy breve. Dice que el Emperador ordenó que talaran árboles en una región boscosa por la que corría un río, y que ahí él construyó un palacio o pabellón de caza, y que lo hizo rodear de altos muros. Esto es lo que Coleridge leyó. Luego, siempre bajo las influencias de las lecturas, y sin duda bajo la influencia del opio, Coleridge tuvo un sueño.

Ahora, ese sueño fue de carácter triste. Es decir, fue un sueño visual, porque él sueña, él vio la construcción del palacio del Emperador chino. Al mismo tiempo él oyó una música y él supo, como sabemos las cosas en los sueños, intuitivamente, inexplicablemente, que la música construía el palacio, que la música era el arquitecto del palacio. Hay, por lo demás, una tradición griega que dice que la ciudad de Tebas fue construida por una música. También esto no puede haberlo ignorado Coleridge, que pudo haber dicho, como Mallarmé,^[272] «Yo he leído todos los libros». De modo que Coleridge, en el sueño, vio la construcción del palacio, oyó una música que no había oído nunca —y aquí viene lo extraordinario—, oyó una voz que decía un poema, un poema de

algunos centenares de líneas. Luego se despertó, recordó el poema que había oído en sueños, la forma en que los versos le habían sido dados por el sueño — como le había ocurrido antes, acaso, a su antepasado Caedmon, pastor anglosajón— y se sentó a escribir el poema.

Escribió unos setenta versos, y en eso vino a verlo un señor de la granja vecina de Porlock, un señor que ha sido maldecido por todos los amantes de la literatura inglesa. Ese señor le habló de temas rurales. La visita duró un par de horas, y cuando Coleridge logró liberarse de él y quiso retomar su tarea de escribir el poema que le había dado el sueño, comprobó que lo había olvidado. Ahora, durante mucho tiempo se creyó que Coleridge había empezado el poema, que no había sabido cómo concluirlo —como le ocurrió con «Christabel»— y que entonces inventó esta historia fantástica de un triple sueño arquitectónico, musical y poético. Esto es lo que creyeron los contemporáneos de Coleridge. Coleridge muere en el año 1834, y unos diez o veinte años después se publica una traducción, no sé si rusa o alemana, de una historia universal, obra de un historiador persa. Es decir, un libro que Coleridge no pudo haber conocido. Y en esa historia leemos algo tan maravilloso como el poema. Leemos que el Emperador Kublai Khan había construido un palacio —que los siglos se encargarían de destruir—, y que lo había construido según un plano que le había sido revelado en un sueño. Aquí podríamos pensar en la filosofía de Whitehead,^[273] que dice que el tiempo está lucrando continuamente cosas eternas, arquetipos platónicos. Entonces podemos pensar en una idea platónica, un palacio que quiere existir no sólo en la eternidad sino en el tiempo y que entonces, por medio del sueño, es revelador un Emperador chino medieval y luego, siglos después, a un poeta romántico inglés de fines del siglo XVIII. El hecho, desde luego, es inusitado, y hasta podríamos imaginar una continuación del sueño: no sabemos qué otra forma buscará el palacio para existir plenamente, ya que como arquitectura ha desaparecido, y poéticamente sólo existe un poema inconcluso. Quién sabe cómo se definirá el palacio la tercera vez, si es que hay una tercera vez.

Y ahora veamos el poema. En el poema se habla de un río sagrado, el río

Alph. Esto puede corresponder al río Alfeo de la antigüedad clásica. Y empieza así:

*In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea*

Y aquí tenemos la aliteración que ya había usado Coleridge en «The Ancient Mariner», cuando dice: «The furrow followed free;/ We were the first that ever burst/ Into that silent sea».^[274] La «f» y después la «s». «En Xanadu —que puede ser un antiguo nombre de Pekín— Kubla Khan decretó, ordenó la construcción de un airoso pabellón de placer o pabellón de caza donde corría el Alph, el río sagrado, a través de cavernas que los hombres no pueden medir, hasta un mar sin sol, hasta un mar profundo y subterráneo.»

Luego, Coleridge se imagina una vasta caverna en la que se hunde ese río sagrado, y dice que en esa caverna hay bloques de hielo. Y entonces él comenta sobre lo curioso de ese jardín, ese jardín rodeado de verdes bosques, todo eso construido sobre un abismo. Ahora, por eso se ha dicho que ese poema corresponde al paraíso, ya que ésa puede ser una transposición de Dios cuya primera obra, según recuerda Francis Bacon, fue un jardín, el Paraíso. Entonces podemos pensar en el Universo construido sobre el vacío. Y Coleridge, en el poema, dice que el Emperador se inclinó sobre esa negra caverna de agua subterránea y que ahí oyó voces que profetizaban la guerra. Y luego el poema pasa de este sueño a otro. Dice Coleridge que él en el sueño recordó otro sueño. En ese sueño había una doncella abisinia en una montaña que cantaba acompañándose con un laúd. Él sabe que si pudiera recordar la música de esa doncella, él podría reconstruir el palacio. Dice entonces que todos lo mirarían con horror, todos comprenderían que él había sido hechizado.

El poema concluye con estos enigmáticos cuatro versos que diré primeramente en español y luego en inglés: «Tejí a su alrededor un triple
R3N3

círculo,/ y miradlo y contempladlo con horror sagrado,/ porque él se ha alimentado de hidromiel,/ y ha bebido la leche del Paraíso». [275]

«Weave a circle round him thrice,/ And close your eyes»... No... «Tejed a su alrededor un triple círculo y cerrad vuestros ojos con horror sagrado». Nadie puede mirarlo a él. «And close your eyes with holy dread,/ For he on honey-dew hath fed...», «Porque él se ha alimentado del rocío de la miel», «And drunk the milk of Paradise», «Y ha bebido la leche del Paraíso». Un poeta menor hubiera hablado quizá del «vino del Paraíso», que puede resultar terrible, pero no menos terrible es, como en este poema, hablar de la «leche del Paraíso».

Estos poemas, desde luego, no pueden leerse en traducción. En la traducción queda simplemente el argumento que les he referido, pero ustedes pueden leerlos fácilmente en inglés, sobre todo el segundo, «Kubla Khan», cuya música no ha sido igualada después y que consta de unos setenta versos. No sabemos, no podemos siquiera imaginar una conclusión posible para este poema.

Quiero subrayar finalmente lo maravilloso, lo casi milagroso de que en la última década del razonable, del muy admirable siglo XVIII se haya compuesto un poema totalmente mágico como éste, un poema que existe más allá de la razón y contra la razón por obra de la magia de la fábula y por la magia de su música.

Lunes 21 de noviembre de 1966

Clase N° 15

Vida de William Blake. El poema «The Tyger».
Filosofía de Blake y de Swedenborg comparadas.
Un poema de Rupert Brooke. Poemas de Blake.

Vamos ahora a retroceder en el tiempo, ya que hablaremos hoy de William Blake,^[276] que nació en Londres en 1757 y murió en esa ciudad en 1827.

Las razones que me han llevado a no estudiar antes a Blake son fácilmente explicables, porque mis propósitos eran los de explicar al movimiento romántico fundándolo en algunas figuras representativas: en Macpherson, el precursor, y luego en los dos grandes poetas Wordsworth y Coleridge. En cambio, William Blake queda, no sólo fuera de la corriente pseudoclásica, de la corriente representada —por elegir el término más alto— por Pope, sino que queda fuera del movimiento romántico también. Es un poeta individual, y si a algo podemos vincularlo —ya que como dijo Rubén Darío, no existe el Adán literario—, tendríamos que vincularlo a tradiciones mucho más antiguas, a los herejes cátaros del sur de Francia, a los gnósticos del Asia Menor y de Alejandría de los primeros siglos de la era cristiana, y desde luego al pensador sueco, grande y visionario, Emmanuel Swedenborg.^[277] De suerte que él^[278] era como un individuo aislado, sus contemporáneos lo consideraron un poco como loco, quizá lo fue. Fue visionario, como lo había sido Swedenborg también, desde luego, y sus obras circularon poco en su tiempo. Además, se lo conocía más como grabador, como dibujante, que como escritor, Blake fue un hombre bastante desagradable personalmente, un hombre agresivo. Consiguió enemistarse con sus contemporáneos, a quienes atacó con epigramas feroces, y los episodios de su vida son menos importantes que lo soñado y lo visto por él.

R3N3

Vamos a anotar, sin embargo, algunas circunstancias. Él estudió grabado, ha ilustrado libros importantes. Ilustró, por ejemplo, unas obras de Chaucer, de Dante, y sus propias obras también. Se casó —era, como Milton, partidario de la poligamia, aunque no la practicó por no ofender a su mujer—, vivió solo, aislado, y es uno de los muchos padres del verso libre, inspirado un poco, como el anterior Macpherson y el posterior Walt Whitman, en los versículos de la Biblia. Pero es muy anterior a Whitman, ya que el libro *Leaves of Grass* aparece el año 1855, y William Blake, como he dicho, muere en 1827.

La obra de Blake es una obra de lectura extraordinariamente difícil, ya que Blake había creado un sistema teológico, pero para exponerlo, se le ocurrió inventar una mitología sobre cuyo sentido no están de acuerdo los comentadores. Tenemos a Urizen, por ejemplo, que es el tiempo. A Orc, que viene a ser una suerte de redentor. Y luego tenemos a diosas con nombres tan extraños como Oothoon. Hay una divinidad que se llama Golgonooza, también. Hay una geografía ultraterrena inventada por él, y hay personajes que se llaman Milton —Blake llegó a creer que el alma de Milton se había reencarnado en él, para abjurar de los errores cometidos por John Milton en el *Paraíso Perdido*—. Además, estas mismas divinidades del panteón privado de Blake cambian de sentido pero no de nombre, van evolucionando con su pensamiento. Por ejemplo, los cuatro Zoas. Hay también un personaje que se llama Albion, Albion de Inglaterra. Aparecen las hijas de Albion, Cristo también, pero este Cristo no es del todo el del Nuevo Testamento.

Ahora, hay una bibliografía muy extensa sobre Blake. Yo no la he leído toda, creo que nadie la ha leído toda. Pero creo que lo más claro es un libro del crítico francés Denise Saurat sobre Blake.^[279] Saurat ha escrito asimismo sobre el pensamiento de Hugo y el de Milton, considerándolos a todos dentro de esa misma tradición de la cábala judía y anteriormente de los gnósticos de Alejandría y del Asia Menor. Aunque Saurat habla poco de gnósticos y prefiere referirse a los citaros y a los cabalistas, que están más cerca de Blake. Y casi no habla de Swedenborg, que fue el maestro más inmediato de Blake. Muy característicamente, [Blake] se rebeló contra él y habla de él con desprecio^[280]

Lo que podríamos decir es que, a lo largo de la obra de Blake, a lo largo de sus nebulosas mitologías, hay un problema que ha preocupado siempre a los pensadores filosóficos, y es la idea del Mal, la dificultad de reconciliar la idea de un Dios omnipotente y benévolo con la presencia del Mal en el mundo. Naturalmente, al hablar del Mal pienso no solamente en la traición, la crueldad, sino en la presencia física del Mal: en las enfermedades, en la vejez, en la muerte, en las injusticias que tiene que sobrellevar todo hombre y las diversas formas de la amargura que hallamos en la vida.

Hay un poema de Blake —está en todas las antologías— donde está formulado ese problema, pero desde luego no está resuelto. Y corresponde al tercer o cuarto libro de Blake, las *Songs of Experience*,^[281] porque antes había publicado sus *Songs of Innocence* y el *Book of Thel*, y en esos libros él habla ante todo de un amor, de una caridad que están detrás del Universo a pesar de sus aparentes sufrimientos. Pero en *Songs of Experience* ya se encara directamente con el problema del Mal y lo simboliza —a la manera de los bestiarios de la Edad Media—, lo simboliza en el tigre. Y el poema, que consta de cinco o seis estrofas, se llama «The Tyger», «El tigre», y fue ilustrado por el autor.^[282]

No se trata en este poema de un tigre en realidad. Se trata del tigre arquetípico, del tigre platónico, eterno. Y el poema empieza así —traduciré mala y rápidamente los versos al español, y dicen así:

Tigre, tigre ardiente
que resplandeces en las selvas de la noche
¿Qué mano inmortal o qué ojo
pudo forjar tu terrible simetría?

Y luego él se pregunta cómo fue formado el tigre, en qué yunque, por medio de qué martillos, y luego llega a la pregunta capital del poema, y dice:

Cuando los hombres arrojaron sus lanzas,
y mojaron la tierra con sus lágrimas,

¿Aquel que te hizo sonrió?

¿Aquel que hizo al cordero te hizo?

Es decir: ¿Cómo Dios —omnipotente y misericordioso— pudo crear al tigre y al cordero que sería devorado por el tigre? Los versos son aquí:

*Tyger! Tyger! Burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye,
Daré frame thy fearful symmetry?*

Y luego «Did he smile his work to see?» «He» es Dios, naturalmente. Es decir, Blake está absorto ante el tigre, símbolo y emblema del Mal. Y podemos decir que todo el resto de la obra de Blake está dedicada a contestar esta pregunta. Desde luego, esta pregunta había preocupado a muchos pensadores. Tenemos en el siglo XVIII a Leibniz. Leibniz dijo que vivíamos en el mejor de los mundos posibles inventó una alegoría para justificar esta afirmación. Leibniz imagina el mundo —no el mundo real, sino el mundo posible— como una pirámide, una pirámide que tiene cúspide pero no tiene base. Es decir, una pirámide que se prolonga infinitamente, indefinidamente, hacia abajo. Y en esa pirámide hay muchos pisos. Y Leibniz imagina a un hombre que vive toda su vida en uno de esos pisos. Luego su alma vuelve a reencarnarse en el piso superior, y así durante un número indefinido de veces. Y finalmente llega al último piso, la cúspide de la pirámide, y cree estar en el Paraíso. Y luego —porque él recuerda sus vidas anteriores—, y luego los habitantes de ese último piso le recuerdan, le informan que está en la Tierra. Es decir, estamos en el mejor de los mundos posibles. Y para burlarse de esa doctrina alguien, creo que fue Voltaire, la llamó «optimismo» y escribió el *Cándido*, en el cual quiso demostrar que en este «mejor de los mundos posibles» existen sin embargo las enfermedades, la muerte, el terremoto de Lisboa, la diferencia de vida entre los pobres y los ricos. Y esto alguien, un poco en broma también, lo llamó «pesimismo».

R3N3

De suerte que las palabras «optimismo» y «pesimismo» que usamos ahora —decimos que una persona es optimista para decir que está de buen humor o que tiende a ver el lado bueno de las cosas— fueron inventadas en broma para herir de un lado la doctrina de Leibniz, optimista, y las ideas de Swift o de Voltaire, pesimistas, que insistían en que el cristianismo había dicho que este mundo era un valle de lágrimas, en la amargura de nuestras vidas.

Estos argumentos se utilizaron para justificar el mal, para justificar la crueldad, la envidia o un dolor de muelas, digamos. Se dijo que en un cuadro no sólo puede haber colores hermosos y resplandecientes sino que tiene que haber también otros, o también se dijo que la música necesitaba a veces de discordes. Y este Leibniz, a quien le gustaban las ilustraciones ingeniosas pero falsas llegó a imaginar dos bibliotecas. Una consta de mil ejemplares, digamos, de la *Eneida* considerada una obra perfecta. En la otra biblioteca hay un solo ejemplar de la Eneida y hay novecientos noventa y nueve libros muy inferiores. Y luego Leibniz se pregunta cuál de las dos bibliotecas es mejor, y llega a la conclusión evidente de que la segunda, hecha de mil libros de muy diversa calidad, es superior a la primera, que consta de mil repetidos y monótonos ejemplares de un solo libro perfecto. Y Víctor Hugo diría más tarde que el mundo tenía que ser imperfecto, porque si hubiera sido perfecto se hubiera confundido con Dios, la luz se hubiera perdido en la luz.

Pero estos ejemplos son, me parece, falsos. Porque una cosa es que en un cuadro haya regiones oscuras o que en una biblioteca haya libros imperfectos, y otra cosa es que un alma de un hombre tenga que ser uno de esos libros o uno de esos colores. Y Blake sintió este problema. Blake quería creer en un Dios todopoderoso y benévolo, y al mismo tiempo sentía que en este mundo, en un solo día de nuestra vida, hay hechos que hubiéramos querido que ocurrieran de otro modo. Y entonces, acaso por influencia de Swedenborg, o acaso por otras influencias, llega a una solución. Habían llegado a esa solución los gnósticos, pensadores de los primeros siglos de la era cristiana. Y según la exposición de sus sistemas que da Ireneo,^[283] habían imaginado un primer Dios. Ese Dios es perfecto, inmutable, y ese Dios emana siete dioses, y esos siete dioses, que

corresponden a los siete planetas —el sol y la luna se consideraban como planetas en aquella época—, dejan emanar de sí otros siete dioses. Y así se forma una especie de alta torre de 365 pisos. Esto corresponde a un concepto cronológico, a los días del año, pero cada vez, cada uno de esos cónclaves de dioses es menos divino que el anterior, y ya en el último la fracción de divinidad tiende a cero. Y es el dios del piso inferior al piso 365 el que crea la Tierra. Y por eso hay tanta imperfección en la Tierra, porque ha sido creada por un dios que es el reflejo del reflejo del reflejo del reflejo, etc., de otros dioses más altos.

Ahora, Blake, a lo largo de su obra, distingue al dios Creador, que sería el Jehová del Antiguo Testamento —aquel que aparece en los primeros capítulos del Pentateuco, en el Génesis—, de un dios mucho más alto. Entonces, según Blake, tendríamos a la tierra creada por un dios inferior y ese dios es el que impone los diez mandamientos, la ley moral, y luego un dios muy superior que envía a Jesucristo para redimirnos. Es decir, Blake establece una oposición entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, de modo que para Blake el dios creador del mundo sería el que impone las leyes morales, es decir las restricciones, el no harás tal cosa, el no harás tal otra. Y luego Cristo viene a salvarnos de esas leyes.

Esto, históricamente, no es cierto, pero Blake declaró que así se lo habían revelado los ángeles y los demonios en revelaciones especiales. Porque él dijo que había conversado muchas veces con ellos como lo había hecho el sueco Emmanuel Swedenborg, que murió en Londres también y que también solía conversar con los demonios y con los ángeles. Ahora, Blake llega a la teoría de que este mundo, obra del dios inferior, es un mundo alucinatorio, y que estamos engañados por nuestros sentidos. Ya antes se había dicho que nuestros sentidos son instrumentos imperfectos. Por ejemplo, ya Berkeley había hecho notar que si nosotros vemos un objeto distante, lo vemos muy chico. Podemos tapar con nuestra mano una torre o la luna. Y tampoco vemos lo infinitamente pequeño, ni oímos lo que se dice lejos. Podríamos agregar que si yo toco esta mesa, por ejemplo, yo la siento como lisa, pero que bastaría un microscopio para

demostrarme que esta mesa es rugosa, despereja, que consta en realidad de una serie de cordilleras y, según la ciencia constata, de un juego de átomos, de electrones.

Pero Blake fue más lejos. Blake creyó que los sentidos nos engañaban. Hay un verso de un poeta inglés que murió durante la Primera Guerra Mundial, Brooke,^[284] donde está cifrada esta idea de un modo muy hermoso y que puede ayudar a que ustedes la fijen en su memoria. Dice que cuando hayamos dejado atrás el cuerpo, cuando seamos puro espíritu, entonces tocaríamos, ya que no tendremos manos para tocar, y veríamos, no ya cegados por nuestros ojos: «And touch who have no longer hands to feel / And see no longer blinded by our eyes».^[285] Y dijo Blake que si se purificaran las «puertas de la percepción» —este nombre ha sido utilizado por Huxley^[286] en un libro sobre la mescalina^[287] publicado hace poco— veríamos todas las cosas como son, infinitas.^[288] Es decir, ahora estamos viviendo en una especie de sueño, de alucinación que nos ha sido impuesta por Jehová, por el dios inferior creador de la Tierra, y Blake se preguntó si lo que nosotros vemos como pájaros, un pájaro que raya el aire con su vuelo, no es realmente un universo de delicia vedado por nuestros cinco sentidos. Ahora, Blake escribe contra Platón, pero sin embargo Blake es profundamente platónico, ya que Blake cree que el verdadero Universo está en nosotros. Ustedes habrán leído que Platón dijo que aprender es recordar, que nosotros ya sabemos todo. Y Bacon agregó que ignorar es haber olvidado, lo que viene a ser el anverso de la doctrina platónica.

De modo que para Blake hay dos mundos. Uno, el eterno, el Paraíso, que es el mundo de la imaginación creadora. El otro es un mundo en el cual vivimos engañados por las alucinaciones que nos imponen los cinco sentidos. Y Blake llama al Universo «the vegetable universe», el universo vegetal. Y aquí ya vemos la vasta diferencia entre Blake y los románticos, porque los románticos tenían un sentido reverencial del Universo. Wordsworth, en un poema, habla de una divinidad «whose dwelling is the light of the setting suns, the round ocean and the living air», de «una divinidad cuya morada es la luz de los soles

ponientes y el redondo océano y el aire viviente».^[289] En cambio, todo esto era aborrecible para Blake. Blake decía que si él miraba la salida del sol lo que veía realmente era una especie de libra esterlina que va elevándose en el cielo. Pero en cambio, si él veía o si él pensaba en la aurora con sus ojos espirituales, entonces veía huestes, numerosas huestes luminosas de ángeles. Y dijo que el espectáculo de la naturaleza apaga toda la inspiración en él. Un pintor contemporáneo, Reynolds, había dicho que el dibujante y el pintor debían empezar copiando modelos, y esto indignó a Blake. Porque Blake creía que llevábamos el Universo en nosotros. Dice: «Para Reynolds el mundo es un desierto, un desierto que debe ser sembrado por la observación. Pero para mí no. Para mí, en mi mente ya está el Universo, y lo que veo es muy pálido y muy pobre comparado con el mundo de mi imaginación».

Ahora vamos a volver a Swedenborg y a Cristo, porque eso es importante para el pensamiento de Blake. En general se había creído que el hombre, para salvarse, debe salvarse éticamente, es decir que si un hombre es justo, si un hombre perdona y ama a sus enemigos, si no obra mal, ese hombre ya está salvado. Pero Swedenborg da otro paso. Dice que el hombre no se salva por su conducta, que el deber de todo hombre es cultivar en sí mismo su inteligencia. Y hay un ejemplo que da Swedenborg de esto. Él se imagina a un pobre hombre. Este pobre hombre cifra todos sus deseos en llegar al Cielo. Entonces se retira del mundo, se retira a un desierto, a la Tebaida digamos, y vive sin cometer ningún pecado y al mismo tiempo lleva mentalmente una vida pobre. La vida típica de los cenobitas, de los ascetas. Luego, al cabo de los años, este hombre muere y llega al Cielo. Ahora, cuando llega al Cielo, el Cielo es mucho más complejo que la Tierra. Hay una tendencia en general a imaginarse el Cielo como incorpóreo. En cambio, este místico sueco vio al Cielo como mucho más concreto, mucho más complejo, mucho más rico que la Tierra. Dijo, por ejemplo, que aquí tenemos los colores del arco iris y los matices de esos colores, y que en el Cielo, en cambio, veremos un número acaso infinito de colores, de colores que no podemos imaginarnos. En cuanto a las formas, también. Es decir, una ciudad en el Cielo será mucho más compleja que una

ciudad en la Tierra, nuestros cuerpos serán más complejos, los muebles serán más complejos y el pensamiento también.

Entonces el pobre santo llega al Cielo, en el Cielo hay ángeles que hablan de teología, hay iglesias —el Cielo de Swedenborg es un Cielo teológico—. Y el pobre hombre quiere participar en las conversaciones de los ángeles, pero naturalmente está perdido. Es como un palurdo, como un campesino que llega a una ciudad y está mareado por ella. Al principio, él trata de confortarse pensando que está en el Cielo, pero luego ese Cielo lo aturde, le da vértigo. Entonces él conversa con los ángeles y les pregunta qué debe hacer. Los ángeles le dicen que dedicándose a la pura virtud ha malgastado su época de aprendizaje en la Tierra, y finalmente Dios encuentra una solución, una solución un poco triste pero que es la única. Enviarlo al Infierno sería terriblemente injusto, ese hombre no podría vivir entre demonios. Tampoco tiene por qué sufrir los tormentos de la envidia, del odio, del fuego en el Infierno. Y dejarlo en el Cielo es condenarlo al vértigo, a la incomprensión de este mundo mucho más complejo. Y entonces en el espacio buscan un lugar para él, y encuentran un lugar para él y ahí le permiten proyectar otra vez el mundo del desierto, de la ermita, la palmera, la cueva. Y ahora ese hombre está ahí, está como estuvo en la Tierra pero más desdichado, porque sabe que esa morada es su morada eterna, es la única morada posible para él.

Blake toma esa idea y dice directamente: «Despojaos de la santidad y revestios de la inteligencia». Y luego: «El imbécil no entrará en el Cielo por santo que sea». Es decir, Blake tiene también para el hombre una salvación intelectual. Tenemos el deber no sólo de ser justos sino también de ser inteligentes. Ahora, hasta aquí ya había llegado Swedenborg, pero Blake va más lejos. Porque Swedenborg era un hombre de ciencia, un visionario y un teólogo, etc. No tenía mayor sentimiento estético. En cambio Blake tenía un fuerte sentimiento estético, y entonces dijo que la salvación del hombre tenía que ser triple. Tenía que salvarse por la virtud —es decir, Blake condena, digamos, la crueldad, la maldad, la envidia—, tenía que salvarse por la inteligencia —el hombre debe tratar de comprender el mundo, debe educarse intelectualmente—

y tenía que salvarse también por la belleza —es decir, por el ejercicio del arte—. Blake predicó que la idea del arte es el patrimonio de unos pocos que deben ser de un modo u otro artistas. Ahora, como él quiere vincular su doctrina a la de Jesucristo, dice que Cristo fue un artista también, ya que el pensamiento de Cristo no se expresa nunca —esto Milton no lo entendió— en forma abstracta, sino que se expresa a sí mismo por parábolas, es decir por poemas. Cristo dice, por ejemplo: «Yo no he venido a traer la paz sino...», y el entendimiento abstracto esperaría: «Yo no he venido a traer la paz, sino la guerra». Pero Cristo, que es un poeta, dice: «Yo no he venido a traer la paz, sino una espada». Cuando están por lapidar a una mujer adúltera él no dice que esa ley es injusta, él escribe unas palabras en la arena. Él escribe unas palabras, sin duda la ley que condenaba a la mujer pecadora. Luego las borra con el codo, anticipándose a aquello de que «La letra mata y el espíritu vivifica». Y dice: «El que esté sin culpa que arroje la primera piedra». Es decir, usa siempre ejemplos concretos, es decir, ejemplos poéticos.

Ahora, según Blake, Cristo no obró de ese modo, no habló de ese modo para expresar las cosas de un modo más vivido, sino porque él pensaba naturalmente en imágenes, en metáforas y en parábolas. No dijo, por ejemplo, que dadas sus tentaciones es difícil que un rico llegue al reino de los cielos. Dijo que era más fácil que un camello atravesara el ojo de una aguja a que un rico entrara en el Cielo. Es decir, usó la hipérbole. Todo esto para Blake es muy importante.

Blake cree asimismo —y en esto prefigura buena parte del psicoanálisis actual— que no debemos ahogar nuestros impulsos. Dice, por ejemplo, que un hombre injuriado tiene ganas de vengarse, que lo natural es desear venganza, y que si un hombre no se venga ese deseo de venganza queda en el fondo de su alma, corrompiéndolo. Por eso en su obra más característica —que creo que ha sido traducida al español, no recuerdo si por Alberti o por Neruda—, las *Bodas del Cielo y del Infierno*,^[290] hay proverbios del Infierno. Salvo que para Blake lo que los teólogos comunes llaman Infierno es realmente el Cielo, y ahí leemos por ejemplo: «El gusano partido en dos perdona al arado», «The cut worm

forgives the plow».^[291] ¿Qué otra cosa puede hacer el gusano? Y dice también que una misma ley para el león —que es todo fuerza, ímpetu— y para el buey es una injusticia. O sea que se adelanta también a las doctrinas de Nietzsche, muy posteriores.

Al fin de su vida Blake parece arrepentirse de esto ya que predica el amor y la compasión, y ya menciona más el nombre de Cristo. Esta obra, *Bodas del Cielo y del Infierno*, es una obra curiosa ya que está escrita parcialmente en verso y parcialmente en prosa. Y hay una serie de proverbios en que está cifrada su filosofía. Luego hay otros libros que se llaman «libros proféticos»,^[292] y éstos son de muy difícil lectura, pero de pronto encontramos pasajes de extraordinaria belleza. Hay, por ejemplo, una diosa que se llama Oothoon, y esa diosa está enamorada de un hombre. Y esa diosa caza para el hombre mujeres que le entrega, y las caza con trampas de diamante y de acero. Tenemos entonces estos versos: «But nets of steel and traps of diamond will Oothoon spread, and catch for thee...» —es decir, «Pero Oothoon tenderá para ti redes de hierro y trampas de diamante, y cazará para ti muchachas de suave plata y de furioso oro»— «...girls of mild silver and furious gold».^[293] Y luego habla de las venturas, de las dichas corporales, porque para Blake esas dichas no eran pecados como para los cristianos en general y para los puritanos en particular.

La obra de Blake fue olvidada por sus contemporáneos. De Quincey, en los catorce volúmenes de su obra, se refiere una sola vez a él y lo llama «el grabador loco William Blake». Pero luego Blake ejerce una influencia poderosa sobre Bernard Shaw. Hay un acto, el acto del sueño de John Tanner en *Hombre y Superhombre*,^[294] de Bernard Shaw, que viene a ser una exposición dramática de las doctrinas de Swedenborg y de Blake. Y actualmente se lo considera a Blake como uno de los clásicos ingleses. Además, la misma complejidad de su obra se ha prestado a muchas interpretaciones. Hay un libro, que yo he encargado y que no he recibido aún, y es un diccionario de Blake.^[295] Es decir, un libro en que están tratados, por orden alfabético, todos los dioses y todas las divinidades de Blake. Algunos simbolizan el tiempo, otros el

espacio, otros el deseo, otros las leyes morales. Y se ha tratado de reconciliar las contradicciones de Blake, que no fue ni del todo un visionario —es decir del todo un poeta, del todo un hombre que piensa por medio de imágenes, esto hubiera facilitado su obra— sino también un pensador. De modo que en su obra hay como una suerte de vaivén cómodo entre las imágenes —que suelen ser espléndidas, como esta que he dicho de «muchachas de suave plata y de furioso oro»— y largas estrofas abstractas. Además, la música de sus versos es a veces áspera, y esto es curioso porque Blake empezó usando las formas tradicionales y un lenguaje muy simple, un lenguaje casi infantil. Y luego llega al final al verso libre. En él se nota una idea antigua de los marineros: el que un hombre y una mujer pueden llegar a perder su humanidad. También apunta por ahí la idea de una vieja superstición marina: el marinero que mata a un albatros y por eso se condena a una eterna penitencia. Lo que vemos en estas creencias de Blake es su concepción: los hechos breves que producen consecuencias terribles. Y así lo dice: «El que atormenta a la oruga ve a lo terrible y misterioso, baja a un laberinto de noche infinita y es condenado a tormento infinito».

Blake, como escritor, está solo en la literatura inglesa de su tiempo. No puede encuadrárselo en el Romanticismo ni en el Pseudoclasicismo; escapa, no puede estar en corrientes. Blake está solo en la literatura inglesa de su tiempo, y en la europea también. Y a esto quiero recordar una frase probablemente conocida, que es aquella «cada inglés es una isla», que puede aplicarse muy bien a Blake.

Miércoles 23 de noviembre de 1966

Clase N° 16

*Vida de Thomas Carlyle. Sartor Resartus, de Carlyle.
Carlyle, precursor del nazismo.
Los soldados de Bolívar según Carlyle.*

Hablaremos hoy de Carlyle. Carlyle es de aquellos escritores que deslumbran al lector. Recuerdo que cuando yo lo descubrí, hacia 1916, pensé que era realmente el único autor. Aquello me sucedió después con Walt Whitman, me había sucedido con Víctor Hugo, me sucedería con Quevedo. Es decir, pensé que todos los demás escritores eran unos equivocados simplemente porque no eran Thomas Carlyle. Ahora, esos escritores que deslumbran, que parecen el prototipo del escritor, suelen acabar por abrumarnos. Empiezan siendo deslumbrantes y corren el albur de ser a la larga intolerables. Lo mismo me sucedió con el escritor francés León Bloy,^[296] con el poeta inglés Swinburne y, a lo largo de una larga vida, con muchos otros. Se trata en todos esos casos de escritores muy personales, tan personales que uno acaba por aprender las fórmulas del estupor, el deslumbramiento que preparan.

Veamos algunos hechos de la vida de Carlyle. Carlyle nació en un pueblito de Escocia en el año 1795 y murió en Londres —en el barrio de Chelsea, donde se conserva su casa— el año 1881. Es decir, una larga y laboriosa vida consagrada a las letras, a la lectura, al estudio y a la escritura.

Carlyle fue de origen humilde. Sus padres, sus abuelos, sus bisabuelos, fueron campesinos. Y Carlyle era escocés. Es común confundir ingleses con escoceses. Pero se trata, a pesar de la unión política, de dos pueblos esencialmente distintos. Escocia es un país pobre, Escocia ha tenido una historia sangrienta de lucha entre los diversos clanes. Y además, el escocés en general

R3N3

suele ser más intelectual que el inglés. O mejor dicho, el inglés no suele ser intelectual y casi todos los escoceses lo son. Esto puede ser obra de las discusiones religiosas, pero si bien es cierto que el pueblo de Escocia se dedicó a discutir la teología, es porque era intelectual. Esto suele ocurrir con las causas que tienden a ser efectos y los efectos que se confunden con las causas también. En Escocia las discusiones religiosas eran comunes, y conviene recordar que Edimburgo fue, con Ginebra, una de las dos capitales del calvinismo en Europa. Lo esencial del calvinismo es la creencia en la predestinación, basada en el texto bíblico, «muchos los llamados y pocos los elegidos».

Carlyle estudió en la iglesia de la parroquia de su pueblo, luego en la Universidad de Edimburgo y a los veintitantos años tuvo una suerte de crisis espiritual o de experiencia mística que él ha descrito en el más extraño de sus libros: *Sartor Resartus*. *Sartor Resartus* significa en latín «el sastre remendado» o «el sastre zurcido». Ya veremos por qué eligió este extraño título. Lo cierto es que Carlyle había llegado a un estado de melancolía motivado sin duda por la neurosis que lo persiguió durante toda su vida. Carlyle había llegado al ateísmo, no creía en Dios. Pero la melancolía del calvinismo seguía persiguiéndolo aun cuando él creía haberla dejado atrás. La idea de un Universo sin esperanza, un Universo cuyos habitantes están condenados en una inmensa mayoría al Infierno. Y luego una noche él recibió una suerte de revelación. Una revelación que no lo libró del pesimismo, de la melancolía, pero que le dio la convicción de que el hombre puede salvarse por el trabajo. Carlyle no creía que ninguna obra humana tuviese valor perdurable. Pensaba que cuanto los hombres pueden hacer estética o intelectualmente es deleznable y es efímero. Pero al mismo tiempo creía que el hecho de trabajar, el hecho de hacer cualquier cosa, aunque esa cosa sea deleznable, no es deleznable. Existe una antología alemana de sus trabajos, que se publicó durante la Primera Guerra Mundial y que se titulaba *Trabajar y no desesperarse*.^[297] Este es uno de los efectos del pensamiento de Carlyle.

Carlyle, desde que se dedicó a las letras, había adquirido una cultura miscelánea y muy vasta. Por ejemplo, él y su mujer, Jane Welsh^[298]

estudiaron sin maestros el español y leían un capítulo del *Quijote* en el texto original cada día. Y ahí hay un pasaje de Carlyle en el cual él contrasta el destino de Byron y el destino de Cervantes. Piensa en Byron, un aristócrata, hermoso, atleta, un hombre de fortuna, que sin embargo sentía una melancolía inexplicable. Y piensa en la dura vida de Cervantes soldado y prisionero, que sin embargo escribe una obra, no de quejas, sino de íntimas y a veces escondidas alegrías en el *Quijote*.

Carlyle se traslada a Londres —ya antes había sido maestro de escuela y había sido colaborador de una enciclopedia, la *Enciclopedia de Edinburgh* —[\[299\]](#) y colabora para las revistas. Publica artículos, pero debemos recordar que un artículo entonces era lo que llamaríamos hoy un libro o una monografía. Ahora un artículo suele constar de cinco o diez páginas, antes un artículo solía constar más o menos de unas cien páginas. Así, los artículos de Carlyle y de Macaulay son verdaderas monografías, y algunos alcanzan las doscientas páginas. Actualmente serían libros.

Un amigo suyo le recomendó el estudio de la lengua alemana. Inglaterra, movida por las circunstancias políticas —ya por el hecho de la victoria de Waterloo los ingleses y los prusianos fueron hermanos de armas— estaba descubriendo Alemania, estaba descubriendo la afinidad que durante siglos había olvidado con las otras naciones germanas, con Alemania, con Holanda, y naturalmente con los países escandinavos. Carlyle estudió alemán, se entusiasmó con la obra de Schiller, y publicó —éste fue su primer libro— una biografía de Schiller [\[300\]](#) escrita en un estilo correcto, pero en un estilo común. Luego leyó a un escritor romántico alemán, Johann Paul Richter, [\[301\]](#) un escritor que podríamos llamar soporífero, un relator de sueños místicos lentos y a veces lánguidos. El estilo de Richter es un estilo lleno de palabras compuestas y de cláusulas largas, y este estilo influyó en el estilo de Carlyle, salvo que Richter deja una impresión apacible. En cambio Carlyle era esencialmente un hombre fogoso, de modo que fue un escritor oscuro. Carlyle descubrió también la obra de Goethe, que no era conocida entonces salvo de un modo muy fragmentario fuera de su patria, y creyó encontrar en Goethe a un maestro. Digo *R3N3*

«creyó encontrar», porque es difícil pensar en dos escritores más distintos. En el olímpico y —como lo llaman los alemanes— sereno Goethe, y en Carlyle, atormentado como buen escocés por la preocupación ética.

Carlyle fue además un escritor infinitamente más impetuoso que Goethe y más extravagante que Goethe. Goethe empezó siendo romántico, luego se arrepintió de su romanticismo inicial y llegó a una tranquilidad que podríamos llamar «clásica». Carlyle escribió sobre Goethe en revistas de Londres. Esto conmovió mucho a Goethe, ya que aunque Alemania había llegado entonces a una plenitud intelectual, políticamente no había logrado su unidad. La unidad de Alemania se logra en el año 1871, después de la guerra franco-prusiana. Es decir, para el mundo Alemania era entonces una colección heterogénea de pequeños principados, ducados, un tanto provinciana, y para Goethe el hecho de que lo admiraran algunas personas de Inglaterra fue lo que sería para un sudamericano, por ejemplo, el hecho de ser conocido en París o en Londres.

Carlyle publicó luego una serie de traducciones de Goethe. Tradujo las dos partes de *Wilhelm Meister*, los «Años de Aprendizaje» y los «Años de Viaje».

[302] Tradujo a otros románticos alemanes, entre ellos al fantástico Hoffman.

[303] Luego publicó *Sartor Resartus*, [304] y luego se dedicó a la historia, y escribió ensayos sobre el famoso affaire del collar de diamantes, la historia de un pobre hombre en Francia a quien le hacen creer que María Antonieta había aceptado un regalo suyo —el ensayo lo toma del conde Cagliostro [305]—, y sobre temas muy diversos. Entre ellos encontramos un ensayo sobre el doctor Francia, tirano de Paraguay, [306] un ensayo que contiene —y esto es típico de Carlyle— una vindicación del doctor Francia. Luego Carlyle escribe un libro titulado *Vida y correspondencia de Oliver Cromwell*. [307] Es natural que admirara a Cromwell. Cromwell, que en pleno siglo XVII hace que el rey de Inglaterra sea juzgado y condenado a muerte por el Parlamento. Esto escandalizó al mundo, como lo escandalizaría después la Revolución Francesa y mucho después la Revolución Rusa.

Finalmente, Carlyle se establece en Londres y allí publica *La historia de la*

Revolución Francesa,^[308] su obra más famosa. Carlyle le prestó el manuscrito a su amigo, autor del famoso tratado de lógica, Stuart Mill.^[309] Y la cocinera de Stuart Mill usó el manuscrito para encender el fuego de la cocina. Quedó así destruida una obra de años. Pero Stuart Mill consiguió que Carlyle aceptara una suma mensual hasta reescribir su obra. Este libro es uno de los más vividos de la obra de Carlyle, pero que no tiene la vividez de la realidad sino la vividez de un libro visionario, la vividez de una pesadilla. Recuerdo que cuando leí aquel capítulo en que Carlyle describe la fuga y la captura de Luis XVI recordé haber leído algo parecido antes: estaba pensando en la famosa descripción de la muerte de Facundo Quiroga, uno de los últimos capítulos del Facundo de Sarmiento. Carlyle describe la fuga del rey en un capítulo que se llama «La noche de las espuelas». Describe cómo el rey se detiene en una taberna y allí un muchacho lo reconoce. Lo reconoce porque la efigie del rey estaba grabada en el anverso de una moneda y lo delata. Luego lo arrestan y finalmente lo llevan a la guillotina.

La mujer de Carlyle, Jane Welsh, era socialmente superior a él, era una mujer muy inteligente y se considera que sus cartas pueden contarse entre las mejores del epistolario inglés.^[310] Carlyle vivió entregado a su obra, a sus conferencias, a su labor en cierto modo profética, y descuidó bastante a su mujer. Después de la muerte de ella, Carlyle escribió pocas cosas importantes. Antes él había dedicado catorce años a escribir la *Historia de Federico el Grande de Prusia*,^[311] un libro de lectura difícil. Había una gran diferencia entre Carlyle hombre, a pesar de su ateísmo religioso y piadoso, y Federico, que era ateo escéptico y que ignoraba cualquier escrúpulo moral. Después de la muerte de su mujer Carlyle escribe una historia de los primeros reyes de Noruega^[312] basada en la *Heimskringla* del historiador islandés Snorri Sturluson, del siglo XIII, pero en este libro ya no encontramos el fuego de las primeras obras.

Y ahora veamos el pensamiento de Carlyle, o algunos rasgos de ese pensamiento. En la clase anterior yo dije que para Blake el mundo era

esencialmente alucinatorio. El mundo era una alucinación lograda por los cinco engañosos sentidos con que nos ha dotado el Dios superior que hizo esta Tierra, Jehová. Ahora bien, esto corresponde en filosofía al idealismo, y Carlyle fue uno de los primeros divulgadores del idealismo alemán en Inglaterra. En Inglaterra el idealismo ya existía en la obra del obispo irlandés Berkeley. Pero Carlyle prefirió buscarlo en la obra de Schelling y en la obra de Kant. Para estos pensadores, y para Berkeley, el idealismo tiene un sentido metafísico. Nos dicen que lo que nosotros creemos la realidad, digamos, el mundo de lo visible, de lo tangible, de lo gustable, no puede ser la realidad: se trata simplemente de una serie de símbolos o de imágenes de la realidad que no pueden parecerse a ella. Y así Kant habló de la cosa en sí que está más allá de nuestras percepciones. Todo esto lo comprendió perfectamente Carlyle. Carlyle dijo que de igual modo que vemos un árbol verde, podríamos verlo azul si nuestros órganos visuales fueran distintos, de igual forma que al tocarlo lo sentimos como convexo, podríamos sentirlo como cóncavo si nuestras manos estuvieran hechas de otra manera. Esto está bien, pero los ojos y las manos pertenecen al mundo externo, al mundo aparential. Carlyle toma pues la idea fundamental de que este mundo es aparente, y le da un sentido moral y un sentido político. Swift había dicho que todo en este mundo es aparente, que nosotros llamamos «obispo», digamos, a una mitra y a una vestidura colocadas de cierto modo, que llamamos «juez» a una peluca y a una toga, que llamamos «general» a una cierta disposición de ropa, de uniforme, de casco, de charreteras. Carlyle toma esta idea y escribe así el *Sartor Resartus*, o «Sastre zurcido».

Este libro es una de las mayores mistificaciones que la historia de la literatura registra. Carlyle imagina un filósofo alemán que enseña en la Universidad de Weissnichtwo —en aquel tiempo pocas personas conocían el alemán en Inglaterra, de modo que él podía utilizar sin peligro estos nombres^[313]—. Le daba a su filósofo imaginario el nombre de Diógenes Teufelsdröckh, es decir Diógenes Escoria —la palabra «escoria» es un eufemismo, aquí la palabra es más fuerte— del Diablo, y le atribuye la escritura de un vasto libro titulado *Los trajes, la ropa, su formación y su obra, su*

influencia. Esta obra lleva como subtítulo: «Filosofía del traje». Carlyle entonces imagina que lo que llamamos Universo es una serie de trajes, de apariencias. Y Carlyle alaba a la Revolución Francesa, porque ve en la Revolución Francesa un principio de la admisión de que el mundo es apariencia y de que hay que destruirla. Para él, por ejemplo, el reinado, el papado, la república, eran apariencias, eran ropa usada que convenía quemar, y la Revolución Francesa había comenzado por quemarla. Entonces el *Sartor Resartus* viene a ser una biografía del imaginario filósofo alemán. Ese filósofo es una especie de transfiguración del mismo Carlyle. Allí él cuenta, situándola en Alemania, su experiencia mística. Cuenta la historia de un amor desdichado, de una muchacha que parece quererlo y que lo deja, lo deja solo con la noche. Luego describe conversaciones con ese filósofo imaginario y da copiosos extractos de ese libro que no existió nunca y que se llamaba «Sartor», el sastre. Ahora, como él sólo da extractos de ese libro imaginario, llama a su obra «El sastre remendado».

El libro está escrito de un modo oscuro, lleno de palabras compuestas y llenas de elocuencia. Si tuviéramos que comparar a Carlyle con algún escritor de la lengua española, pensaríamos por empezar de un modo casero en las más impresionantes páginas fuertes de Almafuerde.^[314] Podemos pensar también en Unamuno, que tradujo al español *La Revolución Francesa* de Carlyle y sobre el cual Carlyle influyó. En Francia podríamos pensar en León Bloy.

Y ahora veamos el concepto de la historia de Carlyle. Según Carlyle existe una escritura sagrada. Esa escritura sagrada no es, salvo parcialmente, la *Biblia*. Esa escritura es la historia universal. Esa historia, dice Carlyle, que estamos obligados a leer continuamente, ya que nuestros destinos son parte de la historia universal. Esa historia que estamos obligados a leer incesantemente y a escribir, y en la cual —agrega— también nos escriben. Es decir, nosotros no sólo somos lectura de esa escritura sagrada sino letras, o palabras, o versículos de esa escritura. Ve al Universo, pues, como a un libro. Ahora, este libro está escrito por Dios, pero Dios para Carlyle no es una personalidad. Dios está en cada uno de nosotros, Dios está escribiéndose y realizándose a través de nosotros. Es

decir, Carlyle viene a ser panteísta: el único ser que existe es Dios, pero Dios no existe como un ente personal sino a través de las rocas, a través de las plantas, a través de los animales y a través de los hombres. Y sobre todo a través de los héroes. Carlyle dicta en Londres una serie de conferencias tituladas: *De los héroes, del culto de los héroes y de lo heroico en la historia*.^[315] Dice Carlyle que los hombres han reconocido siempre la existencia de los héroes, es decir de seres humanos superiores a ellos, pero que en épocas primitivas el héroe es concebido como un dios, y así la primera conferencia suya se titula: «El héroe como dios», y característicamente toma como ejemplo al dios escandinavo Odín. Dice que Odín fue un hombre muy valiente, muy leal, un rey que dominó a otros reyes, y que sus contemporáneos y los sucesores inmediatos lo divinizaron, lo vieron como un dios. Luego tenemos otra conferencia: «El héroe como profeta», y Carlyle elige como ejemplo a Mahoma. Mahoma, que hasta entonces sólo había sido objeto de escarnio para los cristianos de Europa occidental. Carlyle dice que Mahoma, en la soledad del desierto, se sintió poseído por la idea de la soledad o unidad de dios, y que así fue dictando el Corán. Tenemos otros ejemplos: el héroe como poeta, Shakespeare. Luego, como hombre de letras: Johnson y Goethe. Y el héroe como militar, y elige — aunque él detestaba a los franceses— a Napoleón.

Carlyle descreía profundamente de la democracia. Hay quienes han considerado —y entiendo que con toda razón— a Carlyle como precursor del nazismo, pues creyó en la superioridad de la raza germánica. Los años 1870-1871 fue la guerra franco-prusiana. Casi toda Europa —lo que fue Europa intelectual— estaba de parte de Francia. El famoso escritor sueco Strindberg^[316] escribiría después: «Francia tenía razón, pero Prusia tenía cañones». Esto es lo que se sintió en toda Europa. Carlyle estaba de parte de Prusia. Carlyle creyó que la fundación del Imperio Alemán sería el principio de una era de paz para Europa —[tras] lo acaecido luego con las guerras mundiales pudimos apreciar lo erróneo de su juicio—. Y Carlyle publicó dos cartas en las cuales decía que el conde de Bismarck fue un hombre incomprendido y que el triunfo «de la Alemania, que piensa profundamente, sobre la frívola,

vanagloriosa y belicosa Francia» sería un beneficio para la humanidad. En el año sesenta y tantos había ocurrido en Estados Unidos la Guerra de Secesión, [317] y todos en Europa estaban de parte de los estados del norte. Esta guerra, según ustedes saben, no empezó siendo una guerra de abolicionistas —de enemigos de la esclavitud— en el norte, contra partidarios y poseedores de esclavos en el sur. Jurídicamente, los estados del sur quizá tuvieran razón. Los estados del sur pensaron que ellos tenían derecho a separarse de los estados del norte y alegaron argumentos legales. Lo grave es que en la Constitución de los Estados Unidos no se había contemplado muy bien la posibilidad de que algunos estados pudieran separarse. El tema era ambiguo y los estados del sur, cuando Lincoln fue elegido presidente, resolvieron separarse de los estados del norte. Los estados del norte dijeron que los del sur no tenían derecho a separarse, y Lincoln, en uno de sus primeros discursos, dijo que no era abolicionista, pero que creía que la esclavitud no debía extenderse más allá de los primitivos estados del sur, no debía llevarse, por ejemplo, a estados nuevos como Texas o California. Pero luego, a medida que la guerra fue más encarnizada —la Guerra de Secesión fue la guerra más encarnizada del siglo XIX—, ya se confundía la causa del norte con la causa de la abolición de la esclavitud.

La causa del sur se había confundido con la de los partidarios de la esclavitud, y Carlyle, en un artículo titulado «Shooting Niagara», [318] se puso de parte del sur. Dijo que la raza negra era inferior, que el único destino posible del negro era la esclavitud, y que él estaba de parte de los estados del sur. Agregó un argumento sofisticado que es propio de su humorismo —porque Carlyle en medio de su tono profético era un humorista también—: dijo que él no comprendía a quienes combatían la esclavitud, que él no veía qué ventaja podía haber en cambiar de sirvientes continuamente. Le parecía mucho más cómodo que los sirvientes fueran vitalicios. Lo cual puede ser más cómodo para los amos, pero quizá no lo sea para los sirvientes.

Carlyle llega a condenar a la democracia. Por eso Carlyle, a lo largo de toda su obra, admira a los dictadores, a los que llamó strong men, «hombres fuertes».

La frase ha perdurado todavía. Por eso escribió el elogio de Guillermo el Conquistador, escribió en tres volúmenes el elogio del dictador Cromwell, alabó al doctor Francia, alabó a Napoleón, alabó a Federico el Grande de Prusia. Y dijo en cuanto a la democracia que no era otra cosa sino «la desesperación de encontrar hombres fuertes», y que solamente los hombres fuertes podían salvar a la sociedad. Definió con una frase memorable a la democracia como «el caos provisto de urnas electorales». Y escribió sobre el estado de cosas en Inglaterra. Recorrió toda Inglaterra, prestó mucha atención a los problemas de la pobreza, de los obreros —él era de estirpe campesina—. Y dijo que en cada ciudad de Inglaterra veía el caos veía el desorden, veía la absurda democracia, pero que al mismo tiempo había algunas cosas que lo confortaban, que lo ayudaban a no perder del todo la esperanza. Y esos espectáculos eran para él los cuarteles —en los cuarteles hay por lo menos orden— y las cárceles. Éstas eran las dos cosas capaces de regocijar el espíritu de Carlyle.

Tenemos pues en todo lo que he dicho un cierto programa del nazismo y el fascismo concebido antes del año 1870. Más particularmente del nazismo, ya que Carlyle creía en la superioridad de las diversas naciones germánicas, en la superioridad de Inglaterra, de Alemania, de Holanda, de los diversos países escandinavos, sobre los otros. Esto no impidió que Carlyle fuera en Inglaterra uno de los mayores admiradores de Dante. Su hermano^[319] publicó una traducción admirable, literal, en prosa inglesa, de la *Divina Comedia* de Dante. Y Carlyle admiró naturalmente a los conquistadores griegos y romanos, a los vándalos y a César.

En cuanto al cristianismo, Carlyle creía que ya estaba desapareciendo, que ya no había ningún porvenir para él. Y en cuanto a la historia, él veía la salvación en los hombres fuertes, y pensaba que los hombres fuertes pueden estar —como lo diría después Nietzsche, que sería en cierto modo su discípulo— más allá del bien y del mal. Es lo que había dicho antes Blake: una misma ley para el león y para el buey es una injusticia.

No sé qué libro de Carlyle les podría recomendar a ustedes. Yo creo que si

saben inglés el mejor libro será el *Sartor Resartus*. O, si les interesa, lean —si les interesa menos el estilo y más las ideas de Carlyle—, lean las conferencias que él reunió bajo el título de *El culto de los héroes y de lo heroico en la historia*. En cuanto a su obra más extensa, a la que dedicó catorce años, *La vida de Federico el Grande*, es un libro en el que hay brillantes descripciones de batallas. Las batallas le salían muy bien a Carlyle siempre. Pero a la larga se nota que el autor se siente muy lejos del héroe. El héroe era ateo y amigo de Voltaire. No le interesaba.

La vida de Carlyle fue una vida triste. Acabó enemistándose con sus amigos. El predicaba la dictadura y era dictatorial en su conversación. No admitía contradicciones. Sus mejores amigos fueron apartándose de él. Su mujer murió trágicamente: estaba paseándose en su coche por Hyde Park cuando murió de un ataque al corazón. Y Carlyle sintió después el remordimiento de ser un poco culpable de su muerte, ya que él se había desentendido de ella. Creo que Carlyle llegó a sentir, como nuestro Almafuerle lo sintió, que la felicidad personal estaba negada para él, que su neurosis le quitaba toda esperanza de ser personalmente feliz. Y por eso buscó su felicidad en el trabajo.

Me olvidaba de decir —es un rasgo meramente curioso— que en uno de los primeros capítulos de *Sartor Resartus*, al hablar de trajes, dice que el traje más sencillo de que él tiene noticias es el usado por la caballería de Bolívar en la guerra sudamericana. Y aquí tenemos una descripción del poncho como «una frazada con un agujero en el medio», y debajo él imagina al soldado de caballería de Bolívar, lo imagina —simplificándolo un poco— «mother naked», desnudo como cuando salió del vientre de su madre, cubierto por el poncho, y con su sable y con su lanza solamente. [\[320\]](#)

Viernes 25 de noviembre de 1966

Clase N° 17

La época victoriana. Vida de Charles Dickens.

Novelas de Dickens. William Wilkie Collins.

The Mystery of Edwin Drood, de Dickens.

Si vemos la historia de la literatura francesa, comprobamos que es posible estudiarla tomando como referencia las fuentes de que se ha nutrido. Pero este sistema de estudio no es aplicable a Inglaterra, no concuerda con el carácter inglés. Como he dicho alguna vez, «cada inglés es una isla». El inglés es especialmente individualista.

La historia de la literatura que hacemos, y que hace la gran mayoría, recurre a un expediente, cómodo, que es la división de la historia literaria en épocas: dividir a los escritores, repartirlos en épocas. Y esto sí puede aplicarse a Inglaterra. Así que nosotros vamos ahora a ver uno de los períodos más notables que hay en la historia de Inglaterra, que es la época victoriana. Pero la caracterización de ésta ofrece el inconveniente de ser muy extensa: Su duración va del año 1837 al año 1900, un largo reinado. Y además nos encontraríamos con que la definición es difícil y riesgosa. Nos costaría, por ejemplo, encuadrar a Carlyle, ateo que no creía ni en el Cielo ni en el Infierno. Parecería una época conservadora, pero el auge mayor del socialismo corresponde a esa época. Es también el momento de los grandes debates entre ciencia y religión, entre los que sostenían la verdad de la *Biblia* contra los partidarios de Darwin. Debemos anotar que, sin embargo, hay [entre los defensores de] la *Biblia* grandes visiones del presente. La época victoriana se caracterizó por la gran reserva que mostró referente a lo sensual o sexual. Sin embargo, Sir Richard Burton^[321]

R3N3

traduce el libro árabe *Perfumed Garden*,^[322] que llega a tener su alma. Es también por esa época, en 1855, que Walt Whitman escribe su libro *Leaves of Grass*. Es el gran auge del Imperio Británico. A pesar de eso, varios escritores se mostraron y actuaron sin partidismos: Chesterton, Stevenson, etcétera.

La época victoriana fue una época de debates y discusiones. Su tendencia no fue tan marcadamente protestante. Hay, por ejemplo, un fuerte movimiento que nace en Oxford y que propende al catolicismo. La unión de todos estos elementos contrastantes es de difícil definición, pero de todas maneras existe. Todos los elementos son unidos por una atmósfera común pero cambiante, que abarca setenta y tantos años.

Y en ese período encuadramos a Charles Dickens. Nace en 1812 y muere en 1870. Es un hombre que surge del pueblo, de la clase media inferior. Su padre era empleado de comercio y muchas veces conoció la cárcel por deudas. El hijo fue un escritor comprometido, que dedicó buena parte de su obra a combatir en favor de ciertas reformas. No podemos decir que Dickens las haya conseguido. Y quizás esto venga a explicarnos el que se haya perdido tanto en nuestro recuerdo esta calidad de reformador que poseía Dickens. Él también vivió con el temor de que un acreedor lo enviara a la cárcel por deudas, y abogó por la reforma de las escuelas, de las cárceles, de sistemas de trabajo. Pero si la reforma fracasa, la obra que desarrolla el reformador parece carecer de validez. Si tiene éxito, tiene necesariamente que perder actualidad. Es decir, la idea de que un individuo tiene que vivir su vida, por ejemplo, cosa que ahora nos parece un lugar común, fue en su momento una idea revolucionaria. Es el caso de *Casa de muñecas* de Ibsen.

Ahora, el peligro de la literatura social es que no tiene total aceptación. En el caso de Dickens, la parte social de su obra es evidente. Fue un revolucionario. Su infancia fue muy dura. Para esto debemos leer *David Copperfield*, donde él ha pintado el carácter de su padre también.

Dickens es un hombre que vive al borde de la ruina, es un deudor vitalicio que posee un extravagante optimismo acerca del porvenir. Su madre fue una mujer muy buena pero confusa y disparatada en sus acciones. Él tuvo que

trabajar desde niño en un depósito. Luego fue reportero, taquígrafo. Hacía reseñas de los debates de la Cámara de los Comunes pero con mucho mayor realismo que Johnson, que ya hemos visto cómo lo hacía.

Dickens fue un habitante de Londres. En su libro *Historia de dos ciudades*, *A Tale of Two Cities*, basado en la Revolución Francesa, se ve que en realidad Dickens no podía escribir una historia de dos ciudades. Él fue habitante de una sola ciudad: Londres.

Empezó por el periodismo y llegó a la novela por ese camino. Y al estilo resultante fue fiel, se mantuvo en él durante toda su vida. Sus novelas se publicaban por entregas, en folletín, y su resonancia fue tal que los lectores seguían la suerte de sus personajes como si fueran verdaderos. Recibió una vez centenares de cartas, por ejemplo, en que se pedía que no muriera el protagonista de la novela.

Ahora, a Dickens no le interesaba demasiado el argumento, sino más bien los personajes, el carácter de los personajes. El argumento es casi un mero medio mecánico para que progrese la acción. No hay una real evolución de carácter en los personajes. Son los medios, los acontecimientos, los que modifican a los personajes, como ocurre en la realidad.^[323] Los personajes que Dickens crea viven en un perpetuo éxtasis de ser ellos mismos. Suele diferenciarlos según dialectos: usa para unos un dialecto especial. Esto es visible en la versión original en inglés.

Pero Dickens adolece de exceso de sentimentalismo. No escribe al margen de su obra. Se identifica con cada uno de sus personajes. El primero de sus libros que logró una gran adhesión popular fue *Los papeles póstumos del Club Pickwick*,^[324] que fue publicado por entregas. Al principio le sugirieron que utilizara ciertas ilustraciones, y a ellas Dickens iba acomodando el texto. Y a medida que escribía el libro iba imaginando caracteres, intimaba con ellos. Sus personajes poco a poco adquirieron vida propia. Así pasa con Mr. Pickwick, que adquiere singular relevancia y es un caballero de carácter firme. Lo mismo ocurre con los otros personajes. El sirviente ve ciertas ridiculeces en su amor, pero llega a quererlo muchísimo.

Dickens había leído poco, pero entre sus primeras lecturas se contó la traducción del libro de *Las Mil y Una Noches* y los novelistas ingleses de influencia cervantina, novela de camino, en la que el hecho de que los personajes se trasladen crea la acción, las aventuras saltan al encuentro de los personajes.^[325] Pickwick pierde un proceso, lo cree injusto y resuelve no juzgarlo y sufrir la condena. Su sirviente, Sam Weller, incurre en deudas que no quiere pagar y lo acompaña a la cárcel. Es notable la afición de Dickens por los nombres extravagantes: Pickwick, Twist, Chuzzlewit, Copperfield. Y se podrían mencionar muchos más. Llegó a hacer fortuna con la literatura, y la fama. Su único rival era Thackeray.^[326] Pero aun a éste se cuenta que su hija le dijo una vez: «Papá, ¿por qué no escribe usted libros como el señor Dickens?» Thackeray era más bien un cínico, a pesar de que no faltan en sus obras momentos sentimentales. Dickens era incapaz de pintar un caballero, pero los hay en su obra. Conoció a la baja y a la alta burguesía íntimamente, pero no así a la aristocracia que raras veces aparece en su obra. Thackeray lo hace porque la conocía bien. Dickens porque se sentía plebeyo. Estas diferentes circunstancias las debemos hacer destacar: los diferencian.

Dickens recorrió Inglaterra haciendo lecturas públicas de su obra. Elegía capítulos dramáticos. Por ejemplo, la escena del proceso de Pickwick. Utilizaba una voz distinta para cada personaje, y lo hacía con extraordinario talento dramático. Los oyentes lo aplaudieron extraordinariamente. Se dice que sacó el reloj, vio que disponía de una hora y cuarto, y que el tiempo de aplausos hizo perder parte de la lectura. Intentó repetir la experiencia de Inglaterra en los Estados Unidos, pero allí se hizo antipático. Primero, porque declaró que era abolicionista, y segundo, porque defendió la causa de los derechos del autor. Él se sintió perjudicado y ofendido porque le parecía absurdo que los editores norteamericanos se enriquecieran imprimiendo partes cortadas de sus obras. Los norteamericanos pensaron, por el contrario, que estaba muy mal que él protestara por ese proceder. Así que al volver a Inglaterra publicó *American Notes*, pero pareció no darse cuenta de que Inglaterra estaba poblada de personajes ridículos, mientras que los norteamericanos eran una nación nueva, y

atacó [a estos últimos] acerbamente. Como he dicho, Dickens gozó de gran popularidad, se hizo rico por su obra, y viajó a Francia, a Italia, pero sin tratar de comprender a esos países. Buscó continuamente episodios humorísticos que referir. Murió en 1870. Le interesaron muy poco las teorías literarias. Era un hombre genial, que se interesaba a lo más en la ejecución de sus obras.

La estructura de sus novelas hace que sus caracteres se dividan en buenos y malos, absurdos y queribles. Quería hacer un poco lo del Juicio Final en sus obras, y por eso muchos de sus finales son artificiales, porque los malvados son castigados y los buenos reciben premios.

Hay dos rasgos para destacar. Dickens descubrió dos cosas importantes para la literatura posterior: la niñez, su soledad, sus temores. Esto se debe a su vida, a la vida a la que fue lanzado desde niño. En realidad, no se sabe de cierto sobre su niñez. Cuando Unamuno habla de la madre nos asombra. Por último, Groussac ha dicho que es absurdo que se dediquen capítulos a la infancia, que es para él una edad vacía, y que no se detenga en la juventud y en la adultez. Dickens es el primer novelista que hace que la infancia de los personajes sea importante.

Dickens descubre además el paisaje de ciudad. Los paisajes eran de campos, de montañas, selvas, ríos. Dickens trata sobre Londres. Es uno de los primeros que descubre la poesía de los lugares menesterosos y sórdidos.

En segundo lugar, debemos destacar que le interesó el lado melodramático y trágico, junto con el caricaturesco. Sabemos por los biógrafos que esto influyó en Dostoievsky, en sus asesinatos inolvidables. En la novela *Martin Chuzzlewit*, [327] los personajes hacen un viaje en una especie de diligencia, uno bajo el poder del otro. Chuzzlewit ha tomado la decisión de matar a su compañero. El coche se vuelca. Hace lo posible para que los caballos lo maten, pero se salva. Al llegar a la posada cierra la puerta [de su habitación y se duerme] pero sueña que lo mata. Atraviesa el bosque y al salir está solo, no arrepentido: tiene temor de que al llegar a la casa lo esperará el asesinado. Dickens describe a Chuzzlewit, que sale solo del bosque. No está arrepentido de lo que ha hecho, pero tiene el temor, el absurdo temor, de que al llegar a la casa lo estará

esperando el hombre que ha asesinado.

Y luego, en *Oliver Twist*, tenemos una pobre muchacha, Nancy, y a esa pobre muchacha la estrangula Bill Sikes, que es un rufián. Y luego tenemos la persecución de Bill Sikes. Bill Sikes tiene un perro que lo quiere mucho, y Bill lo mata porque teme ser identificado por el perro que lo acompaña. Dickens era muy amigo de Wilkie Collins.^[328] No sé si ustedes han leído *La piedra lunar* o *La dama de blanco*?^[329] Dice Eliot que estas novelas son las más extensas de la literatura policial, y acaso las mejores. Dickens colabora con Wilkie Collins en unas piezas de teatro que se representan en casa de Dickens Y dice Eliot que Dickens debe haber dado a los papeles —porque era un excelente actor— una individualidad que no poseen en la obra. Wilkie Collins era un maestro en el arte de entretener argumentos muy complicados, pero nunca confusos. Es decir, las tramas tienen muchos hilos, pero el lector los tiene a mano. En cambio Dickens, en todas sus novelas anteriores, había entretenido arbitrariamente los argumentos. Dijo Andrew Lang^[330] que si él tuviera que contar el argumento de *Oliver Twist* y lo amenazaran con la pena de muerte, él, que admiraba tanto a *Oliver Twist*, iría ciertamente a la horca.

Dickens, en su última novela, *The Mystery of Edwin Drood*^[331] *El misterio de Edwin Drood*, se propuso escribir una novela policial bien construida, a la manera de las que su amigo Wilkie Collins, maestro en el género, hacía. Y la novela ha quedado inconclusa. Pero para la primera entrega —porque Dickens siempre fue fiel al sistema de los folletines; Dickens suele publicar sus novelas en volumen cuando habían aparecido en folletín— dio una serie de instrucciones a su ilustrador. Y en una de ellas vemos a uno de los personajes en un capítulo que Dickens no alcanzó a escribir, y ese personaje no proyecta una sombra. Y algunos han conjeturado que no proyecta sombra porque es un espectro. En el primer capítulo, uno de los personajes ha fumado opio y tiene visiones. Y esa visión puede pertenecer a la obra. Y dice Chesterton que Dios fue generoso con Dickens, ya que le concedió un final dramático. En ninguna de las novelas de Dickens, dice Chesterton, importaba el argumento:

importaban los personajes, con sus manías, su vestimenta siempre igual y su vocabulario especial. Pero al final Dickens resuelve escribir una novela de argumento importante, y casi en el momento en que Dickens está por denunciar al asesino, Dios ordena su muerte, y así nunca sabremos cuál fue el verdadero secreto, el oculto argumento de *Edwin Drood* —dice Chesterton—, salvo cuando nos encontremos con Dickens en el cielo. Y entonces —dice Chesterton—, lo más probable es que Dickens ya no se acuerde y siga tan perplejo como nosotros. [332]

Yo, para concluir, quería decirles que Dickens es uno de los grandes bienhechores de la humanidad. No por las reformas por las cuales abogó y en las cuales logró éxito, sino porque ha creado una serie de personajes. Uno puede ahora tomar cualquier novela de Dickens, abrirla en cualquier página, con la certidumbre de seguir leyéndola y deleitándose.

Quizá la mejor novela para trabar conocimiento con Dickens, ese conocimiento que puede ser precioso en nuestra vida, sea la novela autobiográfica *David Copperfield*, en la que hay tantas escenas de la infancia de Dickens. Y después *Los papeles póstumos del Pickwick Club*. Y luego, yo diría el *Martin Chuzzlewit*, con sus descripciones deliberadamente injustas de América y el asesinato de Jonás Chuzzlewit, pero la verdad es que haber leído algunas páginas de Dickens, haberse resignado a ciertas malas costumbres suyas, su sentimentalismo, sus personajes melodramáticos, es haber encontrado un amigo para toda la vida.

Lunes 28 de noviembre de 1966

Clase N° 18

*Vida de Robert Browning.
La oscuridad de su obra. Sus poemas.*

Hablaremos hoy del más oscuro de los poetas de Inglaterra: Robert Browning. Este apellido pertenece al grupo de apellidos que, aunque están al parecer en idioma inglés, son de origen sajón. Robert Browning fue hijo de un inglés, pero su abuela era escocesa y su abuelo —uno de ellos— fue alemán de origen judío. Era lo que hoy llamaríamos un inglés típico, por la mezcla de sangres. En cuanto a su familia y sociedad, estaban en buena posición, pertenecían a la alta burguesía. Es decir, Browning nació en un barrio aristocrático, pero en el que había conventillos.

Browning nace en 1812, el mismo año que nace Dickens, pero el paralelo termina ahí. Sus vidas y ellos mismos son muy distintos. Robert Browning se educó, más que en ningún otro lugar, en la biblioteca de su padre. Tuvo de resultas de esto una vasta cultura, ya que todo le interesaba y todo leía, y especialmente la cultura judía. Sabía idiomas, por ejemplo el griego. El practicar y traducir fue su refugio espiritual durante muchos años, sobre todo en los últimos de su vida.

Su vida de hombre rico que se supo desde un principio destinado a la poesía fue, sin embargo, una vida dramática. Y tanto es así que esa vida fue llevada posteriormente a la escena y a la pantalla del cinematógrafo. Es decir que es una vida que despierta interés por su trama. La que luego fue su esposa, ^[333] Elizabeth Barrett, había sufrido de joven una áspera caída que le lesionó la columna vertebral. Elizabeth vivió desde entonces en su casa, rodeada de un ambiente de médicos, de gente que cuchicheaba, que hablaba en voz baja.
R3N3

Estaba dominada por su padre, y el padre creía que el deber de su hija era resignarse a su condición de inválida. Así que le estaba absolutamente prohibido recibir visitas, para evitar que éstas la alterasen. Elizabeth tenía sin embargo vocación poética. Publicó al fin un libro, *Poesías traducidas del portugués*, que llamó poderosamente la atención de Robert Browning.^[334] El libro de Miss Barrett era sin duda el libro de una mujer apasionada. Así que Browning le escribe, y entablaron ambos una relación epistolar. Las cartas son oscuras, están escritas en un dialecto común a los dos, propio, construido con alusiones a poetas griegos. Hasta que al fin Browning le propuso ir a visitarla. Ella reaccionó alarmadísima. Le respondió que era imposible, que los médicos le habían prohibido la agitación que le produciría la visita de un desconocido. Se enamoraron y él le propuso matrimonio. Ella dio entonces el paso decisivo de su vida: accedió a dar una vuelta en coche a espaldas de su padre. Hacía años que ella no salía de casa. Estaba asombrada. Bajó del coche, caminó unos pasos y comprobó que el aire frío de la tarde no le hacía daño. Tocó un árbol, silenciosamente. Y le contestó a Browning que escaparía con él y que se casarían en secreto.

A los pocos días de casados huyeron a Italia. El padre no perdonó nunca a Elizabeth, ni siquiera en el momento en que la enfermedad de ella se agravó. Tiró —como él siempre hacía— sus cartas y no perdonó lo que él consideraba una traición. Robert y Elizabeth se establecieron en Italia. Era la época de la liberación. La casa de los Browning estaba permanentemente vigilada. Browning sentía un vivo amor por Italia, como muchos de sus contemporáneos. Le interesaba la lucha de un país contra otro por su libertad. Le interesaba, entonces, la lucha de Italia contra Austria. Consiguió al fin que su mujer se restableciera satisfactoriamente, hasta el punto de escalar montañas a su lado. No tuvieron hijos.^[335] Fueron, sin embargo, muy felices. Hasta que al fin ella muere, y entonces Browning escribió su obra capital: *The Ring and the Book, El anillo y el libro*. Vuelve entonces por último a Londres y se dedica a la literatura. Es ya un autor famoso, y es tenido por oscuro —como fueron tenidos Góngora y otros—. Se llegó al punto de que en Londres se fundó una *Browning*

R3N3

Society dedicada a interpretar sus poemas. Hoy, de cada poema hay dos o varias explicaciones. En la enciclopedia se pueden buscar los títulos de los poemas de Browning, y se encuentran una o varias explicaciones que se han dado. En las reuniones de esa sociedad, los miembros leían artículos, a veces polémicos, en los que cada uno daba su interpretación de algún poema. Browning solía asistir a esas reuniones. Iba, aceptaba el té, oía las interpretaciones, agradecía y decía que le habían dado mucho que pensar. Pero nunca se comprometía con ninguno.

Es notable que Browning fuera tan amigo de Tennyson, que se jactaba de que su obra entera era de una claridad virgiliana. Y sin embargo los dos fueron muy amigos y ninguno aceptaba que se hablara mal del otro. Robert Browning siguió publicando libros, entre ellos una traducción de Eurípides. Muere en 1889, envuelto en una especie de gloria un poco extraña. Después de la muerte de su mujer hubo otro amor, pero que nunca fue probado fehacientemente. Elizabeth era una mujer que no sólo era poetisa, sino que le interesaba la política italiana. Browning conoció el latín, el alemán, el griego, el inglés antiguo. La oscuridad de Browning no es una oscuridad verbal. No hay un verso en sus poemas que no sea comprensible. Pero la interpretación total de sus poemas es difícil, y hay algunos en que se ha declarado la imposibilidad de comprensión. Es una oscuridad psicológica. Oscar Wilde dijo del novelista George Meredith,^[336] por su obra, que era un Browning en prosa. Browning usó, según él, el verso como un medio para escribir prosa.^[337]

Browning tenía una facilidad casi fatal para el verso. Abundó en rimas que Valle-Inclán^[338] siguió luego en su *Pipa de Kif*, poemas exclusivamente escritos con rimas de ese tipo. Si Browning hubiera elegido la prosa y no el verso, sería uno de los grandes cuentistas de la lengua inglesa. Pero en esa época se le daba predominante importancia a la poesía, y los versos de Browning se distinguen especialmente por sus virtudes musicales. A Browning le interesaron también los estudios de la casuística, rama filosófica que se ocupa de la ética. Le interesaron los caracteres complejos y contradictorios. Entonces inventó una forma de poemas lírico-dramáticos en primera persona, en los que quien habla no es el autor sino un personaje. Esto tiene un lejano precedente en

R3N3

el «Lamento de Deor».

Ahora, veamos los poemas. Veamos uno de los menos conocidos, pero más característicos, «Fears and Scruples»,^[339] «Temores y escrúpulos». Es un poema de dos páginas, que no es oscuro, pero como todos los poemas de Browning tiene la virtud de no parecerse a ningún otro poema de los suyos. El protagonista, el «yo» del poema, es un hombre desconocido del que ni siquiera se nos dice el nombre o la época en que vivió. Este hombre cuenta, o cree contar, con un amigo famoso al que ha visto en muy pocas ocasiones. Lo ha mirado y sonreído. El amigo es autor de hazañas ilustres, el amigo es famoso en todo el mundo, y él mantiene correspondencia con el amigo desconocido. El pobre hombre admite que las hazañas han sido atribuidas a otro y no a su amigo ilustre. Ha llevado las cartas que recibe a que las examinaran peritos calígrafos y le han dicho que son apócrifas. Pero él acaba por decir que cree en esas cartas, en la autenticidad de ellas y de las hazañas, y que toda su vida ha sido enriquecida por esa amistad. Los otros niegan, tratan de quitarle esa fe. Y al final aparece la pregunta: «¿Y si ese amigo fuera Dios?» Y de esta manera el poema resulta una parábola del hombre que reza y no sabe si su plegaria cae en el vacío o es recogida por alguien, por un remoto oyente. «What is that friend who is God?», ¿Qué es ese amigo que es Dios?

Veamos ahora otro poema. Éste es «Mi última duquesa», en el que se refiere a Ferrara.^[340] El que habla es el duque de Ferrara, en la época del Renacimiento. Habla con un señor que viene de parte de otro aristócrata para arreglar el casamiento del duque, que es viudo, con la hija de aquel aristócrata. El duque recibe al huésped en una sala del palacio, donde le muestra una cortina y le dice: «Esta cortina no suele descorrerse». Aquí se muestra el carácter celoso del duque, porque lo que la cortina mantiene oculto es un óleo de la última mujer. El huésped, al fin, admira la espléndida tela. El duque habla entonces de la sonrisa de su mujer. Dice que sonreía a todos, que sonreía con facilidad, quizá con demasiada facilidad. Era muy bella, «la pintura no puede reproducir exactamente sus mejillas». Era muy bella y su corazón se alegraba fácilmente. Se amaban; la quería y ella lo había querido. Pero al verla tan feliz

R3N3

sospechaba que en sus ausencias ella seguía feliz y sonriente. Entonces dio órdenes y «todas sus sonrisas cesaron». Comprendemos entonces que el duque ha hecho envenenar a su mujer. Luego bajan por la escalera para ir a comer, y el duque le muestra a su huésped una estatua. Antes se ha hablado de la dote, pero este asunto no trae preocupación, porque sabe de la generosidad del aristócrata, y sabe también que su futura esposa sabrá ser duquesa de Ferrara, honor que ella acepta —no sabemos si como un cumplido o sin darse cuenta de lo que representa—. El fin general del poema es mostrar el carácter del duque, tal como se nos presenta.

«Cómo esto lo impresionó a un contemporáneo»^[341] es el título de un curioso poema que ocurre en Valladolid. El protagonista puede ser, acaso, Cervantes, o algún otro famoso escritor español. El «yo» del poema es el de un señor burgués que dice que conoció en su vida solamente a un poeta, que puede describirlo aproximadamente, aunque no está del todo seguro de que sea un poeta. Y lo describe diciendo que era un hombre vestido con dignidad modesta que llegó a ser conocido por todos. El traje lo llevaba gastado en los codos y en los bordes del pantalón. La capa en un tiempo había sido lujosa. Recorría la ciudad seguido por su perro, y al caminar proyectaba sobre las calles llenas de sol una sombra negra y alta. No miraba a nadie, pero todos lo miraban a él. Y sin embargo, aunque a nadie miraba, parecía que se fijaba en todo. Por la ciudad corrió la voz de que ese hombre era realmente el que gobernaba la ciudad, que no era el alcalde. Y en esto nos recuerda las actitudes de Víctor Hugo que, desterrado, se llamaba a sí mismo a pesar de eso «el testigo de Dios» y «el sonámbulo del océano». Es de notar que también Shakespeare habla de «los espías de Dios».^[342]

Se decía [de este hombre] que todas las noches mandaba informes al rey —aquí debemos pensar en la palabra «rey» como igual a «Dios»—, y que en su casa vivía suntuosamente, y era servido por esclavas desnudas, y que en las paredes había grandes telas de Tiziano. Pero el burgués lo siguió una vez y comprobó que eso era falso: el hombre se sentaba en la puerta, con las piernas cruzadas sobre el perro. La casa era nueva, recién habitada, y en la mesa comía

con el ama de llaves. Jugaba luego con la baraja y, antes de las doce, se iba a dormir. Lo imagina luego al morir, y luego imagina huestes de ángeles que lo rodean y lo llevan a Dios por su servicio u oficio de observar a los hombres. El burgués concluye diciendo que «nunca fui capaz de escribir un verso, vamos a divertirnos».^[343]

Otro poema es «Karshish»,^[344] narrado por un médico árabe. Es un poema extenso, escrito por el médico a su maestro. La época es la del gobernador anterior al Islam. Dice que el maestro lo sabe todo, que él recoge las migajas que caen de aquella sabiduría.

La primera parte del poema es puramente profesional; demuestra el interés de Browning por la medicina. Lo esencial del poema es un caso de catalepsia. Antes el relator ha hablado de sus experiencias extrañas: fue asaltado por bandoleros, herido; debió usar una piedra pómez, hierbas medicinales, piel de serpiente. Como decía, lo esencial del poema es un caso de catalepsia inducida para provocar una curación.

Es llevado a una aldea. Allí un hombre que estuvo enfermo fue curado por un médico que le produjo un estado semejante a la muerte. Hasta el corazón dejó de latir, y entonces el médico fue a verlo y el enfermo le dijo que había estado muerto y que había resucitado. El médico trató de conversar con él, pero el otro no oía nada, no le importaba nada, o bien le importaba todo. Entonces quiso conocer al médico, y le dijeron que aquel que había curado al hombre había muerto en un motín, y otros le dijeron que murió ejecutado. Vuelve entonces a saludar al maestro y el poema concluye. El enfermo resucitado es Lázaro, el médico muerto es Cristo. Y todo así, indicado de paso por el poeta.

Poema análogo a éste es aquel en que aparece un «tirano de Siracusa».^[345] Un artista universal recibe una carta del tirano. A este artista le ha tocado vivir una época tardía. Dice que sus poemas son perfectos como los de Homero, sólo que ha llegado después de Homero. Ha escrito sobre filosofía. El filósofo ignoraba cómo el hombre es devuelto a la ignorancia. Y el tirano quiere saber si es que hay alguna esperanza de inmortalidad para el hombre. El filósofo, que ha leído los diálogos platónicos, que habla de Sócrates, dice que hay una secta que

R3N3

afirma eso, que afirma que Dios se ha encarnado en un hombre. Y el filósofo dice que la secta está equivocada. El filósofo y el tirano han estado cerca de la verdad cristiana, pero ninguno de los dos la ve, no se dan cuenta. En Anatole France podemos encontrar un argumento semejante.

Miércoles 30 de noviembre de 1966

Clase N° 19

Poemas de Robert Browning.

Una charla con Alfonso Reyes, The Ring and the Book.

Proseguimos ahora con el estudio de la obra de Robert Browning. Recuerdo que a éste le preguntaron una vez el sentido de un poema suyo, y él contestó: «Lo escribí hace tiempo. Cuando lo hice, Dios y yo sabíamos lo que significaba. Ahora, sólo Dios lo sabe», para eludir la contestación.

Hablé de algunos poemas menores suyos, y hay un poema que yo querría recomendar a ustedes, pero que no puedo exponer siquiera ligeramente. Es quizás el más extraño de todos, y se titula «Childe Roland to the Darle Tower Came».^[346] «Childe Roland», «childe» no significa «niño» aquí. Es un antiguo título de nobleza y se escribe con una «e». «Childe Roland a la oscura torre llegó», esta línea está tomada de Shakespeare:^[347] es el nombre de una balada que se ha perdido. Es quizá lo más extraño del poema, de los poemas de Browning. El gran poeta americano Carl Sandburg ha escrito un poema titulado «Manitoba Childe Roland».^[348] Cuenta cómo le leyó ese poema a un niño^[349] en una granja en Minnesota, y cómo el niño no entendía nada — quizás el lector tampoco lo entendiera del todo— pero cómo los dos se dejaron llevar por la fascinación del misterio de ese poema que nunca ha sido explicado. Está lleno de circunstancias mágicas. Ocurre evidentemente en la Edad Media. No una Edad Media histórica, sino la Edad Media de los libros de caballerías, de los libros de la biblioteca de Don Quijote.

Y ahora, antes de hablar de *The Ring and the Book*, quiero referirme a otros poemas de Browning, un poco al azar. Hay uno que se titula: «Mr. Sludge, the

R3N3

Médium»,^[350] «El señor Sludge, el médium». El protagonista de este poema es un médium, un falso médium que le sacaba mucho dinero a un millonario americano que está desesperado por la muerte, por la reciente muerte de su mujer. Mister Sludge ha puesto en comunicación al viudo con el espíritu de la mujer muerta. Y luego ha sido descubierto por aquél, por el propio millonario americano, y el otro dice que lo va a denunciar a la policía, por impostor, pero finalmente dice que no hará nada a condición de que Mr. Sludge, el falso médium, le cuente la verdadera historia de su carrera, una carrera hecha de imposturas. Y el otro dice que oyó hablar de espiritismo y pensó que podía aprovecharlo, que no es difícil engañar a personas que están deseosas de ser engañadas. Que en realidad los engañados por él —sin excluir al propio señor iracundo que lo amenaza— han sido cómplices, han cerrado los ojos ante mentiras burdas. Le dice cómo él al principio les mostraba a sus víctimas textos escritos de la propia mano de Homero, y que como él no conocía el alfabeto griego, las palabras griegas estaban representadas por redondeles y por puntos «antes que encontrara el libro útil que sabe». Después fue adquiriendo su confianza y llega a una especie de exaltación de sí mismo y luego, de pronto, al abandono de sí mismo, y quiere recuperar la confianza de su víctima. Le dice al otro que si no oye en ese momento la voz de su querida mujer, de esa mujer a quien él mismo ha aprendido a querer a través del amor del otro y del diálogo con su espíritu. El otro lo amenaza entonces con violencias físicas. Mr. Sludge sigue confesando la verdad y llegamos así al final del poema. Un largo poema, porque Browning había estudiado muy bien el tema, el tema de las imposturas médium. Llegamos al final a esta conclusión del todo inesperada por el lector y por quienes han seguido la historia de sus imposturas y el mecanismo de sus viejas imposturas. Al final el médium, a quien el otro está a punto de atacar, de castigar físicamente, le dice que todo lo que ha dicho es verdad, que no ha sido un impostor. En cuanto a las cartas de su mujer muerta, él las llevaba escondidas en las mangas del saco. «Sin embargo —agrega—, yo creo que hay algo en el espiritismo, yo creo en el otro mundo», a pesar de todas sus trampas. Es decir, el protagonista reconoce que ha sido un impostor, pero eso no quiere

decir que no haya otro mundo y que no haya espíritus. Se ve cómo a Browning le gustaban las situaciones y las almas ambiguas. Por ejemplo, en este caso, el impostor es asimismo un creyente.

Hay un poema breve titulado «Memorabilia»,^[351] «cosas dignas de ser recordadas», en latín. El título creo que está tomado de algunas escenas intercaladas en la obra del gran místico sueco Swedenborg. Es el caso de dos señores que están conversando, y resulta que uno de ellos ha conocido al poeta ateo Shelley,^[352] ese poeta que influyó tanto en la juventud. Y uno le dice al otro: «Pero cómo, ¿usted le habló a Shelley? ¿Usted lo vio, le habló y usted le contestó? ¡Qué raro es todo esto y sin embargo es verdadero!» Y el otro le dice que una vez tuvo que atravesar un páramo, un páramo que tenía su nombre y que sin duda tenía su uso, su empleo, su destino en el mundo. Y sin embargo él se ha olvidado de todo. Lo que él recuerda es una pluma de águila. Todo lo demás, las millas en blanco, ha sido borrado. Ahí él vio y él recogió y puso en su pecho la pluma del águila, y se ha olvidado de lo demás. Así ocurre en su vida, en otras circunstancias. Él ya se ha olvidado, pero recuerda su encuentro con Shelley.^[353]

Este año yo lo conocí a Alfonso Reyes. Él me habló del gran poeta mexicano Othón,^[354] y yo le dije: «¿Cómo? ¿Usted lo conoció a Othón?» Y Reyes se acordó inmediatamente del poema de Browning y repitió la primera estrofa:

*Ah, did you once see Shelley plain,
And did he stop and speak to you?
And did you speak to him again?
How strange it seems, and new!*

Y luego, al final:

*A moulted feather, an eagle-feather
Well, I forget the rest.*^[355]

Y hay otro poema sobre un hombre que está muriéndose, y viene un pastor, un pastor protestante, que evidentemente le dice que el mundo es un valle de lágrimas.^[356] Y el hombre le dice: «Do I see the world as a valley of tears? No, reverend Sir, not I»: «¿Veo yo acaso el mundo como un valle de lágrimas? No, reverendo señor, no yo». Y entonces él, que está desfigurado y muriéndose, le dice que lo que él recuerda del mundo no tiene nada que ver con un valle de lágrimas. Que lo que él recuerda es una casa, una quinta en la que vive una mujer, sin duda una sirvienta con la cual él tuvo amores. Y para describir la topografía de la casa, él se vale de las botellas de remedio de la mesa de luz. Y él dice que «esa cortina que hay ahí es verde o es azul para una persona sana, pero a mi me sirve para recordar la persiana de la casa, cómo era, y el callejón que había al lado, porque yo, escurriéndome por ahí, podía llegar a la puerta, y allí estaba ella, esperándome». «Yo sé» —dice—, «that all this is improper», «que todo es impropio, que todo esto es indecente, pero estoy muriéndome». ^[357] Y entonces le dice que él recuerda esos amores ilícitos con la sirvienta. Eso es lo único que él recuerda, eso es lo único que la vida le ha dejado en esos últimos momentos, y lo que él recuerda al fin, sin remordimientos.

Hay otro poema cuyo protagonista es Caliban.^[358] Browning había leído un libro sobre las fuentes que usó Shakespeare y sobre las divinidades patagónicas, un dios llamado Setebos. Y Browning se basa en esas noticias sobre la religión de los indios patagónicos para este poema, titulado «Caliban sobre Setebos».

Y hay otro poema: «El amor entre las ruinas»,^[359] y éste se desarrolla en la campaña de Roma. Y hay un hombre —podemos suponer que es un pastor— que habla de las ruinas y que describe el esplendor de una ciudad que había existido ahí. Habla de los reyes, de los miles de jinetes, de los palacios, de los banquetes, un tema parecido a la elegía anglosajona de «La Ruina». Y después dice que él solía encontrarse ahí con una muchacha, y que esa muchacha lo esperaba, y que él veía el amor en sus ojos antes de acercarse a ella y abrazarla. Concluye diciendo que de todo lo que hay en el mundo lo mejor es el amor, que

a él le basta con el amor, que qué le importan los reyes e imperios que hayan desaparecido. Porque hay en Browning —y yo no he hablado suficientemente de ello— muchos poemas de amor, de amor físico también. Y es este tema del amor el que se refiere en el libro que trataremos hoy, antes de hablar de Dante Gabriel Rossetti —que funda la fraternidad prerrafaelista, *Pre-Raphaelite Brotherhood*, y que es algo posterior a Browning—. Pero el gran libro de Browning, un libro escrito con una técnica muy curiosa, es *The Ring and the Book*, «El anillo y el libro». No sé si alguno de ustedes vio un admirable film japonés que se estrenó hace muchos años titulado *Rashômon*.^[360] Ahora, el autor del argumento de ese film, Akutagawa,^[361] fue el primer traductor japonés de Browning, y tomó la técnica de este admirable film de *The Ring and the Book* de Browning. Salvo que *The Ring and the Book* es mucho más complejo que el film. Lo cual se explica, porque un libro puede ser mucho más complejo que un film. En el film tenemos la historia de un samurai que atraviesa la selva con su mujer. Lo ataca un bandolero. El bandolero mata a la mujer, y luego tenemos tres versiones de un mismo hecho. Una la cuenta el samurai, otra la cuenta el bandolero y otra la cuenta el espíritu de la mujer a través de la boca de una bruja. Y las tres historias son diferentes. Sin embargo, se refieren a un mismo hecho. Ahora, Browning intentó algo parecido, pero algo mucho más difícil, porque a Browning le interesaba la búsqueda de la verdad. Empecemos por el título del libro: *The Ring and the Book*, «El anillo y el libro». Esto puede explicarse así: Browning empieza diciendo que para hacer un anillo —y el anillo viene a ser una metáfora del libro que él está a punto de escribir, que ya ha empezado a escribir, *The Ring and the Book*— es necesaria una aleación de metales. El anillo no puede estar hecho de oro puro, es necesario mezclar el oro con otros metales de ley más baja. Y él, para hacer el libro, ha tenido que agregar al oro —esta humildad también es típica de Browning—, él ha tenido que mezclar metales más bajos, los metales de su propia imaginación. En cuanto al metal puro, él lo ha encontrado. Lo ha encontrado, pero ha tenido que extraerlo también de un libro que encontró en un puesto en Florencia, y ese libro es la historia de un proceso criminal que ocurrió

un siglo antes en Roma.

Ese libro ha sido traducido al inglés, publicado por la Everyman's Library, que ustedes conocerán, bajo el título de *The Old Yellow Book*,^[362] *El viejo libro amarillo*. Ese libro contiene toda la historia de un proceso criminal, una historia muy sórdida, una historia bastante horrible. Ahí se trata de un conde que se ha casado con una mujer campesina creyendo que ella era una mujer rica. Luego él la ha repudiado, la ha encerrado en un convento. Ella ha logrado huir del convento para ir a vivir en casa de sus padres. Y ahí aparece el conde, que sospecha que ella ha sido adúltera, que ella ha tenido amores con un sacerdote. Ahí el conde ha sido acompañado de varios asesinos, han entrado en la casa y la han matado. Luego él ha sido arrestado, y el libro contiene las declaraciones del asesino y algunas cartas. Browning leyó y releyó, y entró en todos los pormenores de esta historia sórdida. Finalmente el conde es condenado a muerte por el asesinato de su mujer. Y entonces Browning resolvió averiguar cuál era la verdad y escribió *The Ring and the Book*.

Y en *The Ring and the Book* tenemos repetida, creo que diez veces, la misma historia. Y lo curioso, lo original, es que la historia —a diferencia de lo que ocurre con *Rashômon*— es, en lo que se refiere a los hechos, la misma. El lector del libro llega a conocerla perfectamente. Pero la diferencia está en el punto de vista de cada personaje.^[363] Posiblemente Browning se inspiró en las novelas epistolares que estaban de moda durante el siglo XVIII y a principios del XIX. Creo que *Die Wahlverwandschaften, Las afinidades electivas*, de Goethe,^[364] pertenece a este género. Y se inspiró también en las novelas de Wilkie Collins. Collins, para aligerar el largo relato de sus tramas policiales, hacía que la historia fuera pasando de un personaje a otro. Y esto le servía para un fin satírico. Por ejemplo, tenemos un capítulo escrito por uno de los personajes. Ese personaje cuenta que él acaba de conversar con Fulano de Tal, a quien él impresionó mucho por la agudeza y profundidad de lo que dijo. Y luego pasamos al otro capítulo, escrito por el interlocutor, y en ese capítulo vemos que acaba de hablar con el autor del otro capítulo, y que el otro lo aburrió extraordinariamente con las imbecilidades que dijo. Es decir, hay un

R3N3

juego de contrastes y de sátira.

Ahora, Browning toma este método de las diversas personas que cuentan el cuento, pero no lo usa sucesivamente. Es decir, un personaje no le pasa el cuento a otro. Cada personaje cuenta su historia, que es la misma historia, desde el principio hasta el fin. Y la primera parte está dedicada por Browning a Elizabeth Barrett, que había muerto. Y al final le dice: «Oh, lírico amor, mitad ángel, mitad pájaro, toda una maravilla y un incontenible deseo». Y dice cómo a veces él ha mirado el cielo y le ha parecido ver un lugar en que el azul del cielo es más azul, es más apasionado, y pensaba que ella podía estar ahí. Recuerdo los primeros versos: «Ah, lyric Love, half angel, half bird, and all a wonder, and a wild desire». Y luego tenemos el primer canto del poema, titulado «Half Rome». Y ahí tenemos los hechos, los hechos contados por un individuo cualquiera que ha visto a Pompilia —Pompilia es la mujer asesinada—, ha quedado impresionado por su belleza, y está seguro de la culpa, de la injusticia del asesinato. Luego tenemos otro capítulo, que se titula «Half Rome» también, «Media Roma». Y ahí la misma historia está referida por un señor, un señor que ya tiene cierta edad, que se la cuenta a su sobrino. Y le dice que el conde, al matar a su mujer, ha obrado con justicia. Y él es un partidario del conde, del asesino. Después tenemos «Tertium quid», «tercero en discordia», y este personaje cuenta la historia, y la cuenta con lo que él cree que es imparcialidad: que la mujer tenía su parte de razón, que el matador tenía su parte de razón también. Cuenta la historia con tibieza.

Tenemos después la defensa del sacerdote. Después tenemos la defensa del conde. Y luego tenemos lo que dicen el fiscal y el defensor. El fiscal y el defensor usan un dialecto jurídico, y es como si no hablaran del asunto: están continuamente detenidos por escrúpulos judiciales. Es decir, hablan, digamos, fuera de la historia.

Y luego hay algo que puede ser lo que la mujer hubiera dicho. Al final tenemos una especie de monólogo del conde, que ha sido condenado a muerte. El conde ya aquí abandona sus subterfugios, sus mentiras y cuenta la verdad. Cuenta cómo él ha sido torturado por los celos, cómo su mujer lo ha engañado,

cómo ella fue cómplice en el engaño inicial. El creía que al casarse con ella se casaba con una mujer de dinero. Lo han engañado, y ella es cómplice de ese engaño. Y mientras él va diciendo estas cosas va amaneciendo. Y ve con horror la luz gris de la mañana. Vienen a buscarlo para llevarlo a la horca. Y entonces él concluye con estas palabras: «Pompilia, ¿vas a dejar que me asesinen?» — dice él, que la ha asesinado a ella—. «Pompilia, will you let them murder me?» Y luego al final habla el Papa. El Papa representa aquí la sabiduría y la verdad. El Papa cree que es justo que el asesino sea ejecutado. Y luego tenemos algunas reflexiones de Browning.

Ahora, yo he comparado a Browning con Kafka.^[365] Ustedes recordarán aquel poema, «Temores y escrúpulos», que he examinado al principio, ese poema sobre la ambigüedad de las relaciones del creyente con Dios. El creyente reza, pero no sabe si hay un oyente, un interlocutor. No sabe si hay un diálogo realmente. Pero en este libro —y ésta es la diferencia fundamental entre Browning y Kafka— Browning lo sabe. No está simplemente jugando con su imaginación. Browning cree que hay una verdad; Browning cree que hay o no hay un culpable. Él cree, es decir que siempre lo atrajo la ambigüedad del misterio esencial de las reacciones humanas y el Universo, pero Browning creyó en una verdad; Browning escribió este libro, Browning imaginó, Browning recreó este episodio criminal, para llegar a investir una verdad. Y creyó haber llegado a ella usando, desde luego, ese metal que él llamaba más bajo, el metal de la aleación con el oro, el metal de su imaginación.

Browning fue esencialmente un optimista. Hay un poema de Browning titulado «Rabí Ben Ezra».^[366] El rabino Ben Ezra fue un rabino español,^[367] y dice Chesterton que es típico de Browning que, cuando éste quiso decir su verdad final sobre el mundo, sobre el hombre, sobre nuestras esperanzas, puso esa verdad en boca de un oscuro rabino español de la Edad Media, un rabino olvidado, del cual apenas si sabemos que vivió en Toledo y después en Italia, y se quejó siempre de su mala suerte. Dijo que él tenía tan mala suerte que si él se hubiera puesto a vender velas, el sol no se habría puesto nunca, o si él se hubiera puesto a vender mortajas, los hombres habrían sido bruscamente

inmortales. Y Browning pone en boca de este Rabí Ben Ezra el concepto al cual llegó sobre el mundo. El concepto de que todo lo que no logramos en la Tierra lo lograremos —o acaso lo estamos logrando— en el Cielo. Y él dice que lo que nos pasa a nosotros, lo que nosotros vemos, es como el arco de una circunferencia. Nosotros vemos apenas un fragmento o un arco siquiera muy leve, pero la circunferencia, la felicidad, la plenitud, existe en alguna otra parte y existirá también para nosotros. Y Browning llega también al concepto de que la vejez no es simplemente una declinación, una mutilación, una pobreza. La vejez es una plenitud también, porque en la vejez entendemos las cosas.^[368] Y él llegó a creer en esto. Este poema es otro de los grandes poemas de Browning, y concluye con esta idea: que la vejez sea la perfección de la juventud.

Había empezado con la metáfora del arco trunco y del círculo pleno y total. Hay una vasta bibliografía sobre Browning. Hay una enciclopedia hecha sobre Browning,^[369] con explicaciones muchas veces absurdas de los poemas. Dice por ejemplo que el poema «Childe Roland to the Darle Tower Carne», «Childe Roland a la torre oscura llegó», es un poema contra la vivisección.^[370] Hay otras explicaciones absurdas. Pero quizás el mejor libro sobre Browning, un libro de agradabilísima lectura, es un libro que Chesterton publicó en la primera década de este siglo, en el año 1907 o 1909, creo, y que figura en la admirable serie «English Men of Letters».^[371] Y leyendo una biografía de Chesterton, escrita por su secretaria, Maisie Ward,^[372] leí que todas las citas de Browning que hace Chesterton en el libro estaban equivocadas. Pero estaban equivocadas porque Chesterton había leído tanto a Browning que lo había aprendido de memoria. Y lo había aprendido tan bien que no había sido necesario para él consultar la obra de Browning una sola vez. Y se había equivocado precisamente porque lo conocía.^[373] Es una lástima que el corrector de la serie «English Men of Letters», Leslie Stephen,^[374] padre de Virginia Woolf, haya restablecido el texto original. Hubiera sido interesante comparar cómo son los versos de Browning en el texto original y cómo aparecen en la edición de Chesterton. Desgraciadamente fueron corregidos, y en el libro impreso tenemos

R3N3

el texto de Browning. Hubiera sido muy lindo saber cómo Chesterton transfiguró en su memoria —la memoria también está hecha de olvidos— los versos de Browning.

Tengo una especie de remordimiento. Me parece que he sido injusto con Browning. Pero con Browning sucede lo que sucede con todos los poetas, que debemos interrogarlos directamente. Creo sin embargo haber hecho lo bastante para interesarlos a ustedes en la obra de Browning. La lástima es, como ya dije, que Browning escribió en verso su obra. Si no, sería reconocido ahora como uno de los grandes novelistas y como uno de los cuentistas más originales de la lengua inglesa. Aunque si lo hubiera hecho en prosa hubiéramos perdido también mucha admirable música. Porque Browning dominó el verso inglés. Lo dominó tanto como Tennyson, como Swinburne o como cualquier otro. Pero es indudable que para un libro como *The Ring and the Book*, un libro que consta de la misma historia repetida muchas veces, hubiera sido mejor la prosa. Lo curioso de *The Ring and the Book*, al cual vuelvo ahora, es que aunque cada personaje cuenta los mismos hechos, aunque no hay ninguna diferencia en cuanto a lo que refiere, hay una diferencia fundamental en lo que corresponde a la psicología humana, y es el hecho de que cada uno de nosotros se cree justificado. Por ejemplo, el conde admite que es un asesino, pero la palabra «asesino» es una palabra demasiado general, y esta convicción la tenemos leyendo otros libros. Si leemos, por ejemplo, *Macbeth*, o si leemos *Crimen y castigo* —o como creo que se llama en el original, «Culpa y expiación»— de Dostoievsky, no sentimos que Macbeth o que Raskolnikov sean asesinos. Esa palabra es demasiado franca. Vemos cómo los hechos los han ido llevando a cometer un asesinato, lo cual no es lo mismo que ser un asesino. ¿Acaso un hombre queda agotado por lo que ha hecho? ¿Acaso un hombre no puede cometer un crimen, y no puede acaso su crimen estar justificado? El hombre ha sido llevado a su ejecución por miles de circunstancias. En el caso de *Macbeth*, por ejemplo, tenemos en la primera escena a las tres brujas, que son tres parcas también. Estas brujas le profetizan hechos que ocurren. Y entonces Macbeth, al ver que esas profecías son justas, llega a pensar que también ha sido

predestinado a asesinar a Duncan, su rey, y luego a cometer los otros asesinatos. Y lo mismo ocurre en *The Ring and the Book*: ninguno de los personajes miente, pero cada uno de los personajes se siente justificado. Ahora, Browning cree que hay un culpable final, que ese culpable es el conde, aunque él cree que está justificado por las circunstancias que lo han llevado al asesinato de su mujer.

Y Chesterton en su libro sobre Browning habla de otros grandes poetas, y dice que Homero puede haber pensado por ejemplo: «Yo les diré la verdad sobre el mundo, y les diré la verdad basándome en la caída de una gran ciudad, en la defensa de esa ciudad», e hizo la *Iliada*. Y luego otro poeta, cuyo nombre ya hemos olvidado, dice: «Yo les diré la verdad sobre el mundo, y la diré basándome en lo que sufrió un hombre justo, en los reproches de sus amigos, en la voz de Dios que baja desde un torbellino», y escribió el *Libro de Job*. Y otro poeta pudo decir: «Yo les diré la verdad sobre el mundo, y la diré describiéndoles un viaje imaginario o visionario por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso», y ese poeta es Dante. Y Shakespeare pudo haber pensado: «Yo les diré la verdad sobre el mundo narrándoles la historia de un hijo que supo, por la revelación de un espectro, que su madre había sido una adúltera y una asesina», y escribió *Hamlet*. Pero lo que Browning hizo fue más extraño. Dijo: «He buscado la historia de un proceso criminal, una historia sórdida de adulterio, la historia de un asesinato, una historia de mentiras, de impostores. Y basándome en esa historia, sobre la cual toda Italia habló, y la cual toda Italia olvidó, yo les revelaré la verdad sobre el mundo», y escribió *El anillo y el libro*.

En la próxima clase hablaré del gran poeta inglés de origen italiano Dante Gabriel Rossetti, y empezaré describiendo su trágica historia personal. Y luego veremos dos o tres de sus poemas, sin excluir algunos de sus sonetos, esos sonetos que han sido considerados quizá los más admirables de la lengua inglesa.

Viernes 2 de diciembre de 1966

Clase N° 20

Vida de Dante Gabriel Rossetti.

Valoración de Rossetti como poeta y como pintor.

El tema del doble («fetch»). Libro de poemas exhumado.

Poemas de Rossetti. La historia repetida cíclicamente.

Hablaremos hoy de un poeta muy diverso de Robert Browning, aunque ambos fueron contemporáneos, y aunque al principio Browning ejerció alguna influencia sobre Dante Gabriel Rossetti, de quien hablaré hoy. Las fechas de Rossetti son de fácil recordación, ya que tenemos 1828 para su nacimiento y 1882, las dos fechas finales invertidas, para su muerte. Además, hay un vínculo entre los dos y es el profundo amor que ambos sintieron por Italia. En general, es típico de las naciones del norte el sentir amor por las naciones del Mediterráneo. Un amor no siempre correspondido, desde luego. En el caso de Rossetti había además la circunstancia de que toda su sangre, con la excepción de una abuela inglesa, era italiana.

Rossetti nació en Londres. Su padre era un refugiado italiano, un liberal, un hombre que se había dado —con justificada razón, como tantos otros italianos— al estudio de la *Divina Comedia*.^[375] Yo tengo en casa unas once o doce ediciones comerciales comentadas de la *Comedia*, desde las más antiguas hasta las más modernas, digamos. Pero no pude conseguir la edición de la *Divina Comedia* hecha por el padre de Rossetti.^[376] Dante [Alighieri], en una carta al Can Grande de la Scala, dice que su poema puede leerse de cuatro modos. Por ejemplo, podemos leerlo como un relato fantástico de un viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Pero también, como sugirió un hijo de Dante,^[377]

R3N3

podemos leerlo como una descripción de la vida del pecador, simbolizada por el Infierno, de la vida del penitente, simbolizada por el Purgatorio, y de la vida del justo, significada por los bienaventurados del Paraíso. Y ya que dije esto, voy a recordar que un gran místico y panteísta irlandés, Juan Escoto Erígena, dijo que la Sagrada Escritura era capaz de un número infinito de interpretaciones, como el tornasolado plumaje de los pavos reales. Y creo que algún rabino ha escrito que la Sagrada Escritura ha sido destinada especialmente, predestinada, para cada uno de sus lectores. Es decir, tiene un sentido distinto según la lea alguno de ustedes o la lea yo, o la lean los hombres del porvenir o del pasado.

La interpretación que el padre de Dante Gabriel Rossetti hizo era una interpretación mística. Los biógrafos de Rossetti dicen que cuando el padre de Rossetti decía que ese libro era «sommamente místico», éste era el mayor elogio que podía hacer. La madre de Rossetti era pariente del médico de Byron, médico italiano cuyo apellido he olvidado ahora.^[378] La casa de Rossetti constituía un ambiente intelectual y político, ya que todos los refugiados italianos que iban a Londres visitaban a los Rossetti. De modo que Rossetti creció en un ambiente literario y fue desde la niñez bilingüe. Es decir, el inglés de Londres y el italiano de sus mayores le eran igualmente familiares. Rossetti desde niño se educó en el culto de Dante y de poetas como Cavalcanti^[379] y otros, pero además lo atrajo el estudio del dibujo y de la pintura. Como dibujante, es uno de los más delicados del arte inglés. Como pintor, confieso que he hecho todo lo posible —y hay, creo, amigos míos que han compartido esa experiencia— para admirar —creo que en la Tate Gallery— los cuadros de Rossetti, y realmente he fracasado siempre. Se ha dicho en un chiste demasiado evidente que como pintor era un gran poeta, y como poeta era un gran pintor. O, según lo expresa Chesterton, era demasiado buen pintor para ser del todo un gran poeta, y demasiado buen poeta para ser del todo un gran pintor. En cuanto a mí, entiendo muy poco de pintura, pero creo entender algo de poesía. Y tengo la convicción —una convicción que no sé si la moda actual literaria comparte— de que Rossetti es uno de los grandes poetas de Inglaterra, es decir, uno de los grandes poetas del mundo.

Rossetti empezó por dedicarse al dibujo. En dibujo fue singularmente delicado: hay esa vibración en cada uno, ese principio del movimiento que parece típico de los grandes dibujantes. En cuanto a sus cuadros, las figuras son torpes, los colores me parecen demasiado burdos y demasiado vivos. Y además deben ser ilustraciones, ilustraciones a veces de sus propios poemas. Un trabajo curioso es el tomar un poema sumamente pictórico —muchos de Rossetti lo son, como «The Blessed Damozel», «La doncella bienaventurada»— y comparar la felicísima versión hecha en cuadro al óleo. Rossetti, en el Museo Británico, conoció de un modo parcial —no existían entonces las reproducciones que existen ahora— la obra de los pintores anteriores a Rafael. Y llegó a la conclusión —escandalosa entonces y ahora no aceptada por todos— de que Rafael representaba, no el apogeo de la pintura, como todos afirmaban entonces, sino el principio de la declinación de ese arte. Él creyó que los pintores italianos y flamencos anteriores a Rafael eran superiores a él. Y con un grupo de amigos, William Holman Hunt,^[380] Burne-Jones,^[381] a los cuales se agregaron después algunos poetas ilustres, William Morris y Swinburne en primer término, fundó una sociedad llamada *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, «la Hermandad Prerrafaelista». Pero a ellos les importó menos imitar a los prerrafaelistas que pintar con la probidad, con la sencillez, con la honda emoción que veían en esos hombres, «early men», del comienzo, digamos. Y fundaron una revista con un título desdichado: *The Germ*, «El germen», para difundir su doctrina y la de la nueva pintura, y su poesía. He dicho que los movimientos estéticos son raros en Inglaterra. No quiero decir que no se produzcan. Lo que quiero decir es que los poetas o pintores no tienden, como en Francia, a formar cenáculos y a publicar manifiestos. Esto parece corresponder al individualismo inglés, y además a cierta modestia, a cierta timidez. Me recuerda el caso de Thackeray, a quien fueron a verlo de una revista para escribir un artículo sobre él. Él era famoso como novelista, era el rival de Dickens, y le contestó al periodista: «I'm a private gentleman», «Soy un caballero que valora la privacidad», y no permitió que escribieran sobre él ni que lo retrataran. Pensaba que la obra de un escritor

debe ser pública, pero la vida del autor no debe serlo.

Ahora, en cuanto a poesía, las teorías de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* no difieren mucho de las de Wordsworth, aunque su aplicación, como suele ocurrir en esos casos, fue totalmente distinta ya que no hay mayor parecido entre un poema de Wordsworth y un poema de Swinburne, Rossetti o Morris. Además, Rossetti empezó, como Coleridge, usando un lenguaje deliberado y artificialmente medieval, como los temas de sus cuadros. En este curso no hemos tenido tiempo de hablar de un ciclo de leyendas de origen celta que se formó en Inglaterra, y que luego fue llevado a Bretaña por los britanos que huían de las invasiones de los sajones y de los anglos. Esas leyendas ustedes las conocen, son el núcleo de la biblioteca del Quijote, son las historias del Rey Artus,^[382] de la Tabla Redonda, de los culpables amores de la reina con Lancelote, de la busca del Santo Grial, etc. Y estos temas, que luego se concretan en Inglaterra en un libro llamado *La morte d'Arthur*,^[383] fueron al principio los temas predilectos de los prerrafaelistas, aunque muchos también pintaron temas contemporáneos. Y uno de ellos, alguno, ante el estupor de los espectadores, pintó cuadros en que figuraban obreros, ferrocarriles, un diario tirado en el suelo. Todo esto era nuevo entonces. Lo mismo que se había creído antes, que la poesía debía buscar temas nobles, se creía en la pintura: también debía buscarlos. Y lo noble era naturalmente lo que tenía la pátina, el prestigio del pasado.

Pero volvamos ahora a la biografía de Dante Gabriel Rossetti. A Dante Rossetti lo han llamado, siguiendo el título de un poema de Browning, «the Italian in England», «el italiano en Inglaterra». Es curioso que él no quiso nunca visitar Italia. Acaso pensaba que esa visita era innecesaria, ya que Italia estaba en sus lecturas y en su sangre. El hecho es que Rossetti emprendió algún «viaje al continente», como dicen en Inglaterra, pero no pasó de Francia y de los Países Bajos. No fue nunca a Italia, aunque en Italia no se hubieran dado cuenta de que era inglés. Y ya que había nacido en Londres, le gustaba afectar en su conversación —esto parece típico de los hombres de letras— el dialecto de la ciudad, el «cockney». Esto, digamos, es como si habiendo nacido en Buenos

Aires se creyera obligado a usar el «arrabalero», el lunfardo. Rossetti era un hombre de pasiones fuertes, de carácter violento también, como Browning lo fue. A Browning, dicho sea de paso, nunca le gustaron los poemas de Rossetti, pensó que estaban, dice, «perfumados artificialmente». Es decir que además de la pasión natural que surge de un tema, la que buscó y encontró Wordsworth en sus mejores páginas, a Rossetti le gustaba agregar adornos, a veces extraños al tema mismo. Además, Rossetti estudió mucho a Shakespeare, y el lenguaje, no por artificial menos apasionado de Shakespeare, se advierte en muchas composiciones suyas. Por ejemplo, hay un poema que habla del insomnio, y dice que el sueño lo ve desde lejos despierto «with cold commemorative eyes», «con fríos ojos conmemorativos».^[384] Ustedes ven, es quizá la primera vez que se une este sustantivo, «ojos», con «conmemorativo», que puede desde luego justificarse etimológicamente, ya que son ojos que recuerdan, que conmemoran el pasado. Rossetti frecuentó academias de dibujo, academias de pintura, y conoció a una muchacha llamada Siddal,^[385] que fue la modelo de casi todos sus cuadros. Y creó así un tipo, el tipo Rossetti, como otros pintores lo han hecho después. Esta muchacha era una muchacha alta, de pelo rojo, de largo cuello —como aquella Edith Cuello de Cisne de quien hablamos al referirnos a la muerte del último rey sajón de Inglaterra, Harold— y de labios llenos, de labios muy sensuales, que creo que están de moda ahora otra vez. Pero ese tipo era un tipo nuevo entonces, y así la señorita Siddal fue por ejemplo la Reina Negra, o María Magdalena, o cualquier otro personaje griego o medieval. Se enamoraron. Rossetti se casó muy joven y luego comprobó lo que él ya sabría: que ella era una mujer de constitución enfermiza. Y Rossetti fue profesor de dibujo en una escuela nocturna para obreros fundada por el gran crítico y escritor Ruskin,^[386] que protegió a la Fraternidad Prerrafaelista. Ahora, Rossetti tuvo otras modelos. Una modelo que empleó pocas veces pero de la cual se enamoró, se enamoró físicamente, según se supone. Era una mujer grandota, de pelo rojo también —el pelo rojo siempre ejerció una fascinación sobre Rossetti—, y tan grande que él la llamaba en broma «the elephant», «el elefante». Pero podía hacerlo impunemente, que ella no se ofendía por eso.

R3N3

Y ahora llegamos al hecho trágico, a uno de los hechos trágicos de la vida de Rossetti. Este hecho no figura en todas las biografías: sólo ha sido revelado ahora. Porque hasta principios de este siglo se entendía en Inglaterra que no había que hablar de estas cosas. Pero la última biografía de Rossetti habla de un modo del todo franco de este episodio, y creo poder referirlo sin faltar al decoro.

Una noche, el poeta Swinburne fue a comer a casa de los Rossetti. Comieron juntos. Después de la cena, Rossetti dijo que él tenía que ir a dictar su clase en el colegio para obreros fundado por Ruskin, y lo invitó a Swinburne a acompañarlo. Swinburne y Rossetti se despidieron de la señora de Rossetti y, una vez doblada la esquina, Rossetti le dijo a Swinburne que él no tenía clase esa noche, que él iba a visitar al «elefante». Y Swinburne comprendió perfectamente, y los dos hombres se despidieron. Swinburne, por lo demás, ya conocía eso de Rossetti y no se asombró mayormente. Rossetti se quedó hasta muy tarde en casa del «elefante», digamos —he olvidado su nombre. Y cuando volvió, encontró que su casa estaba a oscuras, que su mujer había muerto. Había muerto porque había ingerido una dosis excesiva de cloral,^[387] que ella solía tomar contra el insomnio. Rossetti comprendió inmediatamente que ella sabía toda la historia y se había suicidado.

Me olvidé de decir que la luna de miel la había pasado Rossetti en París, con su mujer, y que ahí pintó un cuadro muy extraño, dado lo que ocurriría después, y dado el carácter supersticioso de Rossetti. La tela, que no tiene —me parece— mayores méritos pictóricos, y que está en la Tate Gallery o en el British Museum, no recuerdo, se titula: «How they met themselves», «Cómo se encontraron consigo mismos». No sé si ustedes saben que hay una superstición que se ha dado en muchos países del mundo, la superstición del doble. En alemán, el doble se llama *Doppelgänger*, viene a ser el doble que camina a nuestro lado.^[388] Pero en Escocia, donde la superstición perdura todavía, se llama al doble «*fetch*»,^[389] porque *fetch* en inglés es «buscar», y se entiende que si un hombre se encuentra consigo mismo, eso es el indicio de su próxima muerte. Es decir, esa aparición del doble viene a buscarlo. Y hay una balada de

R3N3

Stevenson, que ya veremos más adelante, que se llama «Ticonderoga»,^[390] cuyo tema es el *fetch*. Ahora, en este cuadro de Rossetti se trata, no de un individuo que se encuentra consigo mismo, sino de una pareja de amantes que se encuentran consigo mismos en el crepúsculo de un bosque, y uno de los amantes es Rossetti y el otro es su mujer. Ahora, nunca sabremos por qué Rossetti pintó este cuadro. Puede haber pensado que pintándolo él alejaba la posibilidad de que le ocurriera, y también podemos conjeturar —aunque no haya ninguna carta de Rossetti que lo certifique— que realmente Rossetti y su mujer se encontraron consigo mismos, digamos, en Fontaineblau, o en cualquier otro lugar de Francia. Los hebreos tienen también esa superstición, la de encontrarse con un doble. Pero para ellos, el hecho de que un hombre se haya encontrado consigo mismo no significa su próxima muerte, significa que ha llegado al estado profético. Hay una leyenda talmúdica de tres hombres que salieron en busca de Dios. Uno se volvió loco, el otro murió y el tercero se encontró consigo mismo. Pero volvamos a Rossetti.

Rossetti vuelve a su casa, se encuentra [con su mujer] envenenada, y sospecha o comprende lo que ha ocurrido. Luego se comprueba que ella ha muerto por obra de un exceso de cloral, se supone que se le ha ido la mano y Rossetti acepta esto —Rossetti lo acepta, pero se siente íntimamente culpable—. La entierran al día siguiente, y Rossetti aprovecha un momento de descuido de sus amigos para dejar sobre el pecho de la muerta un cuaderno manuscrito, el cuaderno de los sonetos que se reunirían después bajo el título de *The House of Life*, «La casa de la vida». Sin duda, Rossetti pensó cometer así un acto de expiación. Rossetti pensó que ya que él era en cierto modo el culpable de su muerte, el asesino de su mujer, él no podía hacer otra cosa mejor que sacrificarle su obra. Rossetti había publicado antes un libro, un libro que ustedes encontrarán en la misma edición de poemas y traducciones de Rossetti de Everyman's Library,^[391] una traducción de la *Vita Nuova* de Dante. Una traducción literal, salvo que está escrita en un inglés ya arcaico. Además, como ustedes saben, la *Vita Nuova* de Dante incluye muchos sonetos, y estos sonetos fueron admirablemente traducidos al inglés por Rossetti junto con poemas de

Cavalcanti y de otros poetas contemporáneos. Rossetti había publicado en la revista *The Germ* algunas versiones —que corrigió mucho después— de los poemas que lo harían famoso, por ejemplo «The Blessed Damozel», «I Have Been Here Before»,^[392] y creo que la extraña balada «Troy Town», es decir «La ciudad de Troya», y otros. Al hablar de Coleridge, he dicho que éste en su primera versión del «Ancient Mariner» recurrió a un inglés deliberada y puramente arcaico, y que en las versiones que podemos estudiar ahora él modernizó el idioma, lo hizo más accesible y más llano. Y lo mismo sucede con la balada «The Blessed Damozel».

Rossetti, después de la muerte de su mujer, rompió su *liaison* con «the elephant» y vivió solo. Compró una especie de quinta en los alrededores de Londres y ahí se dedicó a la poesía, y sobre todo a la pintura. Veía a muy pocas personas. Él, a quien le había gustado tanto la conversación, sobre todo la conversación en los pubs, las tabernas de Londres. Y ahí él vivió retirado, solo, hasta el año de su muerte en 1882. Y veía a muy poca gente. Entre ellos, a un agente suyo que se encargaba de la venta de sus cuadros, por los cuales Rossetti solía pedir un precio muy alto, no tanto por codicia sino por una especie de desdén, digamos, como diciendo: «Si a la gente le interesan los cuadros, que los pague muy bien o si no que no los compre, a mí no me importa». Él había tenido antes una polémica con un crítico escocés, Buchanan,^[393] que se había escandalizado ante la franqueza, digamos, de ciertos poemas de Rossetti.

A los tres o cuatro años de la muerte de su mujer, sus amigos se reunieron para conversar con Rossetti: le dijeron que él había ejecutado un sacrificio inútil, que a su propia mujer no podía agradaarle el hecho de que él hubiera renunciado deliberadamente a la fama, quizás a la gloria que le traería la publicación de ese manuscrito. Entonces Rossetti, que no conservaba copia de sus versos, cedió. Y después de algunos trámites no muy agradables, logró permiso para exhumar el manuscrito que él había puesto sobre el pecho de su mujer. Naturalmente, Rossetti no asistió a esa escena digna de Poe. Rossetti se quedó solo en una taberna, emborrachándose. Y mientras tanto los amigos exhumaron el cadáver y lograron —no era fácil porque las manos estaban

rígidas y cruzadas—, pero lograron salvar el manuscrito. Y el manuscrito tenía manchas blancas de la putrefacción del cuerpo, de la muerte, y ese manuscrito se publicó y determinó la gloria de Rossetti. Por eso ahora en Sudamérica se incluye a Rossetti en un programa de literatura inglesa, y por eso estamos estudiándolo.

En cuanto a la polémica que él tuvo con Buchanan, éste publicó un artículo anónimo titulado «The Fleshly School of Poetry», «La escuela carnal de la poesía». A lo cual Rossetti contestó con un folleto titulado «The Stealthy School of Criticism», «La escuela furtiva de la crítica», a lo que el otro no pudo contestar.

Los sonetos eróticos de Rossetti se cuentan entre los más hermosos de la literatura inglesa. Y ahora no nos parecen demasiado eróticos, como pudieron parecer en la época victoriana. Yo tengo una edición de Rossetti publicada en el año 1903, y ahí he buscado en vano uno de los sonetos más admirables de Rossetti, titulado «Nuptial Dream»,^[394] «Sueño nupcial», que se refiere al sueño de una noche de bodas. Ya volveremos a él.

Rossetti muere en 1872, en esa quinta en cuyo fondo había un pequeño jardín zoológico con canguros y otros animales raros. Era un «zoo» pequeño, con todos los animales pequeños. Y luego Rossetti muere bruscamente. Rossetti se había hecho aficionado al doral, y muere también por haber tomado una dosis excesiva de cloral. Y según todas las probabilidades, se repitió en él el suicidio de su mujer. Es decir, la muerte de los dos viene a justificar la tela «How they met themselves», pintada en París muchos años antes, porque Elizabeth Siddal murió joven. De modo que estamos ante un destino trágico. Algunos han atribuido ese destino a su sangre italiana, pero a mí me parece absurdo que la sangre italiana lleve necesariamente a una vida trágica, o que un italiano sea necesariamente más apasionado que un inglés.

Y ahora vamos a leer algo de la obra de Rossetti. Vamos a empezar por este soneto del cual les hablé, «Nuptial Sleep». No puedo recordar todos los pormenores, pero sí el argumento.^[395] Empieza diciendo: «Al fin su largo beso se separó, los dos se apartaron». Y entonces él compara a los dos amantes

con las ramas de una rama que se bifurca, y dice: «Their lips» se apartaron después del acto del amor, pero sus labios estaban todavía muy cerca. Y después dice que así como después de la lluvia caen de los tejados las últimas gotas de agua —aquí se alude a otra cosa, desde luego—, así fueron latiendo separadamente cada uno de los corazones. Los dos amantes fatigados se quedan dormidos, pero Rossetti, con una hermosa metáfora, dice: «Sleep sank them lower than the tide of dreams», «El sueño los hundió más abajo de la marea de los sueños». Pasa la noche, y luego el alba los despierta, y entonces despiertan sus almas, que están debajo del sueño. Y del sueño emergen lentamente como si el sueño fuera un agua. Pero él se refiere, no al alma de la mujer, sino al alma del hombre. Y entonces dice que entre ahogadas reliquias del día —ve algunas maravillas de nuevas selvas y de corrientes— él despertó. Es decir, él había tenido un sueño maravilloso, él había soñado con un país desconocido, espléndido, porque su alma estaba llena del esplendor del amor. «El se despertó y se maravilló aún más, porque ahí estaba ella.» Es decir, el hecho de despertarse, de volver de un mundo fantástico, de volver a una realidad y ver que en esa realidad estaba ella, la mujer que él había querido y reverenciado durante tanto tiempo, y verla dormida a su lado, en sus brazos, era más maravilloso que el sueño. «He woke, and wondered more: for there she lay.» Ustedes ven que en estos versos de un poeta de origen italiano, todas las palabras son germánicas y sencillas. No creo que Rossetti buscara este efecto, porque si lo hubiera buscado nos parecería artificial. Sin embargo, no ocurre eso.

Y ahora quiero recordar el principio de otro soneto de Rossetti, ya que hoy no tendré tiempo de hablar de sus grandes poemas. Es un poema en el que hay algo de cinematográfico, de juego de visión cinematográfica, aunque se escribió hacia 1850, época en que no se sospechaba el cinematógrafo. Y dice así: «¿Qué hombre se ha inclinado sobre el rostro de su hijo, para pensar cómo esa cara, ese rostro / se inclinará sobre él cuando esté muerto?» «What man has bent to his son's face and brood, / How that face shall watch his when cold it lies?».

[396] Y aquí tenemos, como he dicho, un juego de imágenes que podríamos

llamar cinematográfico. Tenemos primero el rostro del padre que se inclina ansiosamente sobre el rostro del hijo, y luego las dos imágenes se invierten porque se piensa en un porvenir seguro, y su cara será la cara yacente, acostada, muerta, y será la cara de su hijo la que se incline sobre él. Hay como una transposición de las dos caras. «O pensó cuando su propia madre le besaba los ojos, / lo que habrá sido su beso cuando su padre la cortejaba.» Es decir, pasamos de la imagen del sueño y de la muerte a esa otra imagen no menos profunda del amor. Y tenemos esa extraña rima, esa rima tan dulce: «brood» y «woood».

Éste es otro de los grandes sonetos de Rossetti, el principio. Y hay un poema suyo cuyo título ha sido elegido por Priestley^[397] para una de sus comedias de tiempo, esas comedias en que Priestley juega con el tiempo, por ejemplo *Llega un inspector* y *El tiempo y los Conways* y ésta es la frase elegida por Priestley, «I have been here before», «yo ya estuve aquí». Y dice: «pero cuándo y dónde no puedo decirlo. Conozco el pasto más allá de la puerta, conozco la brusca y dulce fragancia». Luego hay una cosa que olvido, y luego, hablando con una mujer: «You have been mine before», «Tú ya fuiste mía». Y luego dice que esto ha ocurrido miles de veces y que volverá a ocurrir, que ellos se separarán, morirán y luego renacerán en otra vida, «pero no romperemos nunca esta cadena». Según ustedes saben, es la doctrina de los estoicos, de los pitagóricos, de Nietzsche, la idea de que la historia universal se repite cíclicamente. Y en *La ciudad de Dios*, San Agustín la atribuye erróneamente a Platón, que no la enseñó, [y también] la atribuye a Pitágoras. Dice que Pitágoras la enseñaba a sus alumnos y les decía que esta doctrina —que luego se llamaría del eterno retorno, del eterno regreso— «[esta doctrina] que yo les enseñé nos enseña que esto ya ha ocurrido muchas veces, yo mismo con esta vara en la mano les he explicado esto a ustedes, y ustedes me han oído un número infinito de veces, y volverán a oírlo un número infinito de veces de mis labios». Querría tener tiempo para recordar que el filósofo escocés David Hume^[398] fue en el siglo XVIII el primero que justificó esa teoría, que parece fantástica. Y él dice que si el mundo, todo el Universo, está hecho de un número limitado de

elementos —ahora diríamos de átomos—, este número, aunque incalculable, no es infinito. Y entonces, cada momento depende del momento anterior. Basta que un momento se repita para que se repitan los siguientes. Tenemos que tomar una imagen bastante sencilla. Vamos a tomar la imagen de un mazo de cartas, y vamos a suponer una persona inmortal que las baraja. Entonces las irá sacando en diversos órdenes. Pero si el tiempo es infinito, llegará un momento en que sacará el as de oros, el dos de oros, el tres de oros, etc., etc. Esto, desde luego, es bastante sencillo porque se trata de cuarenta elementos. Pero en el Universo podemos encontrar o suponer cuarenta billones de billones de elementos elevados al cuadrado o al cubo o a lo que nosotros queramos. Pero siempre es un número finito. Es decir, llegará un momento en que las combinaciones se repetirán, y entonces cada uno de nosotros volverá a nacer y repetirá cada una de las circunstancias de su vida. Y yo tomaré este reloj, advertiré que son las siete y concluiremos inexorablemente con nuestra clase.

Ahora, dice Dickens que él tuvo esa experiencia de haber vivido ya un momento. Según los psicólogos, esta experiencia corresponde simplemente a un momento de cansancio: percibimos el presente, pero si no estamos cansados, lo olvidamos. Luego, cuando lo percibimos del todo, no hay un abismo de miles de siglos entre una experiencia y otra, hay un abismo de nuestra distracción. Podríamos decirles a Pitágoras y a Rossetti que si nosotros, en un momento de nuestra vida, tenemos la sensación de haber vivido ya ese momento, ese momento no es exactamente igual al momento de la vida anterior. Es decir, el hecho de recordar la vida pasada es un argumento contra esa teoría. Pero eso no importa. Lo importante es que Rossetti ha escrito un admirable poema titulado «I have been here before» y que Priestley escribiría una comedia casi tan admirable con el mismo tema de que cada una de nuestras biografías es una serie de circunstancias mínimas que ya han ocurrido miles de veces y que volverán a ocurrir.

En la próxima clase tomaremos dos poemas extensos de Rossetti, «La doncella bienaventurada», «Troy Town» y acaso «Edén Bower», que se refiere a los primeros amores de Adán, no con Eva, sino con Lilith, demonio o

serpiente.

R3N3

Lunes 5 de diciembre de 1966

Clase N° 21

*Poemas de Rossetti. Rossetti visto por Max Nordau.
«The Blessed Damozel», «Eden Bower» y «Troy Town».*

En la clase anterior vimos algunas de las composiciones menores —menores en extensión, no acaso en mérito— de Dante Gabriel Rossetti. Su composición más famosa, que arcaicamente se titula «The Blessed Damozel» —«damozel» es una palabra normanda, que equivale a «demoiselle»— y generalmente se traduce por «La doncella bienaventurada», corresponde, según se sabe, a una tela y a un poema de Rossetti. El argumento de «The Blessed Damozel» es un argumento extraño. Se trata de las desventuras de una persona, del alma en el Cielo. Se trata de sus desventuras porque está esperando la llegada de otra alma. La doncella bienaventurada ha pecado, su pecado ha sido perdonado, y cuando empieza el poema ella está en el Cielo, pero —y ya este primer detalle es significativo— ella está de espaldas al Cielo. Y ella se inclina sobre la baranda de oro desde la cual pueden verse abajo el sol y la Tierra. Es decir, ella está tan arriba que ve al sol muy abajo, como perdido, y ve además al mismo tiempo como una suerte de pulso que late por todo el Universo.

Ahora, este poema, como casi todos los de Rossetti, es singularmente visual. El cielo no es vago. Todo es singularmente vivido, todo tiene un carácter gradualmente ominoso y al fin un poco terrible, nunca simplista. La primera estrofa dice:

*The Blessed Damozel leaned out
From the gold bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth*

R3N3

*Of waters stilled at even;
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.*

Es decir,

La Doncella Bienaventurada se inclinó
sobre la baranda de oro del Cielo;
sus ojos eran más profundos que la hondura
de aguas quietadas al atardecer;
tenía tres lirios en la mano
y las estrellas de su pelo eran siete.

El poeta no dice «tenía tres lirios en la mano y siete estrellas en el pelo», sino «the stars in her hair were seven». Luego dice que a la doncella bienaventurada le parecía que apenas había pasado un día desde que llegó al Cielo, pero habían pasado años, porque el tiempo en el Cielo no corre como el tiempo en la Tierra, el tiempo es distinto. Esto nos recuerda aquella leyenda musulmana de Mahoma arrebatado al Cielo por la yegua al-Burak.^[399] La yegua, cuando emprende el vuelo con él —es una suerte de Pegaso alado, con plumas de pavo real, creo— empuja con el casco un cántaro con agua. Luego lleva a Mahoma al Cielo, a los Siete Cielos. Este conversa con los ángeles, atraviesa el lugar de los ángeles. Finalmente conversa con el Señor. Siente una especie de frío cuando la mano del Señor le toca el hombro, y luego él vuelve a la Tierra. Y cuando vuelve todo esto le ha parecido muy largo a él —ocurre lo contrario en el poema de Rossetti—, pero no se ha volcado todavía toda el agua del cántaro. En cambio, en el poema de Rossetti la doncella cree que ha pasado un rato en el Cielo y han pasado años. Esa doncella sabe que está en el Cielo, se habla de sus compañeros, se habla de sus nombres, se describe esa suerte de jardín o de palacios. Pero ella da espaldas al Cielo y mira hacia la Tierra, porque en la Tierra está el amante con el cual ha pecado, y ella piensa que él no tardará en llegar. Piensa que ella lo llevará de la mano ante la Virgen, que la

Virgen comprenderá y que a él le será perdonada su culpa. Después va describiendo el Cielo. Entonces hay pormenores que son un poco terribles. Por ejemplo, hay un árbol que es de follaje oscuro y profundo, y a veces se siente que adentro de ese árbol mora la paloma, que es el Espíritu Santo, y las hojas parecen murmurar su nombre. El poema está interrumpido por paréntesis, y esos paréntesis corresponden a lo que siente y piensa el amante en la Tierra. El amante está en una plaza y mira hacia arriba, porque él también está buscándola como ella lo está buscando a él desde las alturas paradisíacas. Y luego ella piensa en los goces que serán suyos cuando él esté en el Cielo, y piensa que viajarán juntos a los hondos pozos de luz. Piensa que se bañarán ahí juntos a la vista de Dios. Y luego dice que «todo esto será cuando llegue, porque sin duda llegará». Pero como el poema es largo, vemos que toda esta esperanza será inútil, que él no será perdonado y que ella está condenada, digamos, al Cielo, como él será condenado al Infierno cuando muera, por su pecado. Y ella misma parece sentirlo así, porque en la última estrofa se inclina sobre la baranda de oro del Cielo y llora, y luego la estrofa concluye así: «y lloró», «and wept». Y luego, entre paréntesis, algo que corresponde a la conciencia del amante: «Yo oí sus lágrimas», «I heard her tears».

El doctor Max Nordau,^[400] en un libro que fue famoso a principios de este siglo, que se titula *Degeneración*,^[401] tomó este poema como prueba de que Rossetti era un degenerado. Dice que el poema es incoherente, que ya que el poeta nos ha advertido que el tiempo pasa de un modo más rápido en el Cielo, ya que han pasado años y todavía no se ha ido del todo el asombro de los ojos de la doncella, entonces ella tendrá que esperar un día o dos a lo sumo y se juntará con el amante. Es decir, el doctor Nordau leyó y analizó el poema y no comprendió que el amante no llegaría nunca, y que ése era el tema del poema: la desventura de un alma en el Cielo porque le falta la felicidad que conoció en la Tierra. El poema —según dice— abunda en rasgos circunstanciales. Por ejemplo, la muchacha está inclinada sobre la baranda de oro del Cielo hasta que —nos dice Rossetti— su pecho debe haber entibiado el metal de la baranda. Y hay otros detalles análogos: al principio todo es maravilloso y luego tenemos

pormenores como aquel que dice: «de ese árbol en cuya hondura se siente la paloma». Es decir que es lo que dijo Chesterton: «delight bordering on the edges of nightmare», «delicia que bordea con la pesadilla». Hay como una sugestión de pesadilla en todo el poema, y ya en las últimas estrofas sentimos que si bien el Paraíso sería hermoso, es horrible para ella porque le falta el amante, que no llegará nunca y que no será perdonado como ella. Ahora, no sé si alguna de ustedes querrá leer en voz alta algunas de las estrofas en inglés, para que ustedes oigan la música. ¿No hay nadie aquí que se atreva?

(PASA UNA ALUMNA)

Leemos el principio del poema. Léalo lentamente, porque quizá sus compañeras no sean «bienaventuradas» y no comprendan tanto. [402]

*The Blessed Damozel leaned out
From the gold bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled at even;
She had three lillies in her hand,
And the stars in her hair were seven.* [403]

En la primera estrofa hay lo que se llama una rima visual. Por ejemplo, «heaven» rima con «even», porque se escriben igual, y se entiende que eso es una rima. Así Byron dice por ejemplo en unos versos: «Like the cry of some strong swimmer in his agony», [404] «como el grito de un fuerte nadador en su agonía». Y recuerdo que ya de chico yo pronunciaba «agonai», y mi padre me explicó que no, que era una rima visual, que tenía primero que pronunciar «crai» y después «ágoni», porque esa convención ortográfica era aceptada por la poesía, y además se la considera como una riqueza. Por ejemplo, «come», [405] llegar, rima con «home», hogar, porque ambas palabras concluyen con «o-m-e», Y esto no se considera como un defecto, sino como una manera de aliviar, digamos, el peso de la rima. Es como si en Inglaterra no se hubieran

R3N3

acostumbrado del todo a la rima, y sintieran sin saberlo alguna nostalgia por la antigua poesía sajona, contada sin asonantes.

Pero vamos a leer desde el principio, y prometo portarme bien y no interrumpir la estrofa.

*Her robe, ungirt from clasp to hem,
No wrought flowers did adorn,
But a white rose of Mary's gift,
For Service meetly worn
Her hair, that lay along her back
Was yellow like ripe corn.* [406]

Hay un lindo rasgo, compara el pelo con el trigo.

*Herseemed she scarce had been a day
One of God's choristers;
The wonder was not yet quite gone,
From that still look of hers;
Albeit, to them she left, her day
Had counted as ten years.* [407]

«Herseemed» es una forma un poco arcaica de decir «parecer». Le parecía haber pasado un solo día. «Choristers» hay que traducirlo por «coristas», palabra poco noble, pero que traduce exactamente «choristers». Rossetti, dada su ascendencia italiana, tendía a hacer agudas las palabras. Vemos aquí «choristers», que rima con «hers», cosa que no ocurre normalmente. Es una particularidad de él hacer agudas las palabras, sobre todo para la rima.

A ella le parecía haber pasado apenas un día
de que era una de las coristas de Dios;
todavía no se había ido del todo el asombro
de su tranquila mirada,
para aquellos a quienes ella había dejado,

su día había sido contado como diez años.

Es decir, habían pasado diez años pero ella creía que apenas hacía un día que estaba en el Cielo. Y ahora sigue un paréntesis: «Y para mí han sido diez años de años». Habla ahora, entre paréntesis, el amante, y dice que él ha esperado tanto que los años han sido como años hechos de años, y a él le parece sentir que «la cabellera de ella cae sobre su cara». Pero no era eso, eran las hojas del otoño que caían sobre su cara de los árboles de la plaza:

*(To one, it is ten years of years...
Yet now, and in this place,
Surely she leaned o'er me, —her hair
Fell all about my face...
Nothing: the autumn-fall of leaves.
The whole year sets apace.)*

*It was the rampart of God's house
That she was standing on;
By God built over the sheer depth
The which is Space begun;
So high, that looking downward thence
She scarce could see the sun. [408]*

*It lies in Heaven, across the flood
of ether, as a bridge.
Beneath, the tides of day and night
With flame and darkness ridge
The void, as low as where this earth
Spins like a fretful midge. [409]*

Ella estaba «sobre la muralla edificada por Dios, sobre la caída, donde empieza el espacio,

tan alto que mirando desde arriba apenas podía ver el sol», y el tiempo va pasando rápidamente, así como mareas, mareas oscuras y mareas claras. Y éstas son el día y la noche. En el poema fantástico todo es preciso, y lo preciso va

R3N3

dentro de lo metafórico, y todo es muy visual.

*Around her, lovers newly met
'Mid deathless love's acclaims,
Spoke evermore, among themselves,
Their heart-remembered names;
And the souls, mounting up to God,
Went by her like thin flames.* [410]

Ella está rodeada de amantes que acaban de encontrarse. Es decir, que son más dichosos que ella, que gozan de una plena felicidad en el Cielo. «Y las almas que iban subiendo a Dios», entre las cuales podía estar el alma del amante, eran «como delgadas llamas».

*And still she bowed herself and stooped
Out of the circling charm;
Until her bosom must have made
The barsheleaned on warm,
And the lilies lay as if asleep
Along her bended arm.* [411]

«Y ella seguía inclinándose» —porque estaba impaciente— «y su pecho debió entibiar el metal de la baranda», lo que he hecho notar antes. «Y los lirios estaban como dormidos.»

*From the fixed place of Heaven she saw
Time like a pulse shake fierce
Through all the worlds. Her gaze still strove,
Within that gulf to pierce
Its path; and now she spoke as when
The stars sang in their spheres.* [412]

«Y luego ella habló, como cuando las estrellas cantaron en sus esferas». Es decir, en los primeros días del Génesis. Tenemos también en este verso

R3N3

aliteración: stars, sang.

*The sun was gone now; the curled moon
Was like a little feather
Fluttering far down the gulf; and now
She spoke through the still weather.
Her voice was like the voice the stars
Had when they sang together.* [413]

«Y su voz era como la voz que tenían las estrellas cuando cantaron juntas.»

*(Ah sweet! Even now, in that bird's song,
Strove not her accents there,
Fain to be hearkened? When those bells
Possessed the mid-day air,
Strove not her steps to reach my side
Down all the echoing stair?)*

*«I wish that he were come to me,
For he will come», she said.
«Have not I prayed in Heaven? —on earth,
Lord, Lord, has he not pray'd?
Are not two prayers a perfect strength?
And shall I feel afraid?»* [414]

Hay una pregunta. Se pregunta, «¿No está tratando su voz de buscar desde la altura?». Ella dice: «Yo deseo que él venga a mí, porque él vendrá». Y este «él vendrá» es dicho ya para convencerse. Ella ya está insegura. «For he will come —she said.» «¿Acaso no he rezado al Cielo, Señor? ¿Acaso él no ha rezado?» Ella ya tiene miedo, pero dice: «¿Y debo sentir miedo?»

*When round his head the aureole clings,
And he is clothed in white,
I'll take his hand and go with him*

*to the deep wells of light;
As unto a stream we will step down,
And bathe there in God's sight.* [415]

«Cuando la aureola rodee su cabeza y él esté vestido de blanco» —es decir, cuando él haya muerto y esté perdonado—, «yo lo tomaré de la mano y lo llevaré a los hondos pozos de luz.» Aquí Nordau dijo que cómo en una imagen del Cielo podía ponerse la visión erótica de dos amantes bañándose en un pozo juntos, esto es de un degenerado.

*We two will stand beside that shrine,
Occult, withheld, untrod,
Whose lamps are stirred continually
With prayer sent up to God;
And see our old prayers, granted, melt
Each like a little cloud.*

*We two will lie i' the shadow of
That living mystic tree
Within whose secret growth the
Dove Is sometimes felt to be,
While every leaf that His plumes touch
Saith His name audibly.* [416]

Bueno, mira el santuario, «cuyas luces están agitadas continuamente por las plegarias que suben hacia Dios, y veremos que las plegarias se disolverán como si fuesen nubecitas, y dormiremos a la sombra de este místico árbol viviente —aquí está— donde se dice que a veces está la paloma» —es decir, el Espíritu Santo—. «Y cada hoja que tocan sus plumas dice audiblemente su nombre.»

*And I myself will teach to him,
I myself, lying so,
The songs I sing here, which his voice
Shall pause in, hushed and slow,*

*Finding some knowledge at each pause,
And some new thing to know.* [417]

Y entonces ella dice que le va a enseñar las canciones que ha aprendido, y cada uno de los versos le revelará algo a él.

*(Alas! we two, we two, thou say'st!
Yea, one wast thou with me
That once of old. But shall God lift
To endless unity
The soul whose likeness with thy soul
Was but its love for thee?).* [418]

Entra ahora el amante: «Tú dices “nosotros dos”, pero nosotros somos uno». Hay en cierto modo una especie de conversación entre ellos dos, porque lo que él dice parece que contestara a lo que ella dice. Aunque desde luego él no puede oírla. Sin embargo, parece que siguen unidos como en la Tierra. Ahora, ustedes ven que este poema es en cierto modo un cuento también. Es decir, felizmente para nosotros ha sido escrito en verso, pero podría ser un cuento en prosa, un cuento fantástico. Es de origen narrativo.

*We two, she said, will seek the groves
Where the lady Mary is,
With her five handmaidens, whose names
Are five sweet symphonies,
Cecily, Gertrude, Magdalen,
Margaret and Rosalys.*

*Circlwise sit they, with bound locks
And foreheads garlanded;
Into the fine cloth, white like flame,
Weaving the golden thread,
To fashion the birth-robies for them
Who are just born, being dead.* [419]

«Y buscaremos dónde está Lady Mary con sus cinco doncellas», sus cinco azafatas, de las que luego da los nombres. Ellas están tejiendo los trajes natales para aquellos que acaban de nacer porque han muerto, es decir, acaban de nacer en el Cielo.

*He shall fear, haply, and be dumb:
Then I will lay my cheek
To his, and tell about our love,
Not once abashed or weak:
And the dear Mother will approve
My pride, and let me speak.*

*Herself shall bring us, hand in hand,
To Him round whom all souls
Kneel, the clear-ranged unnumbered heads
Bowed with their aureoles:
And angels meeting us, shall sing
To their citherns and citoles. [420]*

Ella dice que va a juntar mirra con laurel y le dirá a la Virgen su amor, sin ninguna vergüenza, y la querida madre rogará por ellos. Es decir, la Virgen va a dejar que fructifiquen por el amor. «Y ella misma nos ayudará ante Aquel frente a quien se arrodillan todas las almas», es decir, Jesucristo.

*There will I ask of Christ the Lord
Thus much for him and me: —
Only to live as once on earth
With Love, —only to be
As then awhile, for ever now
Together, I and he. [421]*

«Yo le preguntaré a Cristo, el Señor, esto para él y para mí.» Ella no quiere pedir ninguna otra cosa. Ella lo único que quiere es ser feliz en el Cielo como alguna vez fue feliz en la Tierra. Hay un soneto de Unamuno sobre el mismo

tema, que no quiere otra felicidad que la felicidad que ha conocido en la Tierra, y esto es lo que ella le va a pedir a Jesucristo, que sean felices en el cielo como lo fueron en la Tierra. Es algo muy apasionado: «que para siempre estemos juntos».

*She gazed, and listened, and then said,
Less sad of speech than mild,
«All this is when he comes.» She ceased.
The light thrilled towards her, fill'd
With angels in strong level flight.
Her eyes prayed, and she smil'd.*

*(I saw her smile.) But soon their path
Was vague in distant spheres:
And then she cast her arms along
The golden barriers,
And laid her face between her hands,
And wept. (I heard her tears.)* [422]

Y al fin: «Todo esto ocurrirá cuando llegue», y el aire estaba «lleno de ángeles en fuerte vuelo», «Sus ojos rezaron, y sonrió». «Yo vi su sonrisa pero pronto su camino fue vago y luego ella puso sus brazos sobre las barreras de oro. Y lloró»: «I heard her tears.»

Bueno, hay otro poema paradisiaco y terrible también, que se llama «Edén Bower». Ahora, «bower» lo traducen en el diccionario por «glorietas», pero hay que traducirlo por «alcoba», salvo que «alcoba» sugiera un lugar cubierto. Pero «bower» es un lugar en el cual se juntan dos amantes. Y aquí, en este poema, Rossetti ha tomado una tradición judía, porque creo que en algún texto judío dice: «Antes que Eva fue Lilith», y Lilith era en el Paraíso una serpiente, que fue la primera mujer de Adán antes de su mujer humana, Eva. Pero en el poema de Rossetti esta serpiente tiene la forma de una mujer y le da dos hijos a Adán. Y Rossetti no nos dice directamente cómo eran esos hijos, pero entendemos que los hijos eran serpientes, porque dice: «shapes that coiled in the woods and

waters», formas que se enroscaban en las selvas y en las aguas, «glittering sons and radiant daughters», hijos resplandecientes e hijas radiantes. Luego Dios hace dormir a Adán, saca a Eva de su costilla, y entonces Lilith naturalmente siente envidia, tiene que vengarse. Y entonces ella busca a su primer amante, que era una serpiente, y ella se entrega a él y le pide que le dé su forma, que le dé forma de serpiente. Y luego ella tomará la forma de la serpiente y tentará a Eva, y entonces Adán y Eva serán expulsados del Paraíso. «Y donde hubo árboles habrá cizaña», Adán y Eva errarán por la Tierra, y luego Eva dará a luz a Caín, y después a Abel. Caín matará a Abel «y entonces tú —le dice a la serpiente— beberás la sangre del muerto».

Ahora vamos a oír algunas estrofas —no todas, porque es un poema largo— de este poema de Rossetti. Vuelvo a pedirle su voz, señorita.

(PASA LA ALUMNA Y EMPIEZA A LEER)

*It was Lilith the wife of Adam
(Eden bower's in flower)
Not a drop of her blood was human,
But she was made like a soft sweet woman.*

Hay estribillos que se repiten. Tiene un ritmo fuerte:

Era Lilith la mujer de Adán,
(la alcoba de ellos está en flor).

Hay una rima interna: «bower», «flower». Lilith:

En sus venas no había una gota de sangre humana,
pero ella era como una dulce mujer.

(SIGUE LEYENDO LA ALUMNA)

*Lilith stood on the skirts of Eden;
(And O the bower of the hour!)*

R3N3

*She was the first that thence was driven,
With her was hell and with Eve was heaven.*

In the ear of the Snake said Lilith:

(Eden bower's in flower)

*«To thee I come when the rest is over;
A snake was I when thou wast my lover».*

»I was the fairest snake in Eden;

(And O the bower and the hour!)

*By the earth's will, new form and feature
Made me a wife for the earth's new creature.*

«Take me thou as I come from Adam:

(Eden bower's in flower)

Once again shall my love subdue thee,

The past is past and I am come to thee». [423]

«Y ella estaba en los confines del Paraíso.» Cuando a ella la expulsan del Paraíso, porque la han creado a Eva, «con ella está el Infierno y con Eva está el Cielo». Y eso es lo que ella no podía tolerar, porque ella estaba enamorada de Adán. Y entonces le dice a la serpiente que ha sido su primer amante: «He aquí, vuelvo a ti cuando ha pasado lo demás, yo era una serpiente cuando tú eras mi amante, yo era la serpiente más hermosa del Edén». Esto es un poco terrible pero es lindo, porque también debe haber belleza en las serpientes. «Pero me dieron nueva forma y fui una mujer para la nueva criatura del Cielo», esto es, para el hombre. «Tómame, cuando vuelvo de Adán.» Porque ella no le oculta que ella vuelve de Adán y que ha tomado la forma de una mujer. Es un poco una bruja, de acuerdo a la superstición judaica de las brujas de la noche. «De nuevo te subyugará mi amor, el pasado ha pasado y yo vuelvo.»

O but Adam was thrall to Lilith!

(And O the bower and the hour!)

*All the threads of my hair are gold
And there in a net his heart was holden.* [424]

«Pero Adán fue un vasallo para Lilith», y sigue: «Todas las hebras de mi pelo son de oro, y en esa red estaba atado su corazón».

*O and Lilith was queen of Adam!
(Eden bower's in flower)
All the day and the night together
My breath could shake his soul like a feather.* [425]

Y ahora... Lilith fue «la reina de Adán», «todo el día y toda la noche podía mi respiración sacudir su alma como una pluma».

*What great joys had Adam and Lilith!
(And O the bower and the hour!)
Sweet close rings of the serpent's twining,
As heart in heart lay sighing and pining.* [426]

Veán ustedes el amor monstruoso de Lilith en estos versos y los que siguen. La repetición del estribillo le da un tono de fatalidad:

*What bright babes had Adam and Lilith!
(Eden bower's in flower)
Shapes that coiled in the woods and waters,
Glittering sons and radiant daughters.* [427]

Ustedes ven que este poema tiene mucho del otro, pero hay diferencias estéticas. Aquí hay algo, el poema tiene algo de obsesión, porque tenía algo de locura este hombre al imaginarse los amores del primer hombre con una serpiente, hay algo monstruoso: «¡Qué resplandecientes niños tuvieron Lilith y Adán!», etcétera.

Ahora, hay otro poema, es un poema erótico también. No sé qué ocurre hoy,
R3N3

pero a Rossetti le gustaban. Este poema es un poema sobre Helena de Troya. Ahora, Helena, como ustedes saben, fue robada por Paris. Luego Paris la lleva a Troya —París es el hijo de Príamo, el rey de Troya—, y ésa es la causa de la guerra de Troya y de la destrucción de la ciudad.

Entonces, este poema podemos verlo. En la primera estrofa, que dice «Helena, de origen celestial, reina de Esparta», y luego «Oh, ciudad de Troya», porque a medida que Rossetti va diciendo esta fábula que ha inventado él, la fábula del origen del amor del príncipe Paris por Helena, él sabe que el resultado de este amor es la destrucción de la ciudad. Y en el poema él nos da simultáneamente los dos tiempos: el origen del amor, de los amores de Helena y de Paris, y luego la ciudad que será destruida. Es como si el poema se diera en la eternidad, como si se dieran a un tiempo las dos cosas, aunque muchos años las separan. Ahora, lo que se refiere al porvenir, lo que para nosotros es el pasado, eso está entre paréntesis también.

Entonces, empieza así:

Helena, de origen celestial, reina de Esparta,
(¡oh, ciudad de Troya!)
tenía dos senos de resplandor celestial,
el sol y la luna del deseo del amor.

Y luego él ya sabe, ya previo lo que ocurrirá y dice: «Troya ha caído, la alta Troya está en llamas». Luego Helena está sola y ella se arrodilla ante el santuario de Venus y le ofrece una copa, una copa que ha sido moldeada sobre sus pechos, que tiene la forma de sus pechos. Este tema lo toma Lugones en un poema titulado «La copa inhallable»,^[428] pero en el poema de Lugones es un escultor que quiere hacer una copa perfecta, y que sólo la hace cuando toma de modelo los senos de una doncella. Pero aquí, Helena se arrodilla ante Venus, le dice que ella necesita, ella requiere amor, y le ofrece esa copa. Y explica la razón de las formas de esa copa, y le recuerda aquel día ya lejano en que Paris, que era un príncipe y un pastor, tuvo que dar una manzana a la más hermosa de las diosas. Y ahí estaba Minerva, y ahí estaba Juno, y ahí estaba Venus. Y él le

R3N3

dio la copa a Venus.

Y ella le pide a Venus que le dé el amor de Paris, y Venus le dice: «Tú, que estás arrodillada ahí, haz que el amor te levante». Y luego le dice: «Tu don ha sido aceptado». Entonces ella llama a su hijo, a Eros, a Cupido, y le dice que lance una flecha. Y esa flecha llega muy lejos, a donde está durmiendo Paris, entra en su corazón, y entonces se enamora de Helena, a quien no ha visto nunca. Y dice: «Oh, abrazar su cabeza de oro». Y el poeta vuelve con el estribillo: «Troya ha caído, la alta Troya está en llamas». Es decir, desde el momento en que Paris se enamora de Helena, ya preexiste el porvenir, ya Troya está en llamas.

Y ahora vamos a oír este poema con circunstancias que yo sin duda habré olvidado. En este poema los paréntesis no corresponden a los pensamientos de otra persona, sino a lo que fatalmente ocurrirá cuando llegue el futuro. Se llama «Troy Town». Esto es una forma medieval. Actualmente no se diría «Troy Town», sino «the town of Troy». Pero en la Edad Media se decía «Troy Town», en francés también. Y nosotros en anglosajón hemos visto que para decir «Londres» decían Londonburh, y para decir «Roma», Romeburh.^[429] Aquí hay una forma análoga.

Ahora, Andrew Lang dijo que esta balada no era, evidentemente, una balada popular, porque Rossetti evidentemente no ha pretendido que lo fuera. Es un poema culto y artificial en el buen sentido de la palabra.

(LA ALUMNA EMPIEZA A LEER EL POEMA)

*Heavenborn Helen, Sparta's queen,
(O Troy Town!)
Had two breasts of heavenly sheen,
The sun and moon of the heart's desire.
All Love's lordship lay between,
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*

*Helen knelt at Venus's shrine,
(O Troy Town!)
Saying, «A little gift is mine,
A little gift for a heart's desire.
Hear me speak and make me a sign!
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)»*^[430]

Quando dice: «Óyeme hablar y hazme una seña», ya al decir eso Troya ha caído, ya Troya está en llamas.

*Look, I bring thee a carven cup
(O Troy Town!)
See it here as I hold it up,
Shaped it is to the heart's desire,
Fit to fill when the gods would sup.
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!).*^[431]

Helena a Venus: «te traigo una copa esculpida, digna de llenar el banquete de los dioses».

*It was moulded like my breast;
(O Troy Town!)
He that sees it may not rest,
Rest at all for his heart's desire
Or give me my heart's behest!
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!).*^[432]

«No podrá escapar al anhelo de mi corazón.» Y el estribillo: «Troya en llamas».

*See my breast, how like it is;
(O Troy Town!)
See it bare for the air to kiss!
Is the cup to thy heart's desire?
O for the breast, O make it his!
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*^[433]

«Mira mi pecho, cómo se parece. Aquí está desnudo, para que el aire lo bese.»

*Yea, for my bosom here I sue;
(O Troy Town)
Thou must give it where'tis due,
Give it three to the heart's desire.
Whom do I give my bosom to?
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*

*Each twin breast is an apple sweet!
(O Troy Town!)
Once an apple stirred the beat
Of thy heart with the heart's desire:
Say, who brought it then to thy feet?
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*^[434]

«Oh, Troy Town, tienes que dármelo, porque me corresponde. ¿A quién le daré mi pecho?» —porque ella no sabe todavía—. Aquí entra el tema de la manzana.

*They that claimed it then were three:
(O Troy Town!)*

*For thy sake two hearts did he
Make forlorn of the heart's desire.
Do for him as he did for thee!
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)* [435]

«Los que pretendieron esta copa eran tres.» Son rivales, al final quedaría uno solo. «¿Por qué hay derecho de que dos corazones sean despojados del anhelo del amor?»

*Mine are apples grown to the south,
(O Troy Town!)
Grown to taste in the days of drouth,
Taste and waste to the heart's desire:
Mine are apples meet for his mouth!
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)* [436]

«Las mías son manzanas que crecen hacia el sur, para gustar en los días de la sequía. Las mías son manzanas dignas de su boca.»

*Venus looked on Helen's gift,
(O Troy Town!)
Looked and smiled with subtle drift,
Saw the work of her heart's desire:
«There thou kneel'st for love to lift!»
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*

*Venus looked in Helen's face,
(O Troy Town!)
Knew far off an hour and place,
And fire lit from the heart's desire;*

*Laughed and said, «Thy gift hath grace!»
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)* [437]

*Cupid looked on Helen's breast,
(O Troy Town!)
Saw the heart within its nest,
Saw the flame of the heart's desire
Marked his arrow's burning crest.
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*

*Cupid took another dart,
(O Troy Town!)
Fledged it for another heart,
Winged the shaft with the heart's desire,
Drew the string and said, «Depart!»
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)*

*Paris turned upon his bed,
(O Troy Town!)
Turned upon his bed and said,
Dead at heart with the heart's desire,
«O to clasp her golden head!»
(O Troy's down,
Tall Troy's on fire!)* [438]

En estos versos está apasionado, solicita el amor. Luego está Paris dormido, y al fin dice: «Oh, ¡quién pudiera abrazar su cabeza de oro!» Y por fin llega el estribillo final: «Oh, Troy Town! Tall Troy's on fire!»

En la próxima clase hablaremos de William Morris.

Miércoles 7 de diciembre de 1966

Clase N° 22

*Vida de William Morris. Los tres temas dignos de la poesía.
El Rey Arturo y el mito del regreso del héroe.
Intereses de Morris. Morris y Chaucer.
«The Defence of Guenevere».*

Hoy hablaremos de un compañero de Rossetti que participó asimismo en la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, en la *Hermandad Prerrafaelista*. Es el poeta William Morris. Sus fechas son 1834 y 1896. Fue muy amigo de Rossetti, de Burne-Jones, de Swinburne, de Hunt y de otros miembros del grupo. Morris fue un hombre esencialmente distinto de Rossetti. Sólo se parecieron en el hecho de que ambos fueron grandes poetas. Pero Rossetti, como ya hemos visto, era un hombre neurótico que llevó una vida trágica, a quien le ocurrieron hechos trágicos. Básteme recordar el suicidio de su mujer, su soledad final, su retiro final, y más verosímilmente su propio suicidio. Dicen además que Rossetti no fue nunca a Italia —insistía en ser inglés— y que oralmente, nunca por escrito, abundaba en el *cockney*, el *slang* de Londres. Y sin embargo se sintió encerrado en Inglaterra, aunque en Italia sin duda se hubiera sentido desterrado de Londres, una ciudad que él quería mucho.

En cambio, la vida de Morris es la vida de un hombre casi increíblemente activo, interesado en muchas cosas. Y no a la manera de un hombre como Goethe, por ejemplo, sino interesado prácticamente, activamente y aun comercialmente. Y si William Morris no hubiera ejercido el arte de la poesía, se lo recordaría todavía por sus muchas y enérgicas actividades en otros campos.

El apellido «Morris» es un apellido galense. El hecho parece no ser importante, pero luego veremos que hay algo paradójico en esta circunstancia,

R3N3

ya que William Morris acabó escribiendo en un inglés casi puramente sajón — dentro de lo que era posible hacer en el siglo XIX— e introdujo —o quiso introducir— voces escandinavas en el inglés literario de su tiempo. Morris pertenecía a una familia de lo que llamaríamos hoy la clase media.

Morris nació en las cercanías de Londres, estudió arquitectura y dibujo, y luego se dedicó a la pintura. Pero la mente de Morris era demasiado curiosa para detenerse mucho tiempo en una actividad. Se educó en Oxford, fue uno de los colaboradores del *Oxford's Magazine*, donde publicó poemas y cuentos.

[439] Y según Andrew Lang, el ilustre crítico y helenista escocés, esas primeras producciones, hechas casi al azar de la pluma, escritas casi con indiferencia, como quien se abandona a un placer y no como quien ejecuta una labor escrupulosa, se cuentan entre las más felices suyas. Ya veremos algunas hoy. Aquí he traído un ejemplar de su primer libro, *The Defence of Guenevere, La defensa de Ginebra*. [440] Ginebra es —«Genoveva» sería otra forma del nombre, supongo— la mujer del rey Arturo, y una versión de sus amores con Lancelote es lo que llevó a Paolo y Francesca, según imagina Dante, a cometer su pecado. Es decir, William Morris empieza sus poemas con los temas de lo que se llamó en la Edad Media la «*matiére de Bretagne*». Hay unos versos de un poeta francés cuyo nombre he olvidado que afirman que hay tres temas dignos del poeta, [441] y que esos temas son: «la *matiére de France*» —es decir la historia de Rolando, de Carlomagno, de sus pares, la batalla de Roncesvalles [442]—. Luego «la *matiére de Bretagne*»: la historia del rey Arturo, que combatió contra los sajones a principios del siglo VI y a quien se atribuyeron después muchas de las hazañas de Carlomagno, de suerte que el rey Arturo en la leyenda fue siendo, como Carlomagno casi lo fuera, una suerte de rey universal. Y le atribuyen asimismo la invención de la mesa redonda, una mesa hecha para que no hubiera cabecera, para que no hubiera ninguna primacía entre quienes la rodeaban, y que se adaptaba mágicamente al número de comensales: se achicaba cuando eran seis y podía agrandarse para hospedar cómodamente a sesentaitantos caballeros. Luego, también forman parte de la

leyenda de la «*matière de Bretagne*» las historias relativas al Santo Grial, es decir, a la copa que contenía el vino que tomó Jesús durante la Última Cena. Y en esa misma copa —la palabra «grial» está relacionada con la palabra «cráter», que también tiene la forma de una copa—, en esa misma copa José de Arimatea habría recogido la sangre de Cristo. En otras versiones de la leyenda, el Grial no es una copa, es una piedra preciosa sobrenatural que los ángeles traen desde el Cielo. Y los caballeros del rey Arturo se dedican a la busca del Santo Grial. Lancelote pudo haber alcanzado esa copa, pero él no mereció alcanzarla porque él había pecado con la mujer de su rey. Y así es que un hijo suyo, Sir Galahad, el Galeotto^[443] de los famosos versos de Dante, fue el que llega a poseer la copa. En cuanto al rey Arturo, se le atribuyen doce batallas contra los sajones. Él habría sido vencido en la última. Esto llevó inevitablemente en el siglo XIX a la identificación del rey Arturo con un mito solar: el número doce es el número de los meses. Y en la última batalla él habría sido derrotado, herido y llevado por tres mujeres enlutadas en un esquife negro a la isla mágica de Avalón,^[444] y durante mucho tiempo se creyó que iba a volver para socorrer a su pueblo. Lo mismo se dijo en Noruega de Olaf,^[445] a quien se llamó *Rex perpetuus Norvegiae*. La misma creencia de que iba a volver la encontramos en Portugal. Pero ahí el personaje es el rey Don Sebastián, vencido por los moros en la batalla de Alcazarquivir,^[446] y que volverá algún día. Y es curioso que esa creencia mística, el sebastianismo, la idea de un rey que volverá, se encuentra asimismo en el Brasil: hubo a fines del siglo pasado un tal Antonio Conselheiro entre los «jagunços», los gauchos del norte del Brasil, que también dijo que volvería Sebastián.^[447]

Todo esto, la «*matière de Bretagne*», forma un conjunto de leyendas que no fueron ignoradas por Shakespeare y fueron tratadas por William Morris y por su ilustre contemporáneo Tennyson, aquel Tennyson amigo de Browning, de quien no tendremos tiempo de hablar.

Había una tercera materia permitida a los poetas de la Edad Media. El verso dice «de France, de Bretagne et de Romme la grant».^[448] Pero la materia de

Roma no era solamente la historia romana, sino —porque Eneas era troyano— la historia de Troya, la historia de Alejandro Magno. A Alejandro Magno se le atribuye el deseo de conquistar el Paraíso, después de haber conquistado la Tierra. Y en la leyenda Alejandro llega a una alta muralla, y desde la muralla dejan caer un grano de polvo, y entonces Alejandro comprende que ese grano de polvo es él, es la materia a que quedará reducido finalmente —corresponde a los seis pies de tierra que el rey sajón promete al rey noruego en la batalla de Stamford Bridge— y renuncia a la conquista del Paraíso.

Pero volvamos a William Morris. A William Morris le tocó la época victoriana, y lo que se llamó la Revolución Industrial. Es decir, en parte, el hecho de que la artesanía comenzó a desaparecer y a ser reemplazada por los productos de las fábricas. Y esto preocupó a William Morris, la idea de que se perdía la artesanía, es decir lo ejecutado con amor, y se reemplazaba por los productos impersonales y comerciales de las fábricas. Es curioso que al gobierno inglés también le haya preocupado esto. Esto lo vemos en el caso de Lockwood Kipling,^[449] padre de Kipling y amigo de Burne-Jones y de William Morris, a quien el gobierno británico envió a la India para que defendiera la artesanía hindú contra la inundación de productos comerciales de la misma Inglaterra. Lockwood Kipling fue por lo demás un excelente dibujante.

Morris se interesa, pues, en la artesanía y en los gremios. Pero no tanto en el sentido de que los obreros ganaran más —aunque esto le interesó— sino en el sentido de que a los obreros les interesara personalmente su labor y la tuvieran como una especie de obra de amor. Y así William Morris fue uno de los padres del socialismo en Inglaterra y uno de los primeros miembros de la «Fabian Society», de la Sociedad Fabiana, a la que perteneció Bernard Shaw, que fue discípulo suyo. La sociedad tomó ese nombre de Sociedad Fabiana porque durante las Guerras Púnicas hubo un general al que le dieron el nombre de Fabius Cunctator^[450] —era un romano—, «Fabio el demorador», pues creía que la mejor manera de vencer a los enemigos de su patria era a la manera de nuestros montoneros cuando guerrearon contra los generales de la

independencia, o lo que hacen las guerrillas, o lo que hicieron los «boers» en Sudáfrica. Esto es, no ofrecer batalla, sino cansar a los ejércitos organizados contra los cuales luchaban llevándolos de un lugar a otro: cansándolos, llevándolos a lugares de malos pastos para los caballos, eso que los irlandeses hicieron con Essex.^[451] Entonces se funda esta sociedad socialista en Londres, porque los miembros de esa sociedad no creían en la revolución, creían que el socialismo debía ir imponiéndose poco a poco, sin actos forzosos.

En parte esto ha ocurrido. Estuve hace unos años en Londres. Tuvieron que hacerme una pequeña operación, y cuando le pregunté al médico cuáles eran sus honorarios, me contestó que tenía que firmar un documento, simplemente, que él era un médico encargado de atender y, en caso necesario, de operar a las personas que lo necesitaran dentro de cierto radio de Londres. Y que él era un empleado del gobierno. De modo que sólo corrieron a cuenta mía los remedios. Un pobre puede hacerse atender por el cirujano del rey.

De modo que tenemos a Morris como socialista, como uno de los padres del socialismo inglés. Además, habló muchas veces en Hyde Park para convencer a las gentes de las ventajas del socialismo. Dicen sus biógrafos que lo hacía con escaso tino, que una vez entró en conversación con un obrero y le dijo: «Yo he sido criado, he nacido como un caballero. Pero ahora, como usted ve, yo converso con personas de todas las clases». Lo cual no podía halagar al interlocutor.

Morris era —lo diré de paso— un hombre robusto, de barba rojiza, y alguien le preguntó si él era el capitán Fulano, el capitán de un barco que se llamaba, poéticamente, «Sirena». Y a él le gustó mucho que lo tomaran por el capitán de un barco. Luego a Morris le interesaron también las artes decorativas, las artes del carpintero, del ebanista, y fundó una firma para la decoración: Morris & Marshall, para la decoración de las casas. Y aún se encuentran en Inglaterra «Morris chairs», sillas de Morris, que fueron diseñadas y acaso ejecutadas por él, porque le interesaba el trabajo manual, le gustaba.^[452] Siendo un escritor, le interesaba también la tipografía, y fundó la Kelmscott Press.^[453] Yo tengo en casa algunos volúmenes de la *Saga Library*,

R3N3

que él fundó, de la *Biblioteca de las Sagas*, en la que fue publicando su traducción —hecha por él en colaboración con Eirik Magnússon— de las sagas de Islandia,^[454] que tradujo a un inglés un poco arcaico. Luego él publicó también una edición de Chaucer.^[455] Chaucer fue uno de sus ídolos. Hay un libro de él que está dedicado a Chaucer. Le dice al libro que si él se encuentra personalmente con Chaucer —habla con su libro como Ovidio lo hizo con alguno de los suyos— lo salude en su nombre y le diga: «O, master, who is great of heart and tongue», «Oh, maestro, grande de lengua y de corazón».^[456] Llegó a sentir una suerte de amistad personal por Chaucer.

De modo que ahí tenemos a Morris como innovador político —el socialismo era una novedad entonces—, como innovador en las artes decorativas —él edificó y dibujó muchas casas, su propia casa también, *the red house*, la casa roja, edificada en las cercanías de Londres, cerca del Támesis—. Y luego le interesó la tipografía también, y dibujó lo que se llama la «familia de letras». Dibujó letras latinas y letras góticas, que en inglés no se llaman así sino «black letters», «letras negras». Y tuvo, a pesar de ser un hombre esencialmente moderno, una pasión por la Edad Media. Le interesaban los instrumentos medievales de música —esos instrumentos de los cuales Morpurgo,^[457] creo, tiene una colección en Buenos Aires—, y cuando estaba muriéndose pidió que le tocaran antiguas músicas medievales inglesas en esos instrumentos.

Una de las personas que lo quiso más fue el entonces joven Bernard Shaw, hombre no muy dado a la pasión de la amistad. Cuando William Morris murió, honrado y famoso, en el año 1896, Bernard Shaw publicó un artículo que se ha conservado, en el cual decía lo contrario de todo lo que dijeron los contemporáneos de él: «Inglaterra y el mundo han perdido a un gran hombre», y dijo que un hombre como Morris no podía perderse con nuestra propia muerte, que la muerte corporal de Morris era un accidente, que Morris seguía siendo para él un amigo, un personaje viviente.

Hay un hecho en la vida de Morris que debe destacarse, y es un viaje que él emprendió, creo que hacia 1870 —tengo escasa memoria para las fechas— a

Islandia.^[458] Mejor dicho, una peregrinación a Islandia. Los amigos le propusieron un viaje a Roma, y él dijo que «no hay nada en Roma que yo no pueda ver en Londres, pero yo quiero emprender una peregrinación a Islandia». Porque él creía que la cultura germánica, la cultura, digamos, de Alemania, de los Países Bajos, de Austria, de los países escandinavos, de Inglaterra, de la parte flamenca de Bélgica, había llegado a su culminación en Islandia, y que él, como inglés, tenía el deber de emprender una peregrinación a esa pequeña isla perdida, casi en los confines del círculo ártico, que produjo tan admirable prosa y tan admirable poesía.

Creo que ahora un viaje a Islandia es algo no demasiado heroico, es uno de los países frecuentados por el turismo. Pero entonces no ocurría así, y Morris tuvo que viajar a caballo por las serranías. Morris tomaba el té con el agua que sale de los geisers, de las altas columnas de aguas termales que salen en Islandia. Y Morris visitó, por ejemplo, el lugar en que se había guarecido el prófugo Grettir,^[459] y todos los lugares celebrados en las sagas históricas de Islandia. Morris tradujo asimismo el *Beowulf* al inglés,^[460] y Andrew Lang escribió que la traducción merecía la curiosidad del lector, ya que estaba escrita en un inglés ligeramente más arcaico que el anglosajón del siglo VIII. Y [Morris] escribió un poema, *Sigurd the Volsung*,^[461] en el que toma el argumento de la *Vólsungasaga*,^[462] el argumento que Wagner tomaría para sus dramas musicales, para *El anillo de los Nibelungos*.^[463]

Rossetti, a quien no le interesaban absolutamente lo germánico ni lo escandinavo, dijo que él no podía interesarse en la historia de un hombre hermano de un dragón, y rehusó leer el libro. Y esto no impidió que Morris siguiera siendo amigo suyo, aunque Morris era a veces un hombre de temperamento violento. He dicho que Morris empezó dedicándose a la poesía como un pasatiempo, y publicó cuentos, y después largas novelas escritas en una prosa ociosa, novelas cuyos títulos ya son poemas: *The Wood at the World's End*, *El bosque en el fin del mundo*,^[464] *Story of the Glittering Plain*, *La historia de la llanura resplandeciente*, etc. Y además de esos libros

puramente fantásticos, que ocurren en una vaga época prehistórica y desde luego germánica, escribió dos novelas para convertir a la gente al socialismo. Una, *John Ball's Dream*,^[465] *El sueño de John Ball*. John Ball fue uno de los compañeros de Tyler, uno de los que en el siglo XIV capitanearon una rebelión de los siervos, de los campesinos de Inglaterra, y llegaron a quemar palacios y residencias episcopales.^[466] De modo que el sueño de John Ball es el sueño de la Inglaterra que este rebelde obligado del siglo XIV hubiera podido soñar. El otro libro se titula *News from Nowhere*,^[467] *Noticias de Nowhere*. «Nowhere» es la traducción sajona de «utopía», y significa lo mismo, que no está en ninguna parte. *Noticias de ninguna parte*, en las cuales escribe el mundo feliz que producirá —según él creía entonces— un régimen socialista universal. Y luego él publicó folletos a favor de la reforma de la arquitectura, de la mueblería. Él ejecutó además de sus óleos, que se han conservado, grabados en madera, dibujos; edificó y amuebló muchas casas. Tenía una suerte de actividad sobrehumana.^[468] Y comercialmente le fue bien porque era un buen hombre de negocios también. Es decir, lo contrario de Rossetti, el que estaba como perdido en el infierno de Londres, como dijo Chesterton.

Los primeros poemas los publicó Morris en el *Oxford and Cambridge Magazine*, una revista escrita por estudiantes y para estudiantes. Y uno de sus compañeros oyó esos poemas y le dijo: «Topsy —porque así lo llamaban sus amigos, no sé por qué—,^[469] «you are a great poet», «eres un gran poeta». Y él dijo: «Bueno, si lo que yo escribo es poesía, esto no me cuesta nada, no tengo más que pensarlo y dejar que los poemas se escriban». Y durante toda su vida él guardó esa maravillosa facilidad. Se habla de un día en el que compuso —voy a verificar la fecha— cuatrocientos o quinientos versos pareados.

Cuando escribió *El Paraíso Terrenal*, *The Earthly Paradise*, quizás su obra más importante,^[470] y la epopeya *Sigurd el Volsungo*, escribía centenares de versos todos los días. De noche reunía a su familia, los leía, aceptaba las correcciones, las modificaciones que éstos le sugerían, y al día siguiente retomaba la labor, y mientras tanto estaba entregado también a tejer tapicería.

Dijo que un hombre incapaz de tejer con una mano y de escribir una epopeya con la otra no podía entregarse ni a la tapicería ni a la poesía. Y según parece, no se trata de una mera jactancia, sino de un hecho verdadero.

Vamos a ver ahora un episodio que primero referiré, sin duda reformándolo al referirlo, de su primer libro.^[471] De este episodio dijo Andrew Lang que tenía una bizarreríe, palabra francesa difícilmente traducible que era nueva en la lengua inglesa. Esto nos recuerda la generosa carta que Víctor Hugo escribió a Baudelaire cuando éste publicó *Les Fleurs du Mal*:^[472] «Usted ha dado un nuevo merecimiento al cielo del arte». Y algo parecido dijo Andrew Lang de los primeros poemas de Morris.

Morris supone, imagina, en este poema, a un caballero medieval. Este caballero está muriendo, ha cerrado los ojos para morir, está muriendo en su amplia cama, y al pie de la cama hay una ventana. Y por esa ventana él ve su río y los bosques, sus bosques. Y de pronto él sabe que debe abrir los ojos, y entonces los abre y ve «a great God's ángel», un gran ángel de Dios. Y ese ángel, ese gran hálito, ese fuerte ángel, está contra la luz. Y la luz lo ilumina y hace que sus palabras parezcan órdenes de Dios. El ángel tiene en la mano dos telas, cada una de ellas sostenida por una vara. Y una de las telas, la de color más vivo, es roja, escarlata. Y la otra, un poco menos viva, es larga y azul. El ángel le dice al moribundo que debe elegir una de las dos. El poeta nos dice que «no man could tell the better of the two», nadie pudo haber dicho cuál era la mejor de las dos. Y el ángel le dice que su destino inmortal depende de esta elección, él no puede equivocarse. Y si él elige «the wrong colour», se irá al Infierno, y si él elige correctamente, al Cielo. Y el hombre está media hora. Sabe que su suerte depende de ese capricho, de ese acto al parecer caprichoso, y al cabo de estar temblando media hora dice: «Que Dios me ayude, el azul es el color del Cielo». Y el ángel le dice «El rojo», y el hombre sabe que se ha condenado para siempre. Y entonces él les dice a todos los hombres, a los muertos y a los vivos —porque él está solo con el ángel—: «Ah, Christ! if only I had known, known, known», «¡Cristo! Si yo lo hubiera sabido, sabido, sabido». Y se entiende que muere y su alma va al Infierno. Es decir que pierde

su alma, como el género humano se pierde porque Adán y Eva comieron una fruta perdida en el misterioso Jardín.

Y ahora que yo he referido [el argumento] —y esto lo hago, no porque crea que lo hago mejor que el texto, sino para que ustedes puedan seguirlo bien—, ahora yo le pediría a alguna de ustedes que leyera este pasaje del poema. La vez pasada conté con una excelente lectora, espero que esté aquí, o que alguna otra quiera tomar su lugar. Y en cuanto a la lectura, sólo le pido que sea lenta, expresiva, para que ustedes puedan ir siguiendo las palabras y oyendo la música, que es tan importante en el verso.

A ver, yo me he animado a hablar todo este tiempo. ¿Cuál de ustedes se anima?

(PASA UNA ALUMNA)

Asistiremos a la agonía de un caballero medieval.

(LEE LA ALUMNA)

*But, knowing now that they would have her speak,
She threw her wet hair backward from her brow,*

*Her hand close to her mouth touching her cheek,
As though she had had there a shameful blow,
And feeling it shameful to feel ought but shame
All through her heart, yet felt her cheeks burned so,*

*She must a little touch it; like one lame
She walked away from Gauwaine, with her head
Still lifted up; and on her cheek of flame*

*The tears dried quick; she stopped at last and said:
«O knights and lords, it seems but little skill*

To talk of well-known things past now and dead»?^[473]

*God wot I ought to say, I have done ill,
And pray you all forgiveness heartily!
Because you must be right such great lords —still*

*Listen, suppose your time were come to die,
And you were quite alone and very weak;
Yea, laid a dying while very mightily*

*The wind was ruffing up the narrow streak
Of river through your broad lands running well:
Suppose a hush should come, then some one speak:*

*«One of those cloths is heaven, and one is hell,
Now choose one cloth for ever, which they be,
I will not tell you, you must somehow tell.»*^[474]

O sea,

*Oye, supón que ha llegado la hora de tu muerte,
y tú estuvieras muy solo y muy débil;
y estarías muriendo mientras*

*el viento está agitando la alameda, está agitando
la corriente del río que atraviesa bien tus amplias tierras;
imagínate que hubiera un silencio,*

—«Hush» es una palabra difícil de traducir—

y que entonces alguien hablaría:

Es decir, yo me equivoqué: el ángel habla antes de ser visto por el moribundo.

Una de las telas es el Cielo, y la otra el Infierno,

R3N3

*elige para siempre un color, cualquiera de los dos,
yo no te lo diré, tú de algún modo tienes que decirlo.*

(SIGUE LEYENDO LA ALUMNA)

*«Of your own strength and mightiness, here, see!»
Yea, yea, my lord, and you to open your eyes,
At foot of your familiar bed to see*

*A great God's angel standing, with such dyes,
Not known on earth, on his great wings, and hands,
Held out two ways, light from the inner skies*

*Showing him well, and making his commands
Seem to be God's commands, moreover, too,
Holding within his hands the cloths on wands;*

*And one of these strange choosing cloths was blue,
Wavy and long, and one cut short and red;
No man could tell the better of the two.*

*After a shivering half hour you said,
«God help! Heaven's colour, the blue;» and he said, «hell.»
Perhaps you then would roll upon your bed,^[475]*

*And cry to all good men that loved you well,
«Ah Christ! If only I had known, known, known;»
Lancelot went away, then I could tell,*

*Like wisest man how all things would be, moan,
And roll and hurt myself, and long to die,
And yet fear much to die for what we sown?^[476]*

Es decir:^[477]

«Tú tienes que decirlo sabiéndolo por tu propia fuerza y por tu propio poderío,

Sí, sí, mi señor —Morris usa palabras anticuadas— que tú abrieras los ojos

y al pie de tu cama familiar verías

un gran ángel de Dios de pie, y con tales matices

desconocidos en la Tierra en sus grandes alas y manos»

Es un ángel muy real, muy fuerte.

«Y los brazos extendidos, y la luz desde los cielos ulteriores mostrándolo bien.»

El ángel no es un ángel nebuloso, es un ángel muy vivido.

«Y eso hacía que sus órdenes parecieran de Dios

Y teniendo en sus manos las telas sobre varas

Y una de esas extrañas telas para elegir era azul,

ondeada y larga y la otra breve y roja»

Él hace que el color más vivido corresponda a la tela más corta un equilibrio.

«Nadie podía decir cuál era la mejor de las dos»

Luego de una media hora, más que temblorosa, trémula, dice:

«Dios me salve, el color del cielo es el azul.» Y el ángel dice: «Infierno».

Entonces tú te revolverías sobre tu lecho,

Y dirías, invitarías a todos los hombres buenos que te quieren:

«Ah, Christ! If only I had known, known, known.»

Las sílabas finales se acentúan un poco, como en Rossetti.

En la próxima clase veremos los libros más importantes de Morris, *El Paraíso Terrenal* y otros.

Viernes 9 de diciembre de 1966

Clase N° 23

«*The Tune of Seven Towers*», «*The Sailing of the Sword*»
y *The Earthly Paradise*, de William Morris.
Las sagas de Islandia. Historia de Gunnar.

Proseguiremos hoy con el estudio de la obra de William Morris. Ahora, antes de considerar las dos grandes obras de él, podríamos leer alguno de los poemas de su primer libro, *La defensa de Ginebra*.

¿Alguno de ustedes no querría repetir lo que hicimos la otra vez, leer no un fragmento sino un poema breve del libro? Podemos ver un poema que se llama «La melodía de siete torres».^[478] Es un poema claro, esencialmente musical, aunque tiene argumento. Hay una mujer que podemos suponer muy linda, que se llama «fair Yoland of the flowers», «la hermosa Yolanda de las flores», y que lleva a los caballeros —todo esto ocurre en una vaga época medieval— a un castillo en el que mueren, y que los mata, sin duda por artes mágicas.

(PASA UN ALUMNO Y EMPIEZA LA LECTURA DEL POEMA)

*No one goes there now:
For what is left to fetch away
From the desolate battlements all arow,
And the lead roof heavy and grey?
«Therefore» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers.»*^[479]

*No one walks there now;
Except in the white moonlight*

R3N3

*The white ghosts walk in a row;
If one could see it, an awful sight,
«Listen!» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers.»*

*But none can see them now,
Though they sit by the side of the moat,
Feet half in the water, there in a row,
Long hair in the wind afloat.
«Therefore» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers.»*

*If any will go to it now,
He must go to it all alone,
Its gates will not open to any row
Of glittering spears —will you go alone?
«Listen!» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers»^[480]*

Las estrofas terminan en estribillo, «This is the tune of Seven Towers». Es un poema casi puramente musical y decorativo: «Oíd, dijo la hermosa Yolanda de las flores, ésta es la melodía de las siete torres». Pero al mismo tiempo hay algo ominoso y terrible. La hechicera le propone a un caballero que vaya solo, para morir, se entiende.

*«Be my love go there now,
To fetch me my coif away
My coif and my kirtle, with pearls arow,
Oliver, go to-day!»
«Therefore» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers.»*

I am unhappy now,

*I cannot tell you why;
If you go, the priests and I in a row
Will pray that you may not die.
«Listen!» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers.»*

*If you will go for me now,
I will kiss your mouth at last;
(She sayeth inwardly.)
(The graves stand grey in a row,)
Oliver, hold me fast!
«Therefore» said fair Yoland of the flowers,
«This is the tune of Seven Towers.»*^[481]

Estos poemas corresponden a la juventud de Morris. Después veremos las obras de su madurez, el ciclo de cuentos, *The Earthly Paradise*, *El Paraíso terrenal*, y una epopeya, *Sigurd the Volsung*. Pero éstas las escribió luego, una es del año 68 a 70, y la otra es del año 76. Y luego vinieron otros poemas menos importantes, para convertir a la gente al socialismo.

Ahora leeremos otro poema, «The Sailing of the Sword».^[482] El «Sword» es una nave que lleva a tres guerreros, creo que a las cruzadas, que dejan a tres hermanas y les dicen que van a volver. Hay un tema que siempre se repite, un verso, «When the Sword went out to sea». Hay aliteración. Una de las hermanas habla. Ha sido abandonada, porque puedo adelantar que el caballero volverá, pero volverá con una mujer espléndida a su lado.

(EL ALUMNO COMIENZA LA LECTURA DEL POEMA)^[483]

*Across the empty garden-beds,
When the Sword went out to sea;
I scarcely saw my sisters's heads
Bowed each beside a tree.
I could not see the castle leads,*

When the Sword went out to sea.

*Alicia wore a scarlet gown,
When the Sword went out to sea;
But Ursula's was russet brown:
For the mist we could not see
The scarlet roofs of the good town,
When the Sword went out to sea,*

*Green holly in Alicia's hand,
When the Sword went out to sea;
With sere oak-leaves did Ursula stand—
O! yet alas for me!
I did but bear a peel'd white wand,
When the Sword went out to sea, [484]*

*O, russet brown and scarlet bright,
When the Sword went out to sea;
My sisters wore; I wore but white:
Red, brown, and white, are three;
Three damozels; each had a knight
When the Sword went out to sea,*

*Sir Robert shouted loud, and said,
When the Sword went out to sea;
«Alicia, while I see thy head,
What shall I bring for thee?»
«O, my sweet lord, a ruby red»
The Sword went out to sea.*

*Sir Miles said, while the sails hung down,
When the Sword went out to sea;
«O, Ursula! While I see the town*

What shall I bring for thee?»

«Dear knight, bring back a falcon brown:»

The Sword went out to sea.

But my Roland, no word he said

When the Sword went out to sea;

But only turn'd away his head,

A quick shriek came from me:

«Come back, dear lord, to your white maid»

The Sword went out to sea, [485]

The hot sun bit the garden beds,

When the Sword came back from sea;

Beneath an apple tree our heads

Stretched out toward the sea;

Grey gleam'd the thirsty castle leads,

When the Sword came back from sea.

Lord Robert brought a ruby red,

When the Sword came back from sea;

He kissed Alicia on the head

«I am come back to thee

Tis time, sweet love, that we were wed,

Now the Sword is back from sea!»

Sir Miles he bore a falcon brown,

When the Sword came back from sea;

His arms went round tall Ursula's gown,

«What joy, O love, but thee?

Let us be wed in the good town,

Now the Sword is back from sea!»

My heart grew sick, no more afraid,

*When the Sword came back from sea;
Upon the deck a tall white maid
Sat on Lord Roland's knee;
His chin was press'd upon her head,
When the Sword came back from sea!*^[486]

Las dos hermanas mayores reciben un regalo. A través de las estrofas, se ve que él está empezando a olvidarla. Ella está vestida de rojo. Luego, de pardo. Esto prefigura o profetiza que algo va a ocurrir. El nombre de la nave es «Sword», y quiere decir «espada». Al fin, cuando él vuelve, vuelve con una doncella blanca, y ella estaba vestida de blanco al principio. Ustedes ven que éste es un poema como un cuadro, además de la música de los versos.

Bueno, como ustedes ven, Morris empezó haciendo poemas pictóricos, musicales, vagamente medievales. Pero luego fueron pasando los años, él se dedicó a sus otras actividades de arquitectura, de decoración, de tipografía, y él planeó una gran obra. Y esa gran obra —yo creo que es la más importante de las suyas— se llamó *El Paraíso Terrenal*, y se publicó en dos o tres volúmenes desde el año 68 al año 70. Ahora, a Morris le habían interesado siempre los cuentos, pero Morris creía que los mejores cuentos ya habían sido inventados, que un escritor no tenía que inventar nuevos cuentos. Que la verdadera labor del poeta —y él tenía un concepto épico de la poesía— era repetir o recrear las historias antiguas. Esto puede parecer raro en lo que se refiere a la literatura, pero los pintores, por ejemplo, no lo han entendido así. Casi podríamos decir que durante siglos los pintores han repetido la misma historia, la historia de la Pasión por ejemplo. ¿Cuántas crucifixiones hay en la pintura? Y en cuanto a la escultura exactamente lo mismo. ¿Cuántos escultores han hecho estatuas ecuestres? Y la historia de la guerra de Troya ha sido referida muchas veces y las *Metamorfosis* de Ovidio vuelven a contar mitos que los lectores ya conocían. Y Morris, al promediar el siglo XIX, pensó que ya existían los cuentos esenciales y que su tarea era reimaginarlos, recrearlos, contarlos de nuevo. Y además él admiraba a Chaucer, que tampoco había inventado argumentos, sino que había tomado argumentos italianos, franceses, latinos,

R3N3

algunos de fuente desconocida pero que sin duda existió, como la historia del vendedor de bulas. Entonces Morris se propuso escribir una serie de cuentos como los *Cuentos de Canterbury*, y los situó en la misma época, en el siglo XIV. Ahora, este libro, que consta de veinticuatro cuentos y que Morris pudo terminar en unos tres años, está escrito como una imitación de Chaucer. Pero al mismo tiempo —y esto los críticos no parecen haberlo notado— como una suerte de desafío a Chaucer, no sólo en lo que se refiere a las fuentes sino al lenguaje. Porque Chaucer busca, según ustedes saben, un inglés en el cual abundan muchas palabras latinas. Esta intención de Chaucer es lógica, puesto que con la invasión normanda Inglaterra se llenó de palabras latinas. En cambio Morris —Morris, que tradujo el *Beowulf*— estaba enamorándose de la literatura escandinava, y quiso que el inglés volviera, dentro de lo posible, a su primitiva raíz germánica. Entonces él escribió *El Paraíso Terrenal*.

Estoy pensando que Chaucer pudo haber hecho algo parecido si hubiera querido, salvo que Chaucer estaba atraído por el sur, por el Mediterráneo, por la tradición latina. Tradición que Morris ciertamente no desdeñó, ya que la mitad de los cuentos de *El Paraíso Terrenal* son de fuente helénica. Hay once que son de fuente helénica, hay otro que es de fuente árabe, ya que Morris lo tomó del libro medieval de *Las Mil y una Noches*, que fue compilado en Egipto aunque sus fuentes son más antiguas, son hindúes o persas. Chaucer había encontrado un marco para sus cuentos, la idea de la famosa caminata al santuario de Becket,^[487] y Morris necesitaba todo un marco, necesitaba un pretexto para que se contaran muchos cuentos. Entonces él inventó una historia, inventó una historia más romántica —diremos— que la de Chaucer. Porque entre Chaucer, del siglo XIV, y Morris, del siglo XIX, habían ocurrido muchas cosas. Entre otras, el movimiento romántico. Y además Inglaterra había redescubierto su raíz germánica, que había olvidado. Creo que Carlyle, al hablar de Shakespeare, lo llama «nuestro Guillermo sajón». Esto hubiera sorprendido a Shakespeare, pues Shakespeare no pensó nunca en la raíz sajona de Inglaterra. Cuando Shakespeare pensaba en el pasado inglés, pensó más bien en la historia inglesa posterior a la conquista normanda, o si no en el pasado celta de Inglaterra. Y

hasta que no escribió *Hamlet*, se sentía tan lejos de todo aquello que, fuera de Yorick, el bufón —creado para siempre en aquel diálogo de Hamlet con la calavera— y los dos cortesanos Rosencrantz y Guildenstern, todo eso viene de otros países. Los soldados que aparecen en la primera escena de *Hamlet* tienen nombres españoles, se llaman Francisco y Barnardo. La novia de Hamlet se llama Ofelia; su hermano se llama Laertes, el nombre del padre de Ulises. Es decir, lo germano estaba muy lejos de Shakespeare. Sin duda estaba en su sangre, y en buena parte de su vocabulario, pero no tenía mayor conciencia de ello. Él buscó casi todos sus argumentos en Grecia, Roma, en *Macbeth* lo buscó en Escocia, en *Hamlet* lo buscó en un argumento danés. En cambio Morris tenía una conciencia de lo germánico, y sobre todo de lo escandinavo, del pasado inglés. Y así él inventó este argumento. Él toma el siglo XIV, la época de Chaucer, y en esa época hay una peste que está arrasando a Europa y especialmente a Inglaterra: la peste negra. Entonces él imagina a un grupo de caballeros que quieren huir de la muerte. Entre ellos hay un bretón, también hay un noruego, un caballero alemán —pero éste muere antes de llegar al fin de la aventura—. Estos caballeros resuelven buscar el Paraíso Terrenal, el paraíso de hombres inmortales. Al Paraíso Terrenal solía situárselo —hay un poema anglosajón que tiene este título—^[488] en el Oriente. Pero los celtas lo habían situado en el Occidente, hacia la puesta del sol, en el confín de los mares desconocidos que lindaban con América, no descubierta entonces. Los celtas imaginaron toda suerte de maravillas, por ejemplo islas en las que lebreles de bronce perseguían a los ciervos de plata o de oro, islas sobre las cuales pendía como un arco iris un río, un río que no se volcaba, con naves y con peces, islas rodeadas por murallas de fuego, y entre esas islas una que sería el Paraíso Terrenal.

Esos caballeros del siglo XIV resuelven buscar las islas bienaventuradas, las islas del Paraíso Terrenal, y salen de Londres. Y al salir de Londres pasan por la aduana, y en la aduana hay un señor que está escribiendo. Y no se nos dice su nombre, pero se nos da a entender que ese señor era Chaucer, que fue vista de aduana. Así que Chaucer aparece silenciosamente en el poema, así como

Shakespeare aparece y no dice una palabra en la novela Orlando de Virginia Woolf. En esa novela hay una fiesta en un palacio, y hay un hombre que está mirando y observando todo y no dice nada, porque tanto Morris como Virginia Woolf no se creyeron capaces de crear palabras dignas de estar en la boca de Chaucer o de Shakespeare.

Luego la nave que lleva a los aventureros se hace a la mar, y se cruzan con otro barco. En ese barco hay un rey, uno de los reyes de Inglaterra que va a pelear contra Francia en la larga Guerra de los Cien Años. Y el rey invita a los caballeros a subir a su barco, y él está en la cubierta, rodeado de caballeros, solo y desarmado. Entonces les pregunta quiénes son. Uno le dice que es bretón, el otro que es noruego, y el rey les pregunta qué fin persiguen, y ellos le dicen que van a buscar la inmortalidad. Y al rey no le parece absurda esta aventura. El rey cree que puede existir un Paraíso Terrenal, pero al mismo tiempo comprende que él es un hombre viejo, que su destino no es la inmortalidad, que su destino es la batalla y la muerte. Y entonces les desea buena suerte, les dice que ellos tienen mejor destino que el suyo, que a él lo único que le queda es morir entre las cuatro paredes de un lugar de batalla.^[489] Les dice que sigan. Luego él piensa que él es un rey, y que ellos son desconocidos, pero ellos —quizás está dentro de la fe de la época— llegarán a ser inmortales. «Y quizá —dice— puede ocurrir que yo, un rey, seré recordado por una sola cosa, seré recordado porque una mañana, antes que atravesaran el mar, ustedes conversaron conmigo.» Y luego piensa que, a pesar de que ellos verosímilmente serán inmortales, y él será olvidado y morirá como todos los reyes y todos los hombres, él tiene que regalarles algo. Es una manera de demostrar su superioridad. Él es un rey. Él le da a uno un cuerno, al bretón, y dice: «Para que recuerdes esta mañana. Y a ti, noruego, te doy este anillo, para que me recuerdes a mí, que soy de la sangre de Odín».^[490] Porque ustedes recordarán que los reyes de Inglaterra creían ser descendientes de Odín.

Luego ellos se despiden del rey y emprenden el viaje. El viaje dura muchos años. Los navegantes desembarcan en islas maravillosas, pero envejecen. Y así llegan a una ciudad desconocida en una isla, donde se quedan hasta el fin de sus

días. Esa isla está habitada por griegos que han conservado el culto de los antiguos dioses. El padre del noruego ha sido miembro de la escolta escandinava del emperador de Bizancio, de modo que él sabe griego — esa famosa escolta de los emperadores de Bizancio, hecha de suecos, de noruegos, de daneses,^[491] a la cual se incorporaron muchos sajones después de la conquista normanda a Inglaterra, en el año 1066. Es raro pensar que en las calles de Constantinopla fueron idiomas familiares. En las calles de Constantinopla se hablaron el antiguo danés y, al promediar el siglo XI, el anglosajón.

La ciudad de la isla está gobernada por griegos. Reciben amablemente a los viajeros, y aquí ya tenemos el marco que necesitaba Morris: los mayores de la ciudad proponen a los navegantes que todos se encontrarán dos veces al mes y entonces se contarán cuentos. Los cuentos que los isleños cuentan son todos mitos griegos. Allí están las historias de Eros, de Perseo, todos tomados de la mitología griega. Y los otros cuentan historias de origen diverso, entre ellos una historia islandesa que Morris había traducido al inglés. Se titula «Los amantes de Gudrun». Hay una historia árabe, una historia que el padre le había contado al hijo del noruego, tomada de *Las Mil y Una Noches*. Hay otras historias escandinavas y persas. Se cuentan así, a lo largo del año, veinticuatro cuentos. Morris ha tomado los metros de la obra de Chaucer. Hay además, como en los cuentos de Chaucer, intervalos entre los doce cuentos de los navegantes y los doce cuentos de los griegos. En esos intervalos se va describiendo el cambio de las estaciones, y por una convención —Morris no buscaba el realismo, desde luego— los paisajes que se describen son paisajes de Inglaterra que corresponden a la primavera, al verano, al otoño, al invierno.

Al fin habla el poeta, y el poeta dice que él ha contado esos cuentos, esos cuentos que no son suyos, pero que él los ha recreado para su tiempo y que, sin duda, otros los contarán después como los contaron antes de él. Luego dice que él no puede cantar sobre el Cielo o el Infierno^[492] —sin duda estaba pensando en Dante al decir esto—, que él no puede hacer que la muerte parezca una cosa baladí, que él no puede detener el curso del tiempo, que lo arrastrará a él como

arrastrará a los lectores. Vemos que no tiene ninguna fe en otro mundo. Dice que él es simplemente «el ocioso cantor de un día vacío». Luego él habla con su libro y le dice al libro que si en alguna parte se encuentra con Chaucer, que lo salude y que en su nombre le diga: «¡Oh, Maestro!, ¡Oh, tú, grande de lengua y de corazón!»^[493] Y así el libro termina de un modo melancólico.

Este libro está lleno de invenciones fantásticas: hay un aquelarre, por ejemplo, y hay un rey de los demonios que cabalga sobre un caballo de fuego esculpido y cambiante, de modo que en cada momento las facciones del rey y de su cabalgadura tienen una forma precisa, pero esa forma sólo dura un instante.^[494]

Antes de publicar este libro, Morris publicó otro poema extenso que se titula «La vida y la muerte de Jasón».^[495] Sin duda tenía que ser uno de los cuentos griegos de *El Paraíso Terrenal*, pero ese cuento fue tan extenso que Morris lo publicó aparte. Uno de los rasgos notables de ese poema anterior a *El Paraíso Terrenal*, es que en las primeras páginas aparecen los centauros de Thessalia. Nos parece imposible que un poeta del siglo XIX hable de centauros, porque nosotros y él descreemos de los centauros.

Es extraordinario ver cómo Morris prepara al centauro. Primero habla de la selva de Thessalia, luego habla de los leones y de los lobos de esa selva, y luego nos dice que «los centauros de ojos vivos disparan allí sus flechas».^[496] El empieza por esa parte del cuerpo en que se nota más la vida, los ojos.^[497] Después tenemos a un esclavo que espera a un centauro. Y de igual modo que Dante en la *Divina Comedia* se muestra trémulo, no porque fuera cobarde sino porque tiene que comunicar a sus lectores que el Infierno es un lugar terrible, así el esclavo siente una especie de horror cuando, en medio de la selva —que es una selva espesa—, siente los cascos del centauro que se aproximan a él.^[498] Luego el centauro se acerca y Morris hace que el centauro tenga una guirnalda de flores en la parte en que lo humano cesa y empieza lo equino.^[499] Morris no nos dice que hay algo terrible con el esclavo, pero nos muestra al

esclavo que cae de rodillas ante el monstruo.^[500] Luego el centauro habla, habla con palabras humanas, y esto el esclavo lo siente como terrible también, porque el centauro es mitad hombre, mitad caballo. En este largo poema, que concluye con la muerte de Medea, todo está contado de modo que, mientras leemos el poema, creemos en él o, como diría Coleridge, cuando habla del drama de Shakespeare, «suspendemos voluntariamente nuestra incredulidad si no creemos».

Morris publica desde el 68 al 70 su *Paraíso Terrenal*. Este poema es reconocido por todos sus contemporáneos —aun por aquellos que estaban lejos de él— como un gran poema. Pero él, mientras tanto, había iniciado una biblioteca de sagas.^[501] Son novelas compuestas en su mayor parte en Islandia durante la Edad Media. Morris se hizo amigo de un islandés, Eírik Magnússon, y entre los dos tradujeron varias partes de las novelas. Esto se haría después en los países escandinavos y en Alemania. En Alemania hay una colección famosa, la *Biblioteca Thule*, nombre que los romanos daban a unas islas que algunos han identificado con las islas Shetland, pero que en general se identifican con Islandia. Morris emprende su peregrinación a Islandia y traduce grandes poemas al inglés, y entre esos poemas está la *Odisea*. Yo voy a recordar los dos primeros versos de la *Odisea* de Pope y los dos primeros de la *Odisea* de Morris. Pope lo hizo en un inglés latino, en un sonoro inglés, y los versos dicen así:

*The man, for wisdom's various arts renown'd,
Long exercis'd in woes, oh muse! resound*

Al hombre famoso por las diversas artes de la sabiduría,
Largamente ejercitado en pesares, ¡oh musa, resuena!, ¡oh musa, canta!

Pero Morris quiso limitar, dentro de lo posible, su vocabulario a palabras germánicas. Entonces, fuera de la palabra «musa», que tuvo que retener, tenemos estos extraños versos:

*Tell me, o Muse, of the shifty, the man who wandered afar,
after the holy burg, Troytown, he had wasted with war*

Háblame musa del astuto, el hombre que erró muy lejos,
después de haber destrozado con guerra la ciudadela sagrada.

Morris tradujo también la *Eneida* y el *Beowulf*. Tradujo las sagas. Las versiones de las sagas son admirables, porque en su versión de la *Odisea* sentimos cierta incongruencia entre el hecho de que Morris está traduciendo una epopeya griega y el inglés germánico que usa. En cambio, no sentimos ninguna incongruencia en el hecho de que Morris traduzca con palabras germánicas cuentos y novelas escandinavos medievales.

Voy a recordar un episodio de las sagas. La palabra «saga» tiene que ver con *sagen*, «decir» en alemán. Son cuentos, relatos. Empezaron siendo orales y luego fueron escritos, pero como tenían un origen oral, estaba prohibido al narrador entrar en la conciencia de los héroes. Él no podía contar lo que un héroe soñó; no podía decir que una persona odiaba o quería: eso era entrometerse en la mente de los personajes. Sólo podía contar lo que los personajes hacían y obraban. Las sagas están contadas como reales, y si abundan en hechos fantásticos es porque los narradores y los oyentes creían en ellos. Aparecen en las sagas cincuenta o sesenta personajes, todos personajes históricos, personajes que vivieron y murieron en Islandia y que fueron famosos por su valentía o por sus cualidades. El episodio que voy a recordar es éste: hay una mujer muy linda, con cabellos largos y rubios que le llegan a la cintura.

[502] Esa mujer ejecuta un acto mezquino y el marido le da una bofetada. Y el narrador no nos dice qué sintió ella, porque eso le está vedado por las reglas de su arte. Y luego pasan doscientas o trescientas páginas y nosotros nos hemos olvidado de la bofetada. Y el marido que le ha dado la bofetada, también. Y luego él está sitiado en su casa y lo atacan. Y el primero que lo ataca logra escalar la torre. Y Gunnar, el marido, desde adentro, lo mata, lo hiere de un lanzazo. El hombre cae al suelo, los compañeros lo rodean. No sabemos nada sobre el carácter del hombre, y uno de sus compañeros le pregunta: «¿Está

R3N3

Gunnar en la casa?» Y el hombre —y esto nos revela que es valiente— muere con una broma en los labios. Dice: «Él, no sé, pero está su lanza», y muere con esa broma. Luego los otros han rodeado la casa, siguen atacando a Gunnar, él se defiende a flechazos. Está con su perro y su mujer. Ya han matado a los otros. Pero él sigue defendiéndose con las flechas, y una de las flechas de los que rodean la casa rompe la cuerda del arco de Gunnar. Gunnar necesita otra cuerda, la necesita inmediatamente y le pide a su mujer —se ha hablado muchas veces de su larga y rubia cabellera— que le teja una cuerda con su pelo. [503]

«Téjeme una cuerda con tu pelo» —le dice a Hallgerd.

«¿Es cuestión de vida o muerte?» —pregunta ella.

«Sí» —responde Gunnar.

«Entonces recuerdo esa bofetada que me diste una vez y te veré morir» —dice Hallgerd.

Así Gunnar murió, vencido por muchos, y también mataron a Samr, su perro, pero antes el perro mató a un hombre.

El narrador no nos había dicho que Hallgerd guardase rencor a su marido; ahora lo sabemos bruscamente, como suelen revelarse las cosas en la realidad.

Clase N° 24

*Sigurd the Volsung, por William Morris.
Vida de Robert Louis Stevenson.*

En las historias de la literatura y en las biografías de Morris, se lee que la obra capital de Morris fue *Sigfrido de los Volsungos*.^[504] Este libro, más extenso que el *Beowulf*, se publicó en 1876. Por aquellos años se pensaba que el género más gustado de la literatura era la novela. La idea de escribir en pleno siglo XIX un poema épico es bastante audaz. Milton había escrito *El Paraíso Perdido*, pero lo hizo en el siglo XVII. El único contemporáneo de Morris que pensó en algo parecido fue el poeta francés Hugo en *La leyenda de los siglos*.^[505] Pero esta leyenda es, más que una epopeya, que un poema épico, una serie de relatos. Morris no creía en la necesidad de que el poeta inventara argumentos nuevos. Creía que los argumentos en que podían tratarse las pasiones esenciales de la humanidad ya habían sido encontrados y que cada nuevo poeta podía darles su entonación particular. Morris había indagado mucho en el estudio de la literatura escandinava medieval, que él juzgaba como la flor de la antigua cultura germánica, y allí había encontrado la historia de Sigfrido. Él tradujo la *Saga de los Volsungos*, obra en prosa del siglo XIII compuesta en Islandia. Hay una versión anterior de la misma historia que ha alcanzado mayor fama, que es el *Cantar de los Nibelungos* alemán, que data del siglo XII pero que es, contrariamente a la cronología, una versión posterior de la misma historia. Porque en la primera se conserva el carácter mitológico y épico de la historia. En cambio en el *Cantar de los Nibelungos*, compuesto en Austria, de lo épico se ha pasado a lo romántico, y la versificación ya tiene un

carácter latino, se trata de estrofas rimadas. Es raro que en Inglaterra se perdiera la antigua materia germana y se conservara el verso germano, y así tenemos en el siglo XIV en Inglaterra el poema aliterativo de Langland.^[506] En Alemania se conserva la tradición germánica pero se toman las nuevas formas estróficas que han llegado del sur, el verso con un número determinado de sílabas y rimados, no aliterados.

La historia de Sigfrido era conocida por toda la gente germana. En el *Beowulf* se alude a ella, aunque el autor del *Beowulf* prefirió otra historia para su epopeya del siglo VIII. Morris se basó en la versión escandinava, no en la alemana. Por eso su héroe se llama Sigurd y no Sigfrid o Sigfrido. Se conservan los nombres escandinavos en general. Es verdad que él escribió en versos pareados, pero en versos que no excluyen el empleo frecuente de la aliteración germánica. El poema, muy extenso, se titula *Sigurd the Volsung*. El personaje central no es el héroe sino Brunilda,^[507] aunque la historia continúa más allá de su muerte. Utiliza los elementos míticos que la versión alemana ignoraba, y así tenemos al principio y al final de la historia al dios Odín. La historia es complicada y larga. Hay en ella elementos antiguos y bárbaros. Por ejemplo, Sigurd mata a un dragón que guarda un tesoro, y luego se baña en la sangre caliente del dragón. Y ese baño lo hace invulnerable, salvo en un lugar de su espalda en el cual cae la hoja de un árbol. Y por ahí Sigurd puede morir. Esto nos recuerda el talón de Aquiles.

Sigurd es el más valiente de los hombres, rey de Borgoña y amigo de Gunnar, rey de los Países Bajos. Gunnar ha oído hablar de una doncella, cuya versión moderna conocemos en los cuentos de la bella durmiente. Esa doncella ha sido sometida a un sueño mágico y duerme en una isla lejana de Islandia rodeada por una muralla de fuego. Y ella sólo se entregará al hombre que pueda atravesar la muralla de fuego. Sigurd acompaña a su amigo Gunnar y llegan a la muralla, y Gunnar no se atreve a penetrar en ella. Entonces Sigurd, por artes mágicas, toma el aspecto de Gunnar. Va a ayudar a su amigo, venda los ojos de su caballo y lo obliga a atravesar la muralla de fuego. Llega a un palacio y allí está Brunilda durmiendo. La besa, la despierta y le dice que él es el héroe

predestinado a esa proeza. Ella se enamora de él y le da su anillo. Pasa tres noches con ella, pero como no quiere ser desleal a su amigo interpone su espada entre él y ella. Ella le pregunta por qué lo hace, y él le responde que si no lo hace ambos sufrirán de mala suerte. Este episodio de la espada entre el hombre y la mujer lo encontraremos en un cuento de *Las Mil y Una Noches*.

Luego de pasar tres noches juntos, él se despide de ella. Se entiende que él volverá a buscarla. Le dice que su nombre es Gunnar porque no quiere traicionar a su amigo. Y ella le da su anillo, y luego ella se desposa con Gunnar, que la lleva a su tierra. Y Sigurd, por una obra mágica, olvida durante un tiempo lo que ha ocurrido y se casa con la hermana de Gunnar, que se llama Gudrun, y hay una rivalidad entre Brunilda y Gudrun. Entonces Gudrun ha llegado a conocer la verdad de la historia, y cuando Brunilda le dice que su marido es el rey más noble, ya que ha atravesado la muralla de fuego y la ha conquistado, ella le muestra el anillo que le ha dado a Sigurd, y Brunilda comprende el engaño. Brunilda comprende en ese momento que ella no está enamorada de Gunnar, está enamorada del hombre que ha atravesado la muralla de fuego, y ese hombre es Sigurd. Y sabe también que hay un lugar en la espalda de Sigurd que lo hace vulnerable. Y ella se vale de un tercero para que éste asesine a Sigurd. Cuando ella oye el grito que él da cuando lo matan, ella se ríe con una risa cruel. Una vez muerto Sigurd, ella comprende que ella ha matado al hombre que quiere, llama a su marido y le dice que levante una alta pira funeraria. Y luego ella se hiere de muerte y pide que la extiendan al lado de Sigurd, con la espada entre los dos, como antes. Es como si ella quisiera volver al pasado.

Ella dice que cuando Sigurd haya muerto su alma subirá al Paraíso de Odín. Este paraíso está iluminado por espadas, y ella dice que lo seguirá a ese paraíso: «yaceremos juntos los dos y no habrá una espada entre nosotros». La historia continúa, se entrelaza con la muerte de Atila, y el poema concluye con la venganza de Gudrun.^[508] Luego vuelve a perderse el tesoro de los Nibelungos, que es el que ha causado toda esta historia trágica.

Pensar todo esto en el siglo XIX fue algo ambicioso. Algunos críticos

contemporáneos dicen que Sigurd es una de las obras capitales del siglo XIX. Pero la verdad es que por alguna razón que ignoramos, la epopeya en verso es algo ajeno, por momentos, a nuestras exigencias literarias. La obra de Morris obtuvo lo que los franceses llaman «un éxito de estima». El defecto de que adolecía Morris era la lentitud: las descripciones de batallas, la muerte del dragón, son un poco lánguidas. Después de la muerte de Brunilda el poema decae. Con esto dejamos la obra de Morris.

Vamos a hablar ahora de Robert Louis Stevenson. Nace en Edimburgo en 1850 y muere en 1894. Su vida fue una vida trágica, porque vivió huyendo de la tuberculosis, que era una enfermedad incurable. Esto lo llevó de Edimburgo a Londres, de Londres a Francia, de Francia a los Estados Unidos, y murió en una isla del Pacífico. Stevenson ejecutó una vasta tarea literaria. Sus obras abarcan unos doce o catorce volúmenes. Escribió, entre ellos, un famoso libro para niños, *la Isla del Tesoro*.^[509] Escribió también fábulas, una novela policial, *El comprador de naufragios*.^[510] La gente piensa en Stevenson como autor de *La Isla del Tesoro*, obra para niños, y lo tiene un poco en menos. Olvida que fue un admirable poeta, y que además es uno de los maestros de la prosa inglesa.

Los padres y los abuelos de Stevenson habían sido constructores de faros, y en la obra de Stevenson encontramos un trabajo bastante técnico sobre la construcción de faros.^[511] Hay un poema suyo en el cual él parece considerar que su tarea de escritor, esa tarea por la cual el linaje de los Stevenson es famosa, era en algún modo inferior a la obra de sus padres y abuelos. En ese poema habla de «las torres y las lámparas que encendimos».^[512] Un poco como nuestro Lugones cuando en ese poema a los mayores dice: «Que nuestra tierra quiera salvarnos del olvido / por estos cuatro siglos que en ella hemos servido». Como si sus mayores, los de la Independencia, fueran más importantes que él, Leopoldo Lugones.^[513]

En el poema, Stevenson habla de un linaje arduo que al final se sacó de las manos el polvo de granito, y que en su declinación jugó como un niño con papeles. Ese niño es él, y ese juego es su admirable obra literaria. Stevenson

comenzó los estudios de abogacía, y luego sabemos que su vida pasó por una etapa oscura. Stevenson en Edimburgo frecuentó la sociedad de ladrones, de mujeres de mala vida, pero al decir «mujeres de mala vida» y «ladrones» debemos pensar en una ciudad esencialmente puritana. Edimburgo fue, junto con Ginebra, una de las dos capitales del calvinismo en Europa. Ese mismo ambiente era un ambiente que tenía conciencia de sus culpas, era un ambiente de pecadores que se sabían pecadores. Y esto lo vemos en el famoso relato *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde*,^[514] sobre el cual volveremos.

A Stevenson empezó por interesarle la pintura. Stevenson consultó a un médico. Este le dijo que estaba tuberculoso y que fuera al sur, pensaba que el sur de Francia podía ser benéfico para su salud. Escribió un artículo corto sobre el sur en el cual refiere este hecho. Luego pasa a Londres, que debe haber sido para él una ciudad fantástica.

El artículo se llamaba «Ordenado hacia el sur».^[515] Y en Londres escribió sus *Nuevas Mil y Una Noches*.^[516] Tendremos que hablar de un cuento en especial, «El Club de los Suicidas». Igual que en *Las Mil y Una Noches* tenemos a un califa llamado Harún el Ortodoxo,^[517] que disfrazado recorre las calles de Bagdad, aquí, en *Las Nuevas Mil y Una Noches* de Stevenson, tenemos al príncipe Florizel de Bohemia, que recorre disfrazado las calles de Londres.

Luego Stevenson va a Francia y se dedica a la pintura, en la que no logra mayor fortuna, y con su hermano llegan a un hotel, creo que en Suiza,^[518] en una noche de invierno, y adentro hay un grupo de gitanas sentadas junto a la chimenea. Y en vez de estar solas, hay también una muchacha joven, una señora mayor —que después resulta ser la madre de la niña. Y entonces Stevenson le dice a su hermano: «¿Ves esa mujer?» Y su hermano le dice: «¿A la muchacha?» «No, no —dice Stevenson—, la mayor, la que está a la derecha, voy a casarme con ella». El hermano se ríe, piensa que se trata de una broma. Entran al hotel. Se hace amigo de esa señora, que se llama Fanny Osbourne, y que le dice que sólo se queda unos días allí, ya que tiene que volver a los

Estados Unidos, tiene que volver a San Francisco, California. Stevenson no le dice nada, pero él ya ha tomado la decisión de casarse con ella. No se escriben, pero al cabo de un año Stevenson se embarca como inmigrante, llega a los Estados Unidos, atraviesa el vasto continente, trabaja como minero en un lugar. Luego llega a San Francisco. Allí está la señora, que es viuda, y él le propone que se casen, y ella acepta.

Mientras tanto, Stevenson vive de colaboraciones literarias. Esas colaboraciones estaban escritas en una prosa admirable, aunque no llamaban la atención del público.

Después Stevenson vuelve a Escocia, y para distraer los días lluviosos, tan frecuentes en Escocia, dibuja con tiza en el suelo un mapa. Ese mapa tiene forma triangular, hay colinas, hay bahías, hay golfos. Y su hijastro, Lloyd Osbourne,^[519] que luego colaboraría con él en *The Wrecker*, le dice que le cuente sobre la isla del tesoro. Cada mañana, él escribe un capítulo de *La Isla del Tesoro* y luego se lo lee a su hijastro. Creo que consta de veinticuatro capítulos,^[520] no estoy seguro. Es la obra más famosa, aunque no la mejor.

Stevenson intenta el teatro también, pero el teatro fue en el siglo XIX un género inferior. Escribir para el teatro era como escribir para la televisión ahora, o para el cine. Escribe en colaboración con W.E. Henley, editor de *El Observador*, varias obras de teatro. Hay una que se titula *La vida doble*.^[521]

Stevenson conoció la ciudad de San Francisco. La ha descrito admirablemente. Luego los médicos le dicen que California no lo salvará, que es necesario que él viaje por el Pacífico. Stevenson entendía mucho de marinería, y viaja en un velero por el Pacífico. Y finalmente se radica en un lugar llamado Vailima,^[522] y allí se hace amigo del rey de la isla. Y aquí ocurre una cosa que tiene algo de mágico, y es que Stevenson había publicado unos años antes *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, y había un padre, un jesuita francés, que había expuesto su vida en la leprosería de la región, el padre Damien. Y un pastor protestante con el cual cenó una noche Stevenson, llamado por esas cosas Dr. Hyde, le descubrió ciertas irregularidades, digamos, en la

vida del padre Damien, y por razones sectarias lo atacó. Vale decir que Stevenson escribió una carta en la cual elogia la labor del padre Damien, y dice que el deber de todos los hombres era arrojar una capa sobre su culpa, y que lo que había hecho el otro atacando su memoria era una bajeza. Es una de las páginas más elocuentes de Stevenson. [523]

Stevenson muere cuando ya empezaba la discordia entre los africanos del sur y los ingleses, y Stevenson creyó que los holandeses tenían razón, y que el deber de Inglaterra era retirarse. Y publicó en el *Times* una carta diciendo esto, lo cual lo hizo muy impopular. Pero a Stevenson no le importaba eso. Stevenson no era un hombre religioso, pero tenía un gran sentido ético. Creía, por ejemplo, que uno de los deberes de la literatura era el de no publicar nada que pudiera deprimir a los lectores. Esto fue como un sacrificio de parte de Stevenson, ya que Stevenson poseía una gran fuerza trágica. Pero le interesaba sobre todo lo heroico. Hay un artículo de Stevenson titulado «Polvo y Sombra», [524] en el cual dice que no sabemos si existe o si no existe Dios, pero sabemos que hay una sola ley moral en el Universo. Empieza describiendo lo extraordinarios que son los hombres: «¡Qué raro —dice— que la superficie del planeta esté poblada por seres bípedos, ambulantes, capaces de reproducirse, y que esos seres tengan un sentido moral!» Él cree que esa ley moral rige a todo el Universo. Dice por ejemplo que nada sabemos de las abejas o de las hormigas. Sin embargo, las abejas y las hormigas forman repúblicas, y podemos conjeturar que para una abeja y para una hormiga hay algo prohibido, algo que no debe hacer. Y luego él asciende a los hombres, y dice: «Pensemos en la vida de un marinero —aquella vida de la cual el Dr. Johnson dijo que tenía la dignidad del peligro—, pensemos en la dureza de su vida, pensemos que él vive expuesto a las tempestades, jugándose la vida. Que luego pasa unos días en el puerto emborrachándose en compañía de mujeres de lo último. Sin embargo ese marinero —dice— está listo a jugarse la vida por un compañero». Luego agrega que él no cree ni en el castigo ni en la recompensa. Él cree que el hombre muere con su cuerpo, que la muerte corporal es la muerte del alma. Y se anticipa al argumento que dice: «De una lección cualquiera nada bueno puede esperarse. Si

nos dan un golpe en la cabeza no mejoramos, y si morimos no hay que suponer que algo surge de nuestra corrupción». Y Stevenson dice lo mismo, pero dice que a pesar de todo eso no hay hombre que no sepa íntimamente cuándo ha obrado bien y cuándo ha obrado mal.

Hay otro ensayo de Stevenson, del cual querría hablar, sobre la prosa.^[525] Stevenson dice que la prosa es un arte más complejo que el verso. Tenemos una prueba de ello en el hecho de que la prosa es posterior al verso. En el verso, cada verso —dice Stevenson— crea una expectativa y luego la satisface. Por ejemplo, si decimos: «Oh, dulces prendas por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería, / conmigo estáis en la memoria mía, / y con ella en mi muerte conjuradas».^[526] El oído espera ya el «conjuradas» que rima con «halladas». Pero la tarea del prosista es mucho más difícil —dice Stevenson—, porque la tarea del prosista consiste en crear una expectativa en cada párrafo; el párrafo tiene que ser eufónico. Luego, defraudar esta expectativa, pero defraudarla de un modo que sea eufónico también. Así, Stevenson analiza un pasaje de Macaulay para demostrar que desde el punto de vista de la prosa es un pasaje pobre, porque hay sonidos que se repiten demasiadas veces. Y luego analiza un pasaje de Milton en el cual descubre un sólo error, pero que en todo lo demás, en el manejo de las vocales y de las consonantes, es admirable.

Mientras tanto, Stevenson sigue en correspondencia con sus amigos de Inglaterra, y como él es un escocés, está lleno de la nostalgia de Edimburgo. Hay un poema al cementerio de Edimburgo. Desde ese destierro en el Pacífico, él manda todos sus libros a Londres. Allí sus libros se publican, le valen una gran fama, le traen dinero. Pero él vive como un desterrado en su isla, y los aborígenes lo llaman «Tusitala», «el narrador de cuentos», «el narrador de historias». De modo que Stevenson, sin duda, aprendió también el idioma del país. Allí él vivió con su hijastro, con su mujer, y recibió alguna visita. Una de las personas que lo visitó fue Kipling. Kipling dijo que él podía pasar un examen en toda la obra de Stevenson, que si le mencionaban un personaje secundario o episodio de su obra, él lo reconocería inmediatamente.

Stevenson era un hombre de marcado tipo escocés: alto, muy delgado, sin

mayor fuerza física, pero con un gran [espíritu]. Una vez se encontraba en un café de París y oyó a un francés decir que los ingleses eran cobardes. En ese momento Stevenson se sintió inglés: en ese momento, puesto que creyó que el francés lo decía por él. Entonces se levantó y le dio una bofetada al francés. Y el francés le dijo: «Señor, usted me ha dado una bofetada». Y Stevenson le dijo: «Así parece». Stevenson fue siempre un gran amigo de Francia. Tiene artículos sobre poetas franceses, y artículos admirativos sobre la novela de Dumas, sobre Verne, sobre Baudelaire.

La bibliografía sobre Stevenson es muy extensa. Hay un libro de Chesterton sobre Stevenson, publicado a principios de siglo.^[527] Hay otro libro, el de Stephen Gwynn,^[528] hombre de letras irlandés, publicado en la colección «Hombres de letras ingleses».^[529]

En la próxima clase trataremos un tema que fue caro a Stevenson: el tema de la esquizofrenia. Veremos eso y una de las historias de *Las Nuevas Mil y Una Noches*, y algo de la poesía de Stevenson.

Clase N° 25

Obras de Robert Louis Stevenson: New Arabian Nights, «Markheim», The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Jekyll y Hyde en el cine. The picture of Dorian Gray, por Oscar Wilde. «Requiem», por Stevenson.

Hoy voy a ocuparme de *Las Nuevas Mil y Una Noches*.^[530] En inglés no se dice «Mil y Una Noches» sino *Noches Árabes*. Cuando Stevenson, muy joven, llegó a Londres, sin duda fue una ciudad fantástica para él. Stevenson concibió la idea de escribir *unas Mil y Una Noches* contemporáneas, basándose sobre todo en aquellas noches de *Las Mil y Una Noches* en que se habla de Harún el Ortodoxo, que disfrazado recorre las calles de Bagdad. Él inventó un príncipe, Florizel de Bohemia, y a su edecán, el coronel Geraldine. Los hace disfrazarse y los hace recorrer Londres. Y les hace correr aventuras fantásticas, aunque no mágicas, salvo en el sentido del ambiente, que es mágico.

De todas esas aventuras, creo que la más memorable es la del «Club del Suicidio».^[531] Allí Stevenson imagina a un personaje, una especie de cínico, que piensa que puede aprovecharse de un modo industrial del suicidio. Es un hombre que sabe que hay muchas personas deseosas de quitarse la vida pero que no se atreven. Entonces él funda ese club. En ese club se juega semanalmente o quincenalmente —no recuerdo— a un juego de naipes. El príncipe entra en ese club por espíritu de aventura, y él tiene que jurar no revelar los secretos, de modo que él mismo se encarga después de hacer justicia por una falta que había cometido su edecán. Hay un personaje muy impresionante. Se llama el Señor Malthus, paralítico. A ese hombre ya no le queda nada en la vida, pero ha descubierto que de todas las sensaciones, de todas las pasiones, la más fuerte es el miedo. Y entonces él juega con el miedo.

R3N3

Y él le dice al príncipe, que es un hombre valiente: «Envídieme señor, yo soy un cobarde». Juega con el miedo perteneciendo al Club de los Suicidas.

Todo esto ocurre en una quinta de los alrededores de Londres. Los jugadores toman champagne, se ríen con una risa falsa, hay un ambiente muy parecido al de algunos cuentos de Edgar Allan Poe, sobre el cual escribió Stevenson. El juego se juega de esta manera: hay una mesa tapizada de verde, el presidente da las cartas, y del presidente se dice —por increíble que parezca— que es una persona a quien no le interesa el suicidio. Los miembros del club deben pagar una cuota bastante alta. El presidente tiene que tener plena confianza en ellos. Se tiene mucho cuidado para que no intervenga ningún espía. Si los socios tienen fortuna, dejan como heredero al presidente del club, que vive de esta industria macabra. Y luego se van dando las cartas. Cada uno de los jugadores al recibir su carta —la baraja inglesa consta de cincuenta y dos cartas— la mira. Y hay en la baraja dos ases negros, y aquel a quien le toca uno de los ases negros es el encargado de que se cumpla la sentencia, es el verdugo, tiene que matar al que ha recibido el otro as. Tiene que matarlo de modo que el hecho parezca un accidente. Y en la primera sesión muere —o queda condenado a muerte— el Señor Malthus. Al Señor Malthus lo han llevado a la mesa. Está parálítico, no puede moverse. Pero de pronto se oye un sonido que casi no es humano, el parálítico se pone de pie y luego recae en su sillón. Luego se retiran. Ya no se verán hasta la otra reunión.

Al día siguiente se lee que el señor Malthus, un caballero muy estimado por sus relaciones, ha caído desde el muelle en Londres. Y luego sigue la aventura, que concluye con un duelo en el cual el príncipe Florizel, que ha jurado no delatar a nadie, mata de una estocada al presidente del club.

Luego hay otra aventura, la del «Diamante del Rajah»,^[532] en que se ven todos los crímenes cometidos por la posesión del diamante. Y en el último capítulo de esa serie el príncipe conversa con un detective y le pregunta si el otro viene a arrestarlo. El detective le dice que no, y el príncipe le cuenta la historia. Le cuenta la historia a orillas del Támesis. Luego él dice: «Cuando yo pienso toda la sangre que se ha derramado, todos los crímenes causados por esta

piedra, pienso que a ella misma debemos condenar a muerte». Entonces la saca rápidamente del bolsillo y la arroja al Támesis, y se pierde. El detective dice: «Estoy arruinado». El príncipe contesta: «Muchos hombres envidiarían su ruina». El detective dice: «Creo que mi destino es ser sobornado». «Creo que sí», le dice el príncipe.

Este libro, *Las Nuevas Mil y Una Noches*, no es sólo importante por el encanto que pueda darnos su lectura, sino porque cuando uno lo lee, uno entiende que de algún modo toda la obra novelística de Chesterton ha salido de allí. Allí tenemos el germen de *El hombre que fue jueves*.^[533] Todos ellos, aunque más ingeniosos que los de Stevenson, tienen el ambiente de los cuentos de Stevenson. Luego Stevenson hace otras cosas. Ya cuando Stevenson escribe su novela policial, *The Wrecker*, hay un ambiente completamente distinto, todo sucede en California, luego en los mares del sur. Además, Stevenson creía que el defecto del género policial que él cultivó es que, por ingenioso que sea, tiene algo de mecanismo, le falta vida. Dice Stevenson que en su novela policial él les da más realidad a los personajes que a la trama, que es lo contrario de lo que suele ocurrir en la novela policial.

Vamos a ver ahora un tema que le preocupó siempre a Stevenson. Hay una palabra psicológica muy común que es la palabra «esquizofrenia», la idea de la división de la personalidad. Esa palabra no había sido acuñada entonces, yo creo. Ahora es de uso común. A Stevenson le preocupó ese tema. En primer término, porque le interesaba mucho la ética, y luego porque en su casa había una cómoda hecha por un ebanista de Edimburgo, un artesano respetable y respetado, pero que de noche, en ciertas noches, salía de su casa y era ladrón. Ese tema de la personalidad partida en dos le interesó a Stevenson, y con Henley escribió dos piezas de teatro tituladas *La doble vida*.

Pero Stevenson sintió que él no había cumplido con el tema. Entonces escribió un cuento que se llama «Markheim»,^[534] que es la historia de un hombre que llega a ser ladrón, y de ladrón llega a ser asesino. La noche de la víspera de Navidad, él entra en casa de un prestamista. A este prestamista Stevenson lo presenta como una persona muy desagradable, y que desconfía del

ladrón porque sospecha que las alhajas que le ha vendido Markheim son robadas. Llega esa noche. El otro le dice que tiene que cerrar temprano y que tendrá que pagar por el tiempo. Y Markheim le dice que él no viene a vender nada, que él viene a comprar algo, algo que está en el fondo de la tienda del prestamista. Al otro le parece raro, y hace alguna broma, porque Markheim le dice que todo lo que le ha vendido es una herencia de un tío de él. El otro le dice: «Supongo que su tío le habrá dejado dinero, ahora que usted quiere gastar». Markheim acepta la broma, y cuando están en el fondo de la tienda mata al prestamista de una puñalada. Cuando Markheim pasa de ladrón a asesino el mundo cambia para él. Él piensa, por ejemplo, que pueden haberse suspendido las leyes naturales, ya que él, cometiendo ese crimen, ha infringido la ley moral. Y luego, por una invención curiosa de Stevenson, la tienda está llena de espejos y de relojes. Y esos relojes parecen estar corriendo una carrera, vienen a ser como un símbolo del tiempo que pasa. Markheim le saca las llaves al prestamista. Sabe que la caja de fierro está en el piso alto, pero tiene que apresurarse porque la sirvienta ha salido, y al mismo tiempo él ve su imagen multiplicada y moviente en los espejos. Y esa imagen que él ve viene a ser como una imagen de toda la ciudad. Porque desde el momento en que él ha matado al prestamista, él supone que la ciudad entera lo persigue o lo perseguirá.

Sube a la habitación posterior, siempre perseguido por el tictac de los relojes y por las cambiantes imágenes de los espejos. Oye unos pasos. Piensa que esos pasos pueden ser los de la sirvienta que vuelve, que habrá visto a su amo muerto y que lo denunciará. Pero la persona que sube la escalera no es una mujer, y Markheim tiene la impresión de conocerlo. Y lo conoce, porque es él mismo, de modo que estamos ante el antiguo tema del doble. En la superstición escocesa, el doble se llama «*fetch*», que quiere decir «buscar». De modo que cuando alguien ve a su doble es porque se ve a sí mismo.

Ese personaje entra y se pone a conversar con Markheim, se sienta y le dice que él no piensa denunciarlo, que hace un año le hubiera parecido mentira ser ladrón, y que ahora no sólo es un ladrón sino un asesino. Que le hubiera

parecido increíble hace unos meses. Pero ya que ha matado a una persona, qué le cuesta matar a otra. «La sirvienta va a llegar —le dice—, la sirvienta es una mujer débil. Otra puñalada y ya podrás salir de aquí, porque no pienso denunciarte.» Ese «otro yo» es sobrenatural, y significa el reverso malvado de Markheim. Markheim se pone a discutir con él. Le dice: «es verdad que soy un ladrón, es verdad que soy un asesino, tales son mis actos, pero ¿acaso un hombre es sus actos? ¿No puede haber algo en mí que no corresponda a esas definiciones tan rígidas y tan insensatas de “ladrón” y de “asesino”? ¿Acaso no puedo yo arrepentirme? ¿Acaso no estoy ya arrepintiéndome de lo que he hecho?» El otro le dice que «esas consideraciones filosóficas están bien, pero piensa que la sirvienta va a llegar, que si te encuentra aquí va a denunciarte. Tu deber ahora es salvarte».

El diálogo es largo y se estudian todos los problemas éticos. Markheim le dice que él ha matado, pero que eso no quiere decir que él sea un asesino. Y entonces, el personaje que hasta entonces ha sido un personaje sombrío se convierte en un personaje resplandeciente. Ya no es el ángel malvado sino el bueno. El doble desaparece, la sirvienta sube. Markheim está con el puñal en la mano y le dice que vaya a buscar a la policía, porque él acaba de matar a su amo. Y así Markheim se salva. Este cuento impresiona mucho cuando uno lo lee porque está escrito con deliberada lentitud y con deliberada delicadeza. El protagonista, como ustedes ven, está en una situación extrema: van a llegar, van a descubrirlo, van a denunciarlo, posiblemente lo manden a la horca. Y sin embargo la discusión que tiene con ese otro que es él, es una discusión de delicada y honesta casuística.

El cuento fue aplaudido, pero Stevenson pensó que no había cumplido todavía con ese tema, el tema de la esquizofrenia. Y Stevenson, muchos años después, estaba durmiendo al lado de su mujer y gritó. Ella lo despertó, él estaba con fiebre, había escupido sangre ese día. Él le dijo: «¡Qué lastima que me despertaste, porque estaba soñando una hermosa pesadilla!» Lo que él soñó —aquí podemos pensar en Caedmon y el ángel, en Coleridge—, lo que él había soñado es aquella escena en que el doctor Jekyll bebe el brebaje y se convierte

en Hyde, que representa el mal. La escena del médico que bebe algo preparado por él y luego se convierte en su reverso es lo que le dio el sueño a Stevenson, y él tuvo que inventar todo lo demás.

Actualmente, *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde* tiene una desventaja, y es que la historia es tan conocida que casi todos la conocemos antes de leerla. En cambio, cuando Stevenson publicó *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde*, en el año 1880 —es decir mucho antes de *El retrato de Dorian Gray*,^[535] que está inspirado en la novela de Stevenson—, cuando Stevenson publicó su libro, lo publicó como si fuera una novela policial: sólo al final sabemos que esos dos personajes son dos caras de un mismo personaje. Stevenson procede con suma habilidad. Ya en el título tenemos una dualidad sugerida, se presentan dos personajes. Luego, aunque esos dos personajes nunca aparecen simultáneamente, ya que Hyde es la proyección de la maldad de Jekyll, el autor hace todo lo posible para que no pensemos que son el mismo. Empieza distinguiéndolos por la edad. Hyde, el malvado, es más joven que Jekyll. Uno es un hombre oscuro, el otro no: es rubio y más alto. De Hyde se dice que no era deforme. Si uno miraba su rostro no había ninguna deformidad, porque estaba hecho puramente de mal.

Con este argumento se hicieron muchos films. Pero quienes han hecho films con este cuento han cometido un error, y han hecho que Jekyll y Hyde sean representados por un solo actor. Además, vemos la historia desde adentro. Vemos al médico, al médico que tiene la idea de una bebida que pueda separar lo malvado de lo bueno en el hombre. Luego asistimos a la idea de la transformación. Entonces todo queda reducido a algo muy subalterno. En cambio, yo creo que habría que hacerlo con dos actores. Entonces tendríamos la sorpresa de que esos dos actores ya conocidos por el público fueran el mismo personaje al final. También habría que cambiar los nombres de Jekyll y de Hyde, ya demasiado conocidos. Habría que darles nombres nuevos.

En todas las versiones se muestra al doctor Jekyll como un hombre severo, puritano, de costumbres intachables, y a Hyde como a un borracho, a un calavera. Y para Stevenson el mal no consistía esencialmente en la licencia

sexual o en el alcoholismo. Para él el mal consistía ante todo en la crueldad gratuita. Hay una escena al principio de la novela en la cual un personaje está viendo desde una alta ventana el laberinto de Londres, y ve que por una calle viene una niña y por la otra viene un hombre. Los dos caminan hacia una esquina. Cuando se encuentran en la esquina el hombre pisotea deliberadamente a la niña. Eso era el mal para Stevenson, la crueldad. Luego vemos a ese hombre que entra en el laboratorio del doctor Jekyll, soborna con un cheque a quienes lo persiguen. Podemos tener la idea de que Hyde es hijo de Jekyll, que él conoce algún secreto infame de la vida de Jekyll. Y sólo en el último capítulo sabemos que es él mismo, cuando leemos la confesión del doctor Jekyll.

Se ha dicho que la idea de que un hombre es dos es un lugar común. Pero como ha señalado Chesterton, la idea de Stevenson es la idea contraria, es la idea de que un hombre no es dos, la idea de que si un hombre incurre en una culpa, esa culpa lo mancha. Y así al principio el doctor Jekyll bebe el brebaje — que si hubiera habido en él una mayor parte de bien que de mal, lo hubiera convertido en un ángel— y queda convertido en un ser que es puramente malvado, cruel y despiadado, un hombre que ignora todos los remordimientos y los escrúpulos. Se entrega a ese placer de ser puramente malvado, de no ser dos personas, como somos cada uno de nosotros. Al principio, le basta con tomar el brebaje, pero luego hay una mañana en la cual él se despierta en su cama y se siente más chico. Y luego mira su mano y esa mano es una mano hirsuta de Hyde. Luego toma el brebaje, vuelve a ser un hombre respetable. Pasa algún tiempo. Él está sentado en Hyde Parle. De pronto siente que la ropa le queda grande, y ya se ha convertido en otro. Luego, para la preparación del brebaje hay un ingrediente que no puede encontrar, equivale a la trampa que hace el diablo. Finalmente uno de los personajes se mata y con él muere el otro.

Esto ha sido imitado por Oscar Wilde en el último capítulo de *El retrato de Dorian Gray*. Ustedes recordarán que Dorian Gray es un hombre que no envejece, es un hombre que se sume en el vicio, pero va envejeciendo su retrato. En el último capítulo de *Dorian Gray*, Dorian, que es joven, que tiene aspecto de pureza, ve su propia imagen en ese espejo del retrato. Y entonces

mata al retrato y él muere. Cuando lo encuentran, encuentran al retrato tal como lo pintó el pintor, y él mismo es un hombre viejo, enviciado, monstruoso, y sólo lo reconocen por la ropa y por los anillos.

Les propongo a ustedes que lean un libro de Stevenson que se llama *El reflujo*,^[536] pero que en español se llama *La resaca*, muy bien traducido por Ricardo Baeza. Hay un libro inconcluso, escrito en escocés, de difícil lectura.^[537]

Pero al hablar de Stevenson me he olvidado de algo muy importante, y es la poesía de Stevenson. Hay muchos poemas de nostalgia. Hay un poema breve que se llama «Requiem». Este poema, traducido literalmente, no impresiona mucho. El sentido del poema está dado más por la entonación. Literalmente no impresiona mucho, como ocurre con todos los buenos poemas.

Dice así:

*Under the wide and starry sky,
Dig the grave and let me lie.
Glad did I live and gladly die,
And I laid me down with a will.*

*This be the verse you grave for me:
«Here he lies where he longed to be;
Home is the sailor, home from sea,
And the hunter home from the hill».*

Bajo el vasto y estrellado cielo,
Cavad la tumba y dejadme yacer ahí.
Viví con alegría y muero con alegría,
Y me he acostado a descansar con ganas.

Sea éste el verso que ustedes graben para mí:
«Aquí yace donde quería yacer;
Ha vuelto el marinero, ha vuelto del mar,
Y el cazador ha vuelto de la colina».

En inglés los versos vibran como una espada, predominan los sonidos agudos desde el primer verso, la triple aliteración al final del verso. No están en dialecto escocés pero se puede apreciar cierta música escocesa en ellos. Luego hay [en la obra de Stevenson] versos de amor, versos dedicados a su mujer. Hay uno en que él compara a Dios con un artífice y dice que la ha hecho a ella como una espada para él. Luego versos de amistad, versos de paisajes, versos en los que él describe el Pacífico, y otros versos en que describe Edimburgo. Esos versos son más patéticos porque él escribe sobre Edimburgo, sobre Escocia y las sierras de Escocia sabiendo que él no volverá nunca allí, que está condenado a morir en el Pacífico.

«Creo que la frase “lectura obligatoria” es un contrasentido; la lectura no debe ser obligatoria. ¿Debemos hablar de placer obligatorio? ¿Por qué? El placer no es obligatorio, el placer es algo buscado. ¡Felicidad obligatoria! La felicidad también la buscamos. Yo he sido profesor de literatura inglesa durante veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y siempre les aconsejé a mis estudiantes: si un libro les aburre, déjenlo; no lo lean porque es famoso, no lean un libro porque es moderno, no lean un libro porque es antiguo. Si un libro es tedioso para ustedes, déjenlo; aunque ese libro sea el *Paraíso Perdido* —para mí no es tedioso— o el *Quijote* —que para mí tampoco es tedioso—. Pero si hay un libro tedioso para ustedes, no lo lean; ese libro no ha sido escrito para ustedes. La lectura debe ser una de las formas de la felicidad, de modo que yo aconsejaría a esos posibles lectores de mi testamento —que no pienso escribir—, yo les aconsejaría que leyeran mucho, que no se dejaran asustar por la reputación de los autores, que sigan buscando una felicidad personal, un goce personal. Es el único modo de leer.»

Jorge Luis Borges

Anexo Anglosajón

Traducciones del inglés antiguo

por Martín Hadis

La mayoría de los textos anglosajones a los que Borges hace referencia durante este curso han sido traducidos por él mismo al castellano (esto se indica en cada caso a pie de página ante la primera mención de cada poema).

Varios de los poemas que el profesor menciona no se encuentran, sin embargo, en ninguno de sus libros. Este anexo intenta complementar las clases con traducciones de aquellos textos anglosajones que no han sido traducidos por Borges y que son de hecho muy difíciles —si no imposibles— de encontrar en castellano.

Estos textos son:

- Fragmento final de la Gesta de Beowulf
- La «Balada de Maldon»
- La «Oda de Brunanburh» (junto con la traducción de Tennyson, «The Battle of Brunanburh»)
- La «Elegía del Hombre Errante»
- «La Visión de la Cruz»
- Tres conjuros anglosajones.

Siguiendo el ejemplo de Borges, estas traducciones intentan ser literales; el uso de la prosa tiene la ventaja de preservar, además del sentido, la sencillez y la fuerza del verso original.

M.H.

El funeral de Beowulf

La gesta de Beowulf comienza con el funeral de Scyld Scefing y termina con el del protagonista. Tras su combate con el dragón, y ya herido de muerte, Beowulf pide que sus hombres erijan «en un cabo del océano un montículo brillante después del fuego funerario. Será un recuerdo para mi gente, irguiéndose alto sobre Hronesness, de manera que los navegantes, aquellos que conducen sus naves desde lejos sobre las aguas oscurecidas, lo llamarán el túmulo de Beowulf». Sus deseos son obedecidos. Siguiendo antiguas tradiciones, los geatas creman sus restos mortales. Erigen luego sobre ellos una bóveda «alta y ancha» que puede verse desde lejos en el mar.

Los geatas prepararon entonces para Beowulf una espléndida pira sobre el suelo, cubierta de yelmos, escudos y brillantes cotas de malla, tal como él lo había pedido. Los dolientes héroes hicieron yacer luego en su medio al famoso príncipe, a su querido señor. Encendieron luego sobre la colina el más grande fuego funerario. El humo ascendió, negro, sobre la conflagración, el crepitar de las llamas entretejido con los llantos —el viento se calmó— hasta que el fuego rompió la casa de los huesos^[539] e hizo arder su corazón.

Apesadumbrados, los guerreros lamentaban su pena y la muerte de su señor. Así también una mujer geata de cabellos trenzados cantó, angustiada, una canción de tristeza en honor de Beowulf, y dijo una y otra vez que temía los días de daño que vendrían: matanzas en gran número, terror de tropas, humillación y cautiverio. El cielo se tragó al humo.

Las gentes de Wederas^[540] erigieron entonces un túmulo sobre un promontorio; era alto y ancho, claramente visible para los navegantes de las olas. Construyeron en diez días el monumento del héroe, los restos del fuego^[541] rodeados por un muro, tan dignamente como pudieron diseñarlo los

hombres más sabios. Pusieron en el túmulo anillos y collares, todas aquellas joyas que habían obtenido antaño como botín. Entregaron al suelo el tesoro de los guerreros; dejaron el oro en la tierra, donde aún permanece, tan inútil para los hombres como antes lo era.

Cabalaron luego alrededor del túmulo doce guerreros, todos hijos de nobles. Querían decir su pesar, lamentar a su rey, recitar su elegía y hacer su alabanza. Exaltaron su hidalguía y sus hazañas y elogiaron su virtud, como corresponde que un hombre alabe con palabras y aprecie en sentimiento a su señor, cuando a éste le llega el turno de ser conducido más allá de su cuerpo.

Así lamentaron los geatas la caída de su señor. Dijeron que era entre los reyes del mundo el más suave de los hombres y el más gentil, el más amable con su pueblo y el más ansioso de alabanza.

La batalla de Brunanburh⁵⁴²

Este poema conmemora la victoria de Aethelstan, rey de Wessex, y su hermano el príncipe Eadmund, contra una confederación de escoceses, pictos, britanos de Strathclyde y vikingos («hombres del norte») procedentes de Dublín. Brunanburh celebra la victoria de los sajones: Aethelstan y Eadmund regresan a sus hogares exultantes; el rey Anlaf se ve forzado a escapar humillado a Dublín; el rey de los escoceses, Constantino, el de los cabellos grises, debe huir lamentando la pérdida de amigos y parientes. Este poema aparece en el anal correspondiente al año 937 de la *Crónica anglosajona*. El lugar de la batalla, que da nombre al poema, no ha podido ser identificado nunca con precisión.

El rey Aethelstan, señor de guerreros, dador de anillos, y también su hermano, el príncipe Eadmund, obtuvieron gloria eterna en la batalla con el filo de sus espadas, cerca de Brunanburh. Los hijos de Eadweard partieron la muralla de escudos, hacharon los tilos de la batalla^[543] con los frutos de los martillos,^[544] como correspondía a su linaje, desde sus ancestros: que lucharan a menudo en la guerra contra cada enemigo, que defendieran tierra, riqueza y hogares.

Los atacantes cayeron, las gentes de Escocia y también los navegantes, destinados a morir. El campo se oscureció con la sangre de los hombres desde que el sol, esa famosa estrella, la brillante candela de Dios, saliera a la mañana y flotara sobre la tierra, hasta que la noble criatura del eterno Señor se hundió en el poniente: yacían allí entonces muchos hombres, destruidos por las lanzas, guerreros del norte heridos sobre sus escudos, y también escoceses, saciados del combate.

Los sajones del oeste habían avanzado durante el día entero, formados en tropa, siguiendo las huellas de esas gentes odiosas, matando ferozmente a los

que escapaban con sus afiladas espadas. Las gentes de Mercia no retacearon el encuentro de hombres^[545] a ninguno de aquellos guerreros que junto con Anlaf habían navegado, sobre las embravecidas olas,^[546] en el seno de la nave —buscando la tierra—, destinados a morir en la guerra.

Cinco reyes jóvenes quedaron muertos en el campo de batalla, adormecidos por la espada, también quedaron tendidos siete condes de Anlaf, y otro sinnúmero de vikingos y escoceses.

Así, los sajones hicieron huir al rey de los hombres del norte,^[547] acuciado por el peligro, hacia la proa de su barco, con reducido ejército. La nave se apresuró sobre el mar. El rey escapó, navegando, sobre las oscuras corrientes: salvó su vida.

Así también escapó el sabio Constantino, ese guerrero gris, que huyó hacia el norte a su hogar. No pudo jactarse de aquel encuentro de espadas; en el combate fue despojado de amigos y su parentela se redujo, quedaron muertos en el campo de batalla. Tuvo que dejar atrás a su hijo en el lugar de la matanza, consumido por las heridas, joven en el combate. No pudo el canoso guerrero, el anciano traicionero, ufanarse de este choque de espadas; tampoco pudo Anlaf.

No pudieron alegrarse con lo que quedaba de sus ejércitos; no pudieron reír por haber sido los mejores en la lucha, en la guerra, en el choque de los estandartes, en el encuentro de las lanzas, en la reunión de los hombres, en el forcejeo de las armas al que habían jugado con los hijos de Eadweard.

Partieron entonces los hombres del norte en sus naves con clavos, apesadumbrados sobrevivientes de las lanzas, sobre las aguas profundas, por Dingsmere, hacia Dublín, buscando Irlanda con vergüenza.

Así también ambos hermanos, el príncipe y el rey, buscaron su hogar, la tierra de los Sajones del Oeste, exultantes. Dejaron atrás a los carroñeros que se repartían los cuerpos: el negro cuervo con su pico encorvado, vestido de oscuro, el águila marrón con plumas blancas en su cola, el codicioso halcón de la guerra,^[548] y aquella bestia gris, el lobo del bosque.

No había ocurrido hasta ahora a ninguna gente en esta isla matanza más

grande por el filo de la espada, según nos dicen los libros y los sabios de antaño, desde que del este vinieron hacia aquí, sobre anchos mares, anglos y sajones: los orgullosos herreros de la guerra que vinieron a Bretaña, vencieron a los galeses, deseosos de gloria, y conquistaron su tierra.

The Battle of Brunanburh⁵⁴⁹

Traducción de la «Oda de Brunanburh»
al inglés moderno de Lord Alfred Tennyson

Constantinus, King of the Scots, after having sworn allegiance to Athelstan, allied himself with the Danes of Ireland under Anlaf, and invading England, was defeated by Athelstan and his brother Edmund with great slaughter at Brunanburh in the year 937.

Athelstan King, Lord among Earls, Bracelet-bestower and Baron of Barons,
He with his brother,
Edmund Atheling,
Gaining a lifelong
Glory in battle,
Slew with the sword-edge
There by Brunanburh,
Broke the shield-wall,
Hew'd the lindenwood,
Hack'd the battleshield,
Sons of Edward with hammer'd brands.
Theirs was a greatness
Got from their Grandsires-
Theirs that so often in
Strife with their enemies
Struck for their hoards and their hearths and their homes.
Bow'd the spoiler,
Bent the Scotsman,

R3N3

Fell the ship crews
Doom'd to the death.
All the field with blood of the fighters
Flow'd from when first the great
Sun-star of morning tide,
Lamp of the Lord God
Lord everlasting,
Glode over earth till the glorious creature
Sank to his setting.
There lay many a man
Marr'd by the javelin,
Men of the Northland
Shot over shield.
There was the Scotsman
Weary of war.
We the West-Saxons,
Long as the daylight
Lasted, in companies
Troubled the track of the host that we hated
Grimly with swords that were sharp from the grindstone
Fiercely we hack'd at the flyers before us.
Mighty the Mercian,
Hard was his hand-play,
Sparing not any of
Those that with Anlaf,
Warriors over the
Weltering waters
Borne in the bark's-bosom
Drew to this island
Doom'd to the death.
Five young kings put asleep by the sword-stroke,

R3N3

Seven strong earls of the army of Anlaf
Fell on the war-field, mumberless numbers,
Shipmen and Scotsmen.
Then the Norse leader-
Dire was his need of it,
Few were his following,
Fled to his war ship:
Fleeted his vessel to sea with the king in it,
Saving his life on the fallow flood.
Also the crafty one,
Constantinus,
Crept to his north again,
Hoar-headed hero!
Slender warrant had
He to be proud of
The welcome of war-knives-
He that was reft of his
Folie and his friends that had
Fallen in conflict,
Leaving his son too
Lost in the carnage,
Mangled to morsels,
A youngster in war!
Slender reason had
He to be glad of
The clash of the war glaive-
Traitor and trickster
And spurner of treaties-
He nor had Anlaf
With armies so broken
A reason for bragging

R3N3

That they had the better
In perils of battle
On places of slaughter,
The struggle of standards,
The rush of the javelins,
The crash of the charges,
The wielding of weapons-
The play that they play'd with
The children of Edward.
Then with their nail'd prows
Parted the Norsemen, a
Blood-redden'd relic
of javelins over
The jarring breaker, the deep-sea billow,
Shaping their way toward Dyflen again,
Shamed in their souls.
Also the brethren,
King and Atheling,
Each in his glory,
Went to his own in his own West-Saxonland,
Glad of the war.
Many a carcase they left to be carrion,
Many a livid one, many a sallow-skin-
Left for the white tail'd eagle to tear it, and
Left for the horny nibb'd raven to rend it, and
Gave to the garbaging war-hawk to gorge it, and
That gray beast, the wolf of the weald.
Never had huger
Slaughter of heroes
Slain by the sword-edge-
Such as old writers

Have writ of in histories-
Hapt in this isle, since
Up from the East hither
Saxon and Angle from
Over the broad billow
Broke into Britain with
Haughty war-workers who
Harried the Welshman, when
Earls that were lured by the
Hunger of glory gat
Hold of the land.

La batalla de Maldon

Este poema describe la batalla que tuvo lugar el 10 u 11 de Agosto del año 991. Los vikingos llegan a la costa de Wessex y solicitan permiso para subir a combatir a tierra firme. Byrhtnoth, alcalde de Essex, les concede el pasaje. El poema ha sido interpretado diversamente como una disculpa, una justificación o una crítica de este acto de arrojo, que los sajones terminan pagando con sus vidas. Encontramos en Maldon un claro ejemplo del código heroico germánico: la narración establece un fuerte contraste entre el proceder de Godric y sus hermanos, que escapan cobardemente, con la noble actitud de los demás guerreros que, pérdida toda esperanza, desdeñan de todos modos la huida y combaten por su honor hasta morir.

... fue roto. Pidió entonces a cada guerrero que dejara su caballo y lo alejara, que avanzara poniendo atención a sus manos y al noble coraje.

Cuando el pariente de Offa se dio cuenta que el alcalde no iba a tolerar cobardías dejó que el querido halcón volara de su mano al bosque, y entró en la batalla. Quien lo hubiera visto empuñar las armas hubiera comprendido enseguida que el joven no iba a flaquear en la lucha.

También Eadric seguiría al líder, su señor, en la batalla. Comenzó a avanzar, llevando su lanza al combate. No le faltaría coraje mientras pudiese sostener con sus manos espada y escudo, cumpliría su promesa de luchar ante el Earl.

Byrhtnoth comenzó entonces a arengar a sus tropas. Desde su caballo instruyó a sus hombres; les dijo cómo pararse y mantener su posición; les pidió que aferraran bien sus escudos, con sus manos firmes, y que no temieran. Una vez que sus guerreros estuvieron bien formados, Byrhtnoth se apeó entre sus hombres, donde más le gustaba estar: allí donde él sabía más fiel a su séquito.

Fue entonces que el mensajero vikingo gritó ásperamente, habló con

palabras. Arrojó hacia el Earl, parado en la otra costa, el amenazante mensaje de los hombres del mar:

«Me envían a ti valientes navegantes. Me han ordenado que te diga que puedes enviar anillos como rescate. Y es preferible para vosotros evitar este torrente de lanzas^[550] pagando un tributo, a que libremos tan dura batalla. No hay razón para que nos destruyamos mutuamente si sois lo suficientemente ricos. Os daremos tregua a cambio del oro. Si tú, que eres aquí el más poderoso, decides pagar rescate por tu gente, dar a los hombres del mar las riquezas que exijan y aceptar nuestra tregua, nos iremos con el tributo a nuestras naves, nos alejaremos sobre las aguas y os dejaremos en paz».

Byrhtnoth habló, levantó su escudo. Agitó su esbelta lanza de fresno; habló con palabras. Enojado y resuelto, les dio respuesta:

«¿Escuchas, oh navegante, lo que te dice esta gente? Como todo tributo os darán puntas de lanza envenenadas y antiguas espadas; aparejos que en la batalla os servirán de poco. Mensajero de vikingos, respóndeles así, lleva a tus gentes el siguiente mensaje, mucho más odioso que el que ellos esperan:

«Aquí está, firme entre sus huestes, el no menos respetable de los earls, que defenderá este reino, el país de Aethelred, la tierra y la gente de mi señor. ¡En la batalla caerán los paganos! Creo que sería una vergüenza si os fuerais con nuestro pago a vuestras naves, sin ser enfrentados, ahora que os habéis adentrado tanto en nuestra tierra. Nuestras riquezas no irán tan fácilmente hacia vuestro lado. Antes de que os entreguemos tributo deberán arbitrar entre nosotros la punta de la lanza y el filo de la espada, el feroz juego de la guerra».

Byrhtnoth ordenó entonces a sus guerreros que avanzaran con sus escudos hasta que todos llegaron a la margen del río. Allí, debido al agua, ninguno de los dos bandos podía alcanzar al otro. A la marea baja sucedió la creciente: las aguas se encontraron. Demasiado larga les pareció la espera hasta que pudieron entrechocar sus lanzas.

Así permanecieron, formados en márgenes opuestas del río Pant, la vanguardia de los sajones del oeste y las huestes de las naves de fresno. Debido al agua que se interponía, ninguno de ellos podía herir a los otros, excepto

aquellos que fueran muertos por el vuelo de la flecha.

La marea bajó. Los navegantes se erguían listos, las huestes vikingas ansiando el combate. El señor de héroes ordenó entonces defender el puente a un duro guerrero —su nombre era Wulfstan, valiente entre los suyos. Fue él, el hijo de Ceola, quien derribó al primer hombre con su lanza cuando éste subió, audaz, al puente.

Acompañaban a Wulfstan intrépidos guerreros: Aelfere y Maccus, dos valientes que nunca abandonarían el vado, sino que lo defenderían con firmeza contra los atacantes mientras pudieran empuñar las armas. Así, cuando los odiados forasteros cayeron en la cuenta de cuán enconados eran los defensores del puente (cuando comprendieron y vieron claramente que se enfrentaban en el puente a feroces guardianes), pidieron con engaños que se les diera pasaje a tierra firme, que se les permitiera cruzar, guiar a sus hombres a través del vado.

Entonces Byrhtnoth, arrastrado por su temeridad, cedió a esa odiada gente demasiada tierra. Sus hombres escucharon cuando el hijo de Byrthelm^[551] gritó a través de las frías aguas: «El camino está abierto para ustedes. Venid rápido a nosotros, hombres al combate. Sólo Dios sabe quién dominará el campo de batalla».

Los lobos de la matanza^[552] avanzaron sin prestar atención al agua. Las tropas vikingas cruzaron a través del Pant, hacia el oeste, en alto los escudos sobre las brillantes aguas, los hombres de las naves hacia la tierra.

Haciendo frente a estos feroces hombres aguardaban listos Byrhtnoth y sus guerreros. Byrhtnoth ordenó armar el vallado de escudos y pidió a sus huestes que se mantuvieran firmes contra el enemigo. El combate estaba cerca, la gloria en la batalla. Había llegado el momento en que caerían aquellos hombres destinados a morir. Se elevó un clamor; los cuervos volaban en círculo, también el águila ansiosa de carroña.

Hubo un tumulto en la tierra. Las agudas lanzas y afilados dardos volaron de los puños. Los arcos dispararon, los escudos recibieron a las puntas de las lanzas. La batalla era encarnizada: de ambos lados caían los hombres y morían jóvenes guerreros.

Wulfmaer cayó herido, el pariente de Byrhtnoth eligió su reposo en el campo de batalla. El hijo de su hermana cayó derribado, destruido por las espadas. Pero esto fue luego retribuido a los vikingos: me han contado que Eadward atacó a uno sin escatimar fuerzas en la estocada, con tanta violencia que el aciago guerrero cayó allí mismo, muerto a sus pies. Byrhtnoth le agradeció luego esta hazaña apenas tuvo ocasión.

Así se mantuvieron, resueltos, los jóvenes guerreros en la lucha, observando ansiosos quién podría ser el primero en arrancar con su lanza una vida entre los hombres destinados a morir, los guerreros con sus armas. Los muertos cayeron al suelo, los demás se mantuvieron firmes.

Byrhtnoth exhortó a sus hombres, ordenó a cada uno de los guerreros que quisiera lograr la gloria sobre los daneses que se concentrara en la batalla.

Avanzó entonces un vikingo endurecido por la guerra, levantó su arma y su escudo en defensa, y se dirigió hacia el guerrero. Byrhtnoth avanzó resueltamente contra el campesino; cada uno albergaba maldad hacia el otro. El hombre del mar arrojó su lanza sureña, y ésta hirió al señor de guerreros. Byrhtnoth la golpeó con su escudo, partiendo la lanza y empujando la punta, que saltó fuera de la herida. El guerrero, enfurecido, clavó entonces su lanza en el soberbio vikingo que lo había atacado; hizo que su arma atravesara la garganta del joven guerrero,^[553] guio su mano hasta que ésta alcanzó la vida del repentino atacante. Se lanzó enseguida sobre otro, partió al enemigo su cota de malla, y éste quedó herido en el pecho a través de su coraza, la punta mortal clavada en su corazón. Byrhtnoth se alegró, rió el valiente hombre, dio al Creador gracias por los trabajos de ese día que el Señor le había otorgado.

Entonces uno de los vikingos dejó salir una lanza de su mano, volar desde su puño, y ésta se clavó profundamente en el noble vasallo de Aethelred.^[554] A su lado estaba un joven guerrero, Wulfmaer, hijo de Wulfstan, un mozo en el campo de batalla, que arrancó de Byrhtnoth la sangrienta lanza y la arrojó de vuelta con todas sus fuerzas; su punta se clavó e hizo caer a tierra a aquel que acababa de herir tan gravemente a su señor.

Avanzó entonces otro hombre hacia el guerrero. Quería quitarle a Byrhtnoth

sus riquezas: su armadura, anillos y adornada espada. Byrhtnoth sacó de su funda la hoja, ancha y de brillante filo, y trató de clavársela en su cota de malla. Pero otro de los hombres del mar lo impidió tan bruscamente que mutiló el brazo del caballero.^[555] Cayó entonces al suelo la espada de dorada empuñadura: ya no pudo Byrhtnoth sostener su duro sable, esgrimir el arma. Tuvo aún una palabra el canoso guerrero, arengó a sus hombres, pidió que avanzaran a sus nobles compañeros.

No pudo luego sostenerse en pie por mucho tiempo más; miró hacia los cielos:

«Te doy las gracias, Señor de las gentes, por todas las alegrías que he tenido en este mundo. Ahora tengo, piadoso Creador, la más grande necesidad de que otorgues bendición a mi espíritu: que mi alma pueda viajar hacia ti, hacia tus dominios, señor de los ángeles, partir en paz. Te suplico que no permitas que la humillen los enemigos infernales».

Allí lo mataron los hombres paganos y también a los dos guerreros que estaban a su lado: Aelfnoth y Wulfmaer. Ambos entregaron su vida y yacieron junto a su señor.

Fue entonces que escaparon de la batalla los que no querían estar allí.

Fueron los hijos de Odda los primeros en huir: Godric escapó del combate y dejó atrás al generoso Byrhtnoth, que le había regalado a menudo más de un corcel; montó el caballo que había pertenecido a su señor, sobre esa montura a la que no tenía derecho, y sus dos hermanos con él, ambos escaparon, Godwine y Godwig.

No pensaron en la batalla, sino que escaparon de la lucha y buscaron el bosque, huyeron a ese refugio y salvaron sus vidas, y también muchos más hombres [escaparon] que lo que hubiera sido apropiado, si todos ellos hubieran recordado los favores que Byrhtnoth les había concedido para beneficiarlos. Así había advertido Offa a Byrhtnoth ese mismo día, en el lugar de la asamblea, en el que había invocado a una reunión: que muchos de los que allí habían hablado con valor no resistirían luego ante el peligro.

El líder de las tropas, el guerrero de Aethelred, yacía allí derribado: todo su

séquito pudo ver que su señor yacía muerto. Los orgullosos guerreros, los hombres intrépidos, regresaron entonces a la lucha. Se apuraron anhelantes, pues querían una de estas dos cosas: dejar allí la vida o vengar a su querido señor.

Así habló Aelfwine, hijo de Aelfric, un guerrero joven en inviernos, los arengó con palabras, habló con valor: «Recuerdo los discursos que a menudo pronunciábamos sobre el hidromiel, las promesas hechas sobre el banco por los héroes en la sala, acerca de la dura batalla. Ahora sabremos quién es en verdad valiente. Quiero hacer saber a todos mi alta ascendencia: Que yo era en Mercia de gran linaje; mi abuelo era Ealhelm, un noble sabio y próspero. No tendrán que reclamarme los guerreros de esta tierra que yo haya querido abandonar este ejército para buscar mi suelo, ahora que mi señor yace derribado en la batalla. Mi pena es la más grande: él era a la vez mi pariente y mi señor».

Entonces avanzó, la furia volvió a él y alcanzó a uno con la punta de su lanza, al navegante entre su gente, lo derribó con su arma; comenzó luego a arengar a amigos, camaradas y compañeros para que avanzaran.

Después habló Offa, agitó su lanza de madera de fresno: «Bien por ti Aelfwine, que has hecho recordar lo desesperado de la situación a cada guerrero. Ahora que nuestro señor ha caído, el guerrero sobre la tierra, necesitamos que cada uno exhorte al otro a la batalla, mientras pueda blandir y sostener su arma, dura hoja, lanza y buena espada. A todos nos ha traicionado el cobarde hijo de Odda. Pensaron de ello muchos hombres, cuando él cabalgó sobre el caballo, sobre ese soberbio corcel, que se trataba de nuestro señor, y por ello quedamos dispersos por el campo de batalla, y el muro de escudos se hizo añicos. ¡Maldito sea su proceder, que hizo huir a tantos hombres!»

Leofsunu habló y levantó su escudo, respondió al guerrero: «Esto yo prometo: que desde aquí no retrocederé ni un paso, sino que seguiré avanzando, vengaré a mi señor en la lucha. No deberán reclamarme con palabras los firmes héroes de Sturmere, que haya partido yo a mi hogar, huido de la batalla —ahora que mi señor ha muerto— sino que me tomarán las armas, la lanza o el hierro». Avanzó resuelto, desdeñó la huida.

Entonces habló Dunnere, agitó su lanza, un simple hombre libre, exclamó sobre todos, pidió que cada guerrero vengara a Byrhtnoth: «No puede retroceder aquel que quiera vengar al señor de las gentes, ni preocuparse por su propia vida».

Comenzaron entonces las mesnadas a pelear duramente, feroces portadores de las lanzas, y pidieron a Dios lograr la venganza de su señor, poder causar gran daño a sus enemigos.

El rehén los ayudó animoso. Su nombre era Aescferth, el hijo de Ecglaf, y era en Nortumbria de bravo linaje. No retrocedió nunca en el juego de la guerra sino que lanzó flechas con frecuencia, alcanzando a veces un escudo, lacerando a veces a un hombre, e hiriendo guerreros una y otra vez, mientras pudo sostener su arma.

Eadward el largo estaba entonces todavía en la vanguardia. Listo y ansioso, alardeó que no cedería ni un pie de tierra, que no retrocedería en absoluto ahora que su señor yacía muerto. Rompió el muro de escudos y luchó contra los guerreros, infligió a los hombres del mar una venganza digna de su señor, hasta que yació entre los caídos.

Así también hizo Aetheric, noble compañero, embravecido y ansioso de avanzar: luchó con denuedo. El hermano de Sibyrht, y muchos otros más partieron los cóncavos escudos, combatieron con coraje: el borde del escudo se hizo añicos, el arnés cantó una de sus horrendas canciones.

Entonces Offa mató en combate al hombre del mar, lo derribó y éste cayó al suelo. Pero luego el pariente de Gadda^[556] buscó también la tierra: cayó bruscamente, derribado en la lucha. Ya había llevado a cabo, sin embargo, aquello que le había ordenado su señor. Así había prometido él a su dador de anillos: que ambos regresarían juntos al pueblo, ilesos a su hogar, o caerían luchando, morirían por las heridas en el campo de batalla. Yació entonces noblemente, al lado de su señor.

Hubo entonces estallido de escudos: los hombres del mar avanzaban enardecidos por el combate, las lanzas atravesaban a menudo la casa de la vida^[557] de aquellos destinados a morir. Wistan avanzó, el hijo de Wurstan

peleó contra los guerreros, fue entre la multitud el matador de tres vikingos, antes de yacer, el hijo de Wigelin, entre los caídos.

Hubo allí grave asamblea.^[558] Los guerreros se mantuvieron firmes en el combate. Algunos perecieron agobiados por las heridas; los muertos caían a tierra. Todo este tiempo Eadwold y Oswold, ambos hermanos, arengaron a los hombres, pidieron con palabras a sus compañeros que resistieran ante el peligro, que usaran sus armas con valentía.

Entonces habló Bryhtwold, el anciano guerrero levantó su escudo, blandió su lanza de fresno, instó con fervor a los demás guerreros: «Más firme será nuestro propósito, más animoso el corazón, más grande el coraje, cuanto menor sea nuestra fuerza. Aquí yace nuestro señor, hecho pedazos, el que más valía, en el polvo. Aquel que piense en huir de este juego guerrero lo lamentará para siempre. Mi vida ha sido larga; no me iré de aquí. Yaceré tendido al lado de mi señor, de ese hombre tan querido».

Así también arengó a todos Godric, el hijo de Aethelgar. Arrojó a los vikingos lanzas y dardos de muerte y avanzó el primero entre esas tropas, matando e hiriendo, hasta que él mismo cayó en la batalla.

Éste no era el Godric que huyó...

Wið ymbe Conjuro contra un enjambre de abejas

La primera parte de este conjuro consiste en una declaración del poder de la tierra. La segunda parte insta al enjambre a bajar al suelo. Según R.K. Gordon, la expresión «mujeres de la victoria» es un elogio destinado a propiciar a las abejas: el propósito de este conjuro no sería impedir que se forme el enjambre, sino evitar que éste se aleje.

Contra un enjambre de abejas. Toma tierra, arrójala con tu mano derecha bajo tu pie derecho y di:

¡Lo atrapo bajo mi pie, lo he encontrado!

¡Sí! La tierra tiene poder contra todas las criaturas
y contra la malicia y contra la negligencia,
y contra el poder de la lengua de los hombres.

Arrójales tierra, cuando formen un enjambre, y di:

¡Deteneos, mujeres de la victoria, descendad a la tierra!
¡No seáis salvajes, no escapéis más al bosque!
Pensad tanto en mi bienestar
como cada uno de los hombres piensa en su hogar
y su sustento.

Wið færstice

Conjuro contra un dolor repentino

Este conjuro tiene como propósito curar el dolor causado por una «pequeña lanza», clavada en el paciente por elfos, viejas brujas o dioses paganos. Debe recitarse después de preparar un líquido con distintas hierbas curativas. Pronunciado en voz alta, logrará que la aflicción deje el cuerpo del paciente y huya hacia las montañas. El conjuro se refiere vagamente a antiguas tradiciones germánicas de elfos y herreros mágicos; las «poderosas mujeres» de las que habla son probablemente las valquirias.

Contra una puntada repentina: Manzanilla y la ortiga roja, que crece a través de la casa, y llantén mayor; hervir en manteca.

Resonantes eran ellas, sí, resonantes, cuando cabalgaban sobre la colina.

Resueltas eran, cuando cabalgaban sobre la tierra.

¡Protégete ahora, para que puedas escapar de esta aflicción!

¡Fuera, pequeña lanza, si estás adentro!

Yo estuve bajo los tilos, bajo una liviana coraza

donde las poderosas mujeres alistaban sus fuerzas

y arrojaban gritando sus lanzas. Yo les devolveré otra:

una flecha voladora contra ellas.

¡Fuera, pequeña lanza, si es que estás adentro!

Un herrero se sentó, forjó un pequeño cuchillo,

Con el hierro lo hirió gravemente:

¡Fuera, pequeña lanza, si estás adentro!

Seis herreros se sentaron, forjaron lanzas de muerte:

¡Fuera pequeña lanza! ¡No estés adentro, lanza!

¡Si hay adentro algo de hierro, obra de viejas brujas, se derretirá!

Si fuiste herido en la piel, o fuiste herido en la carne
O fuiste herido en la sangre, o fuiste herido en el hueso
O fuiste herido en la pierna, que nunca se dañe tu vida.

Si es un dardo de los dioses o un dardo de los elfos
O un dardo de las brujas, yo te ayudaré ahora:

Esto para curarte de un dardo de los dioses, esto para curarte de un
dardo de los elfos,

Esto para curarte de un dardo de las brujas: ¡yo te ayudaré!

Escapa hacia la cumbre de la montaña;

¡Sánate! ¡Que Dios te ayude!

Tomar luego el cuchillo, colocar en el líquido.

Æcerbot Conjuro para un campo yermo

Este conjuro tiene por objetivo restaurar la fertilidad de un campo y lograr una buena cosecha. La primera parte consiste en una compleja ceremonia que involucra bendecir tierra, ramas y hierbas del campo con agua bendita y misas cristianas. La segunda parte, que traducimos aquí, combina elementos cristianos y paganos: Invoca a Cristo y a la Virgen, pero también a Erce, madre de la tierra.

He aquí el remedio con el que puedes mejorar tus tierras, si éstas no producen bien, o si algún daño les ha sido causado por hechicería o brujería...

Gira tres veces siguiendo el trayecto del sol, luego acuéstate en el suelo y repite las letanías; luego di: *sanctus, sanctus, sanctus*, hasta el final. Canta luego el Benedicte con los brazos extendidos, y el Magníficat y el Paternoster tres veces, y entrégalo a la alabanza de Cristo y Santa María y la Sagrada Cruz y al beneficio del dueño de este campo, y de todos aquellos que estén bajo su mando. Una vez hecho esto, hay que tomar de los mendigos semillas desconocidas y devolverles luego el doble de la cantidad tomada. Junta luego todas las herramientas del arado; coloca la rama en incienso e hinojo y jabón santo y santa sal.

Toma luego las semillas, colócalas en el cuerpo del arado y di:

Erce, Erce, Erce, madre de la tierra
Que el Todopoderoso, el Señor, te otorgue
Campos que crezcan y produzcan
Fértiles y prósperos
Abundancia de cosechas de mijo
Y de amplias cosechas de cebada

Y de blancas cosechas de trigo
Y de todas las cosechas de la tierra.
Que el eterno Señor
Y sus santos que están en el cielo Protejan a su campo de todos los
enemigos
Y contra todo mal
Y contra todas las hechicerías que se siembra
A lo largo y a lo ancho de la tierra
Ahora ruego al Poderoso que creó a este mundo
Que no haya mujer con tal elocuencia
Ni hombre con tales poderes
Que alcancen a distorsionar estas palabras.
Debe empujarse entonces el arado para abrir el primer surco.
Luego di:
¡Salve, oh Tierra, madre de los hombres!
Sé fértil en los brazos de Dios,
Llena de alimento para dar a los hombres.

Luego toma comida de todo tipo y haz que horneen un pan tan ancho como
las palmas de las manos y amasado con leche y con agua bendita, y colócalo en
el primer surco. Luego di:

Un campo repleto de alimento para la humanidad
Oh, campo que creces reluciente, bendito seas
en el santo nombre de Aquel que creó el cielo
y la tierra en la que habitamos.
Que el Dios que creó estas tierras nos otorgue
Prósperos regalos, que cada una de las semillas
Nos sirva de sustento.

Di luego tres veces: «*Crescite, in nomine patris sit benedicti. Amen*» y
recita el Paternóster tres veces.

R3N3

Elegía del hombre errante

Como las demás elegías anglosajonas, este poema subraya el carácter transitorio y efímero de los placeres de este mundo. El protagonista es un guerrero que ha conocido la felicidad en el pasado, pero que luego lo ha perdido todo. Triste y solitario, se ve obligado a recorrer los «caminos del exilio» pensando en glorias pasadas, esperando encontrar a alguien que consuele su dolor. Sus recuerdos de un esplendor perdido sirven para ejemplificar la impermanencia de la existencia humana. El poema termina con una exhortación cristiana a buscar seguridad y estabilidad en el Padre de los Cielos.

A menudo el hombre solitario implora piedad, la misericordia del Creador, aunque deba recorrer siempre los caminos del exilio, acuciado por pesares, atravesar largamente las aguas, agitar con las manos^[559] los mares helados. El destino ha sido cumplido.

De esta forma habló el viajero, recordando sus pesares, crueles matanzas, la caída de sus gentes:

«Cada madrugada me veo obligado a decir mis penas en soledad. No hay ya nadie entre los vivos a quien yo me atreva a decir mis sentimientos. Sé que es de hecho una noble virtud en un hombre el sujetar su pecho, retener su corazón, piense éste lo que piense.

No podrá un espíritu cansado enfrentar al destino, ni una mente atribulada servir de ayuda, y es por ello que aquellos ansiosos de fama retienen sus pesares en su propio corazón. Así, yo también debo encadenar mi sentir —atormentado y triste, alejado de mi hogar, extrañando a mi gente— desde que hace ya años la oscura tierra envolvió a mi señor y yo debí partir, miserablemente, desolado como el invierno, sobre las olas, buscando un dador de tesoros, un lugar donde —cerca o lejos— pudiera encontrar en

la sala a aquel que conozca a los míos, [560] a un señor que consuele a este hombre falto de amigos y lo agasaje con júbilo.

Sabe el que conoce la adversidad cuán cruel es la angustia como compañera para aquel que tiene pocos confidentes. Lo reclaman siempre los caminos del exilio, nunca el oro forjado; siempre el corazón helado, nunca las glorias de esta tierra. Sus pesares le hacen recordar a los hombres en la sala, la entrega de tesoros, y cómo en su juventud lo agasajaba su señor. Pero todos esos goces se han ido.

Sabe esto bien quien se ve forzado a dejar atrás los consejos de su querido señor: que cuando la pena y el sueño aquejan juntos al triste viajero, imagina éste que abraza y besa a su señor y deposita en su rodilla su cabeza y su mano como hacía antaño, en días pasados, cuando disfrutaba de los beneficios del trono. Pero luego despierta el hombre sin amigos, ve ante sí las flavas olas, las aves marinas que se bañan peinando sus plumas, la escarcha que cae y la nieve que se arremolina en el granizo. Se vuelven entonces aún más profundas las heridas de su corazón, doliente por su querido señor; sus penas se renuevan.

Cada vez que la memoria de su gente pasa por su mente, el viajero saluda con júbilo, observa ansioso a los compañeros de los hombres, pero éstos siempre se alejan. Las mentes de los que flotan no traen palabras conocidas. [561] Los pesares regresan a aquel que debe enviar siempre a su espíritu sobre las olas.

No debo por ende preguntarme, mientras atravieso este mundo, cómo es que mi mente no se ennegrece cuando pienso en la vida entera de los *earls*, cuán bruscamente han abandonado el suelo [562] los orgullosos caballeros. Así también en esta tierra media, cada uno de los días perece y decae.»

Es así que ningún hombre se vuelve sabio antes de haber tenido en este mundo su porción de inviernos. El hombre sabio debe ser paciente: no debe ser iracundo, ni apresurado en su hablar, ni un guerrero débil, ni precipitado, ni temeroso, ni resignado, ni codicioso, ni jactancioso antes de saberlo todo. Cada

vez que hace una promesa, el guerrero de espíritu firme debe esperar hasta saber exactamente hacia dónde tienden los pensamientos de su mente.

El guerrero sabio podrá comprender cuán horrible será cuando todas las riquezas de este mundo se hayan consumido, de la misma forma en que en muchos lugares sobre la tierra se yerguen hoy mismo edificios en ruinas, antiguas paredes golpeadas por el viento, cubiertas de hielo. Las salas se han desmoronado; sus señores yacen despojados de toda alegría; su séquito ha caído orgulloso ante el muro. La guerra mató a muchos de ellos, los llevó más allá: a uno lo arrastró un pájaro sobre el alto mar, a otro le dio muerte el canoso lobo, [563] a otro lo escondió un guerrero de rostro entristecido en una fosa en la tierra. Así dañó a esta morada terrena el Creador, hasta que cesó el regocijo de los hombres y las antiguas obras de los gigantes quedaron vacías y en silencio.

Aquel que observara pausadamente esos viejos muros y reflexionara en profundidad sobre nuestra oscura vida, recordaría un sinnúmero de lejanas batallas, y éstas serían sus palabras:

«¿A dónde se ha ido el caballo?

¿A dónde las gentes?

¿Dónde está el distribuidor de tesoros?

¿A dónde se han ido los lugares de las fiestas?

¿Dónde está la algarabía de la sala?

¡Ay, la brillante copa!

¡Ay, el guerrero de armadura!

¡Ay, la majestad del caballero!

Cómo el tiempo ha pasado, oscurecido bajo el yelmo de la noche, como si todo ello jamás hubiera sido. Se yergue ahora tras la partida del amado séquito una alta pared, decorada maravillosamente con formas de serpientes. Los guerreros han sido tomados por la fuerza de las lanzas de fresno —ese arma deseosa de matanzas—; ilustre es su destino. Las laderas de piedra son castigadas por las tormentas, contra la tierra se estrellan terribles nevadas. Así llega entonces la oscuridad, la sombra de la noche, y desde el norte

envía al terrible granizo que hostiga a los hombres.

Todo es perecedero en esta tierra; las operaciones del destino cambian al mundo bajo los cielos. La riqueza es pasajera, los amigos se pierden, el hombre es efímero, los parientes perecen; algún día desaparecerán los mismos cimientos de este mundo».

Así habló el sabio de corazón, y se sentó a meditar.

Justo es aquel que mantiene su fe; el hombre no debe dejar salir la aflicción de su pecho demasiado pronto, hasta saber cuál es su remedio y conocer la forma de llevarlo a cabo con coraje.

Tendrá fortuna aquel que busca la misericordia y el consuelo del Padre de los cielos, en quien reside para nosotros toda permanencia.

La visión de la cruz

Este poema, tradicionalmente considerado el mejor de toda la poesía cristiana anglosajona, ha sido justamente alabado por la riqueza de su contenido y la complejidad de su composición. El poema narra una experiencia mística basada en la personificación de la Cruz; en el relato se funden asimismo la naturaleza divina y humana de Cristo. El texto original pertenece al *Libro de Vercelli*, pero se han encontrado además varios versos de este poema tallados en letras rúnicas sobre la cruz de piedra de Ruthwell (Ver apéndice sobre el alfabeto rúnico). Se traducen aquí las líneas 1-77. Muchos autores afirman que la segunda parte del poema es un agregado posterior compuesto por otro autor.

Sí, quiero relatar el mejor de los sueños, que acudió a mí a medianoche, cuando aquellos capaces de voz dormían en sus lechos. Me pareció ver a un maravilloso madero bañado en luz extenderse en el aire, el más resplandeciente de los árboles. Todo ese estandarte estaba cubierto de oro, y hermosas gemas relucían en los extremos de la Tierra; otras cinco había donde los ejes se encontraban. Todos miraban, por eterno decreto, al ángel de Dios; no era aquel por cierto el castigo de un malhechor, sino aquel que observaban los santos espíritus y los hombres en la tierra, y la gloria entera de la Creación. Maravilloso era aquel árbol de victoria y yo, condenado por mis pecados, manchado por mis culpas, vi al árbol de gloria, cubierto con ropajes, brillar con júbilo, revestido de oro, adornado con espléndidas gemas, el árbol del Señor.

Mas pude percibir a través de ese oro el sufrimiento que debieron soportar aquellos desventurados, cuando comenzó a fluir la sangre por su lado derecho. Yo estaba atribulado, atemorizado por esa hermosa visión. Vi aquel signo cambiante mudar colores y ornamentos —por momentos cubierto de sangre, por momentos revestido de tesoros—. Mas permanecí allí largo rato, contemplé angustiado el árbol del Salvador, hasta que lo escuché pronunciar palabras. La

mejor de las maderas comenzó a hablar:

«Sucedió hace mucho tiempo. Pero recuerdo aún que fui talada en un lindero del bosque, arrancada de mi tronco. Se apoderaron de mí fuertes enemigos; me convirtieron en un espectáculo para sus propios fines; me ordenaron sostener a sus criminales. Me llevaron los soldados sobre sus hombros hasta que me irguieron en una colina. Suficientes enemigos^[564] me fijaron allí. Entonces vi al rey de los hombres avanzar con valentía para subir a mí. No me atreví entonces a doblarme o quebrarme, a desafiar la palabra del Señor, aunque vi temblar a la misma superficie de la tierra. Podría haber derribado a todos sus enemigos, mas debí permanecer firme.

Se desvistió entonces ese joven héroe que era Dios Todopoderoso. Ascendió entonces al alto madero, valiente a la vista de muchos, el que luego liberaría a la humanidad. Temblé cuando me abrazó, mas no me atreví a dejarme caer sobre el suelo, a precipitarme sobre la tierra: debí mantenerme firme.

Cruz fui levantada. Alcé al poderoso Rey, al Señor de los Cielos; no me atreví a inclinarme. Me atravesaron con oscuros clavos, en mí son aún visibles aquellas heridas, esas dentelladas maliciosas. Pero no me atreví a herir a ninguno de ellos.

Se mofaban de ambos, de nosotros dos juntos, yo estaba bañada en la sangre que había manado del lado de aquel Hombre, después de que hubo dado el espíritu. Tremendas aflicciones debí soportar sobre esa colina: vi al Señor de las Gentes sufrir tormento. Las tinieblas envolvieron con nubes el cuerpo del Señor, a su luz resplandeciente. Las sombras avanzaron, oscuras, bajo el cielo. Toda la Creación lloró, lamentando la muerte del Señor. Cristo estaba en la Cruz.

Mas vinieron luego desde lejos hombres ansiosos hacia el Príncipe;^[565] yo vi todo aquello.

Dolorida estaba yo, angustiada por mis pesares, mas me incliné humildemente hacia las manos de esos guerreros, con gran fervor. Se llevaron de allí al Todopoderoso Dios, lo bajaron de esa cruel tortura. Me abandonaron

R3N3

los hombres cubierta de sangre, herida por las flechas.^[566]

Acostaron allí al hombre extenuado, se colocaron a los lados de la cabeza de su cuerpo, observaron allí al Señor de los Cielos, y éste descansó un tiempo allí, agotado por la terrible pugna.

Comenzaron entonces esos hombres a prepararle un sepulcro a la vista de quien le había dado muerte.^[567] Tallaron un ataúd de piedra reluciente y colocaron en su interior al Señor de las Victorias. Cantaron entonces una canción doliente, tristes en el atardecer, y partieron luego exhaustos, dejándolo allí en poca compañía.

Mas nosotras^[568] permanecemos allí largo rato, fijas en ese lugar. Las voces de los hombres ascendieron;^[569] el cuerpo se enfrió, esa maravillosa morada de la vida. Entonces nos derribaron, caímos todas a la tierra —ése fue un horrible destino— y fuimos enterradas en un pozo profundo.

Mas los sirvientes del Señor, sus amigos, se enteraron de ello y me encontraron, y me cubrieron luego de oro y de plata.»

Apéndice. El alfabeto rúnico

Las runas, antiguo alfabeto de las gentes germánicas, fueron utilizadas durante más de diez siglos para escribir formas arcaicas del sueco, el danés, el noruego, el frisio, el inglés, el franco y el gótico.^[570] Abundan las inscripciones en cuchillos, fíbulas, anillos, medallones y piedras.

Las runas nunca fueron un alfabeto literario. Se las utilizó mayormente para escribir conmemoraciones, epitafios o lacónicas declaraciones de autoría, propiedad o herencia. Las inscripciones suelen ser breves; la siguiente, grabada sobre el cuerno de Gallehus, es un buen ejemplo:

«Yo, Hlewagastir, [hijo] de Holti, hice [este cuerno]»

Si bien hay excepcionalmente inscripciones largas y hasta muy largas, la mayoría consta sólo de una o dos palabras, como la que sigue, tallada en una especie de cartuchera de madera:

«Hagidarar hizo [esta caja]»

Las inscripciones más extensas fueron talladas en Suecia durante la era vikinga. Veamos por ejemplo la siguiente, grabada en una piedra por órdenes del rey Harald el del Diente Azul:

«El rey Harald hizo erigir este monumento en memoria de su padre Gorm y su madre Thorvi. Éste era el Harald que ganó toda Dinamarca para sí y Noruega, e hizo a los Daneses cristianos».

Una piedra cerca de Veda, en Uppland, Suecia, reza:

«Torsten hizo [esta piedra] en memoria de Arnmund, su hijo, y compró esta granja, y se enriqueció en el este, en Garc ðaríki».

Una piedra en Grípsholm recuerda a una expedición vikinga que tuvo un final poco feliz:

«Tóla levantó esta piedra en memoria de su hermano Harald, hermano de Ingvar.

Como hombres viajaron lejos a buscar el oro
Y en el este alimentaron al águila.
Murieron en el sur, en Serkland»

De las inscripciones rúnicas de la Inglaterra anglosajona, la más excepcional es la que aparece en la cruz de Ruthwell. Consiste en un fragmento, escrito en runas, del poema anglosajón titulado *La Visión de la Cruz*, que Borges menciona en su sexta clase.

Procedencia y orígenes

El origen de este alfabeto ha sido siempre un tema de debate entre los estudiosos; existen varias teorías diferentes. Algunos autores han intentado demostrar que las runas proceden del alfabeto latino o del griego. Más recientemente se ha sugerido que descienden de los alfabetos norítálicos utilizados por los etruscos. El investigador danés Erik Moltke ha sugerido asimismo que el alfabeto rúnico puede ser obra de tribus germánicas que habitaban al sur de Jutlandia, en Dinamarca. Ninguna de estas hipótesis ha podido ser demostrada aún.

Con respecto a la época de su creación, la mayoría de los investigadores coinciden en afirmar que el alfabeto rúnico debe haber sido inventado en algún momento cercano a los comienzos de nuestra era.

La mayoría de las inscripciones han sido encontradas en Suecia; las hay también en Noruega, Dinamarca y Alemania y ha habido también hallazgos en lugares distantes como Rumania o Hungría. Anglos y sajones las llevaron desde

el continente a Inglaterra a través del Canal de la Mancha; los vikingos llevaron consigo el alfabeto rúnico a regiones aún más remotas. En el suelo de mármol de la catedral de Hagia Sophia, en Estambul, un hombre del norte talló una inscripción. Los siglos la han borrado, pero todavía puede leerse su nombre escrito en letras rúnicas: *Halfdan*.

Las runas comenzaron a perder terreno en las distintas regiones en que eran utilizadas con la llegada del Cristianismo, a medida que crecía la influencia del alfabeto romano. En Inglaterra se las abandonó cerca del año 1000; en Escandinavia continuaron en uso hasta entrada la Edad Media y se las siguió utilizando con fines anticuarios hasta nuestros días.

Forma y características

Las runas deben su apariencia angular al hecho de que fueron inventadas para ser talladas en superficies duras. Muy probablemente, la madera era el material más utilizado para escribir con runas. Sin embargo, la madera no se conserva bien y ésta es probablemente la razón por la que la mayoría de las inscripciones en este alfabeto que han llegado hasta nosotros son aquellas que fueron realizadas en materiales más resistentes, como el metal o la piedra.

El alfabeto rúnico recibe el nombre de *futhark* por las seis primeras letras que lo conforman.^[571] Como muchos otros alfabetos, el rúnico sigue el principio acrofónico. Esto significa sencillamente que a cada runa le corresponde un nombre cuyo primer sonido es —en la mayoría de los casos— el de la runa a la que está asociado.

Estos nombres aparecen por primera vez en manuscritos medievales, pero en realidad son mucho más antiguos: los nombres escandinavos coinciden en gran parte con los anglosajones; esto hace suponer que se remontan a un origen germánico común.

El orden de las letras es peculiar, y es posible que obedezca a alguna herramienta mnemónica que se ha perdido.

Futhorc alphabet characters and their Latin equivalents: f, u, þ, o, r, c, g, w, h, n, i, j, i, p, x, s.

Futhorc alphabet characters and their Latin equivalents: t, b, e, m, l, ŋ, œ, d, a, æ, y, ea, ġ, k, k̄.

El *futhorc* o alfabeto rúnico anglosajón.

Bibliografía

- Alexander, Michael. *The Earliest English Poems*, Penguin Books, England, 1991.
- Alighieri, Dante. *Obras completas*. Versión castellana de Nicolás González Ruiz. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1994.
- Bede. *Ecclesiastical History of the English People*, Penguin Books, London, 1995.
- Berdoe, Edward. *The Browning Cyclopaedia: a guide to the study of the works of Robert Browning; with copious explanatory notes and references on all difficult passages*. London: S. Sonnenschein; New York, Macmillan, 1892.
- Bernárdez, Enrique. *Sagas islandesas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.
- Blake, William. *William Blake: Poesía completa*. Traducción al español de Pablo Mañe. Colección «Biblioteca personal de Jorge Luis Borges», vol. 62. Hyspamérica, Madrid, 1985.
- Blake, William. *Poetry and Prose of William Blake, complete in one volume*, editado por Geoffrey Keynes, The Nonesuch Press, Londres, 1956.
- Blake, William. *The Complete Poems*. Edición de Alicia Ostriker. Penguin Books, Londres, 1977.
- Borges, Jorge Luis. *Antiguas literaturas germánicas*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
- Borges, Jorge Luis, y Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Borges para millones*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Literaturas germánicas medievales*, Emecé Editores, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas* (vols. I-IV). Emecé Editores, Buenos Aires, 1989-1995.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Emecé Editores, Buenos

Aires, 1991.

Borges, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969, together with Commentaries and an Autobiographical Essay*, E.P. Dutton & Co., Nueva York, 1970.

Boswell, James. *The Life of Samuel Johnson*, The Modera Library, New York, 1936.

Brooke, Rupert. *The Collected Poems of Rupert Brooke: with a Memoir*, Sidgwick & Jackson Ltd., Londres, 1924.

Browning, Robert. *The Poems of Robert Browning 1842-1864*, Humphrey Milford, Oxford University Press, Oxford, 1938.

Byock, Jesse L. *The Saga of the Volsungs*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1990.

Campbell, James. *The Anglo-Saxons*, Penguin Books, London, England; New York. N.Y., 1991.

Casariago Córdoba, Antón y Pedro. *La saga de los groenlandeses — La saga de Eírik el rojo*, Selección de literaturas medievales, Ediciones Siruela, Madrid, 1983.

Cassidy, F.G., and Ringler, Richard N. *Bright's Old English Grammar & Reader*, 3rd edition, Harcourt-Brace-Jovanovich College Publishers, Orlando, Florida, 1971.

Chambers, R.W. *Beowulf with the Finnsburh Fragment*, Cambridge at the University Press, Great Britain, 1952.

Coleridge, Samuel Taylor. *Coleridge, Select Poetry and Prose*, editado por Stephen Potter, The Nonesuch Press, Londres, 1950.

Dickens, Charles. *El misterio de Edwin Drood*. Trad. de Dora de Alvear. Prólogo de G.K. Chesterton. Colección «El séptimo círculo». Emecé Editores, Buenos Aires, 1951.

Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. Faber & Faber, Londres, 1963.

Eliot, T.S. *Four Quartets*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1971.

Ellis Davidson, H.R. *Gods and Myths of Northern Europe*, Penguin Books, London, England, 1990.

- Forster, Margaret. *Elizabeth Barrett Browning: The Life and Loves of a Poet*, St. Martin's Press, New York, 1988.
- Frantzen, Alien J., *Desire for Origins: New Language, Old English and Teaching the Tradition*, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1990.
- Galland, A. *Las Mil y Una Noches*. Trad. al castellano de Pedro Pedraza y Páez. Colección «Biblioteca personal de Jorge Luis Borges», vol. 52. Hyspamérica, Madrid, 1985.
- Godden, Malcolm & Lapidge, Michael (editores). *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge University Press, 1991.
- Gordon, R. K. *Anglo-Saxon Poetry*, Everyman's Library London: J.M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1954.
- Gordon, E.V. *An Introduction to Old Norse*, 2nd edition, Oxford at the Clarendon Press, New York, 1956.
- Graham Campbell, James (editor). *Cultural Atlas of the Viking World*, Andromeda-Oxford Ltd., Oxfordshire, England, 1994.
- Greenfield, Stanley B., y Calder, Daniel G. *A New Critical History of Old English Literature*, New York University Press, New York and London, 1986.
- Hallberg, Peter. *Old Icelandic Poetry: Eddic Lay and Scaldic Verse*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1975.
- Hollander, Lee M. (traductor). *The Poetic Edda*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1996.
- Hill, Joyce (editor). *Old English Minor Heroic Poems*, Durham Medieval Texts, Durham, England, 1994.
- Jones, Gwyn. *A History of the Vikings*, Oxford University Press, Great Britain, 1984.
- Johnson, Samuel. *La historia de Raselas, príncipe de Abisinia*. Traducción y nota preliminar de Mariano de Vedia y Mitre. Colección «Vértice». Editorial Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires, 1951.
- Jordán, Michael. *The Encyclopedia of Gods*, Kyle Cathie Ltd., London, 1992.

- Ker, William Patton. *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature*, Dover publications, Inc. New York, New York, 1957.
- Klaeber, Franz. *Beowulf and the Fight at Finnsburh*, 3rded. D.C. Heath, Boston, 1950
- Laing, Lloyd and Jennifer. *Anglo-Saxon England*, Paladin-Grafton Books, Collins Publishing Group, London, 1986.
- Lass, Roger. *Old English: a historical linguistic companion*. Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne, 1994.
- Louis, Annick (editora). *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1974.
- Macaulay, Thomas B. *Essays & Belles-Lettres*, J.M. Dent & Sons Ltd., London / E.P. Dutton & Co Inc, New York, 1932.
- MacKail, John William. *The Life of William Morris*, Oxford University Press, London, 1950.
- MacManus, Seumas. *The Story of the Irish Race*, Wings Books, Random House, New Jersey, 1990.
- Magnússon, Magnus, y Pálsson, Hermán. *Njal's saga*. Penguin Classics, London, 1960.
- Markale, Jean. *Pequeño diccionario de mitología céltica*. Traducción de Jordi Quingles. José J. De Olañeta, Editor. Palma de Mallorca, España, 1993.
- Mitchell, Bruce. *A Guide to Old English*, 5thedition, Blackwell Publishers, Oxford, U.K. and Cambridge, Massachusetts.
- Mitchell, Bruce. *An Invitation to Old English and Anglo-Saxon England*, Blackwell Publishers, Oxford, U.K. and Cambridge, Massachusetts, 1997.
- Morris, William. *A Selection from the Poems of William Morris edited with a Memoir by Francis Hueffer*, Bernard Tauchnitz, Leipzig, 1886.
- Morris, William. *Centenary Edition, William Morris Stories in Prose-Stories in verse-Shorter Poems-Lectures and Essays*, Edited by G.D.H. Colé, The Nonesuch Press, London, 1948.

- Morris, William. *The Defence of Guenevere, The Life and Death of Jason and other poems by William Morris*, Oxford University Press, Oxford, 1937.
- Morris, William. *The Earthly Paradise: a poem*. F.S. Ellis, London, 1867.
- Nichol, John. Thomas Carlyle. *English Men of Letters*. MacMillan and Co., Ltd. London, 1934.
- Nielsen, Hans Frede. *The Germanic Languages: Origins and Early Dialectal interrelations*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa / London, 1989.
- Noyes, Alfred. *William Morris. English Men of Letters*. MacMillan and Co., Ltd. London, 1962.
- O'Faolain, Seán. *The Great O'Neill: a biography of Hugh O'Neill*, The Mercier Press, Ireland, 1992.
- Page, R.I. *Chronicles of the Vikings*. University of Toronto Press, Toronto / Buffalo; 1995.
- Page, R.I. *Reading the Past: Runes*, British Museum Press, London, 1994.
- Pálsson, Hermann, y Edwards, Paul (traductores). *Orkneyinga Saga: The History of the Earls of Orkney*, Penguin Books, Great Britain, 1981.
- Robinson, Orrin W. *Old English and its Closest Relatives: A survey of the earliest Germanic languages*, Stanford University Press, Stanford, California, 1992.
- Rossetti, Dante Gabriel. *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, Ellis and Scrutton, London, 1886.
- Sainero, Ramón. *Los grandes mitos celtas*. Editorial Olimpo, Barcelona, 1998.
- Sandburg, Carl. *Complete Poems*, Harcourt Brace and Co., Nueva York, 1950.
- Sanders, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, New York, 1996.
- Sawyer, Peter (editor). *The Oxford Illustrated History of the Vikings*, Oxford University Press, Oxford & New York, 1997.
- Senner, Wayne M., Ed. *The Origins of Writing*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1989.
- Spencer Hill, John. *A Coleridge Companion*. MacMillan Publishers, London,

1983.

- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente*. Traducción de Manuel G. Morente. Calpe, Madrid, 1923.
- Squires, Ann (editora). *The Old English Physiologus*, Durham Medieval Texts, Durham, Great Britain, 1988.
- Stevenson, Robert Louis. *Across the plains: with other memories and essays*, Chatto & Windus, London, 1915.
- Stevenson, Robert Louis. *A Child's Garden of Verses and Underwoods*, Current Literature Publishing Co., New York, 1913.
- Stevenson, Robert Louis. *Essays in the Art of Writing*, Chatto & Windus, London, 1925.
- Stevenson, Robert Louis. *Las nuevas noches árabes — Markheim*. Traducciones de R. Durán y José Luis López Muñoz. Colección «Biblioteca personal de Jorge Luis Borges», vol. 53. Hyspamérica, Madrid, 1985.
- Stevenson, Robert Louis. *Lay Morals and Other Papers*. Ed. Chatto & Windus. Londres, 1920.
- Stevenson, Robert Louis. *The New Arabian Nights*, C. Scribner's Sons, New York, 1922.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Vintage Books, New York, 1991.
- Stevenson, Robert Louis. *Virginibus Puerisque and Other Papers*. C.K. Powell Co. Londres, 1881.
- Sturluson, Snorri. *La alucinación de Gylfi*. Prólogo y traducción de Jorge Luis Borges y María Kodama. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Sturluson, Snorri. *Edda*. Everyman's Library, The Guernsey Press, Great Britain / Charles E. Tuttle Co., U.S.A. 1992.
- Sturluson, Snorri. *Heimskringla: A History of the Norse Kings*. Traducción de Samuel Laing. Norroena Society, London; New York, 1907.
- Swanton, Michael (editor). *The Dream of the Rood*, University of Exeter Press, Exeter, 1992.
- Tácito, Cornelio. *Agrícola —Germania —Diálogo de los oradores*. Trad. de

J.M. Requejo. Editorial Gredos, Madrid, 1981.

Ward, Maisie. *Gilbert Keith Chesterton*. Sheed Ward. New York, 1943.

White, T.H. *The Book of Beasts*, Dover Publications, Inc., New York, 1984.

Wilde, Oscar. *Ensayos y diálogos*. Trad. de Julio Gómez de la Serna. Colección «Biblioteca personal de Jorge Luis Borges», vol. 28. Hyspamérica, Madrid, 1985.

Whitelock, Dorothy (editora). *Sweet's Anglo-Saxon Reader*, 15th edition, Oxford at the Clarendon Press, New York, 1996.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*, con Introducción de Justin Kaplan. Bantam Books, New York, 1983.

Wordsworth, William. *Wordsworth: Poetry & Prose*. Con Introducción de David Nichol Smith. Editado por Charles Batey, Oxford at the University Press, Inglaterra, 1956.

Wordsworth, William. *The Preludel, II*, anotado por F.B. Pinion M.A., James Brodie LTD, Cambridge, Inglaterra, c.1940.

Wright, Joseph, y Wright, Elizabeth Mary. *Wright's Old English Grammar*, 3rd edition, Oxford University Press, London, 1950.

Agradecimientos

Agradecemos muy especialmente a la Dra. Ana María Barrenechea, quien revisó las pruebas e hizo valiosas sugerencias; a los profesores Dan Donoghue y Joseph Harris de la Universidad de Harvard por sus observaciones y comentarios en temas relacionados con las literaturas medievales de Inglaterra e Islandia; a María Kodama por su amable disposición en la preparación de este libro. Queremos agradecer también a las siguientes personas: profesor Roberto Casazza y Eduardo Calabrese, de la Biblioteca Nacional; profesor Hugo M. Castro, profesora Silvia Delpy; profesora Carmen Dragonetti; profesora Alejandrina Falcón; profesor Jack Lynch, de la Universidad de Rutgers; Lic. Pablo Mantel; Dr. Orrin W. Robinson, de la Universidad de Stanford; Amanda Sobel, de la Universidad de Harvard; profesora María Teresa Villares, de la U.B.A.



JORGE FRANCISCO ISIDORO LUIS BORGES. (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899–Ginebra, 14 de junio de 1986) Fue un escritor argentino y uno de los autores más destacados de la literatura del siglo XX.

Jorge Luis Borges procedía de una familia de próceres que contribuyeron a la independencia del país. Su antepasado, el coronel Isidro Suárez, había guiado a sus tropas a la victoria en la mítica batalla de Junín; su abuelo Francisco Borges también había alcanzado el rango de coronel. Pero fue su padre, Jorge Guillermo Borges Haslam, quien rompiendo con la tradición familiar se empleó como profesor de psicología e inglés. Estaba casado con la uruguaya Leonor Acevedo Suárez, y con ella y el resto de su familia abandonó la casa de los abuelos donde había nacido Jorge Luis y se trasladó al barrio de Palermo, a la calle Serrano 2135.

En su casa se hablaba en español e inglés, así que desde su niñez Borges fue bilingüe, y aprendió a leer inglés antes que castellano, a los cuatro años y por influencia de su abuela materna. Estudió primaria en Palermo y tuvo una institutriz inglesa. En 1914 su padre se jubila por problemas de visión, trasladándose a Europa con el resto de su familia y, tras recorrer Londres y

París, se ve obligada a instalarse en Ginebra (Suiza) al estallar la Primera Guerra Mundial, donde el joven Borges estudió francés y cursó el bachillerato en el Lycée Jean Calvin.

Es en este país donde entra en contacto con los expresionistas alemanes, y en 1918, a la conclusión de la Primera Guerra Mundial, se relacionó en España con los poetas ultraístas, que influyeron poderosamente en su primera obra lírica. Tres años más tarde, ya de regreso en Argentina, introdujo en este país el ultraísmo a través de la revista Proa, que fundó junto a Güiraldes, Bramón, Rojas y Macedonio Fernández. Por entonces inició también su colaboración en las revistas Sur, dirigida por Victoria Ocampo y vinculada a las vanguardias europeas, y Revista de Occidente, fundada y dirigida por el filósofo español José Ortega y Gasset. Más tarde escribió, entre otras publicaciones, en Martín Fierro, una de las revistas clave de la historia de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. No obstante su formación europeísta, siempre reivindicó temáticamente sus raíces argentinas, y en particular porteñas.

Ciego desde 1955 por la enfermedad congénita que había dejado también sin visión a su padre, desde entonces requerirá permanentemente de la solicitud de su madre y de un escogido círculo de amistades que no dudan en realizar con él una solidaria labor amanuense, colaboración que resultará muy fructífera. Borges accedió a casarse en 1967 con una ex novia de juventud, Elsa Astete, por no contrariar a su madre, pero el matrimonio duró sólo tres años y fue "blanco". La noche de bodas la pasó cada uno en su casa. Sus amigos coinciden en que el día más triste de su vida fue el 8 de julio de 1975, cuando tras una larga agonía fallece su madre.

Fue profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires — donde obtiene la cátedra en 1956—, presidente de la Asociación de Escritores Argentinos y director de la Biblioteca Nacional, cargo del que fue destituido por el régimen peronista y en el que fue repuesto a la caída de éste, en 1955. Tradujo al castellano a importantes escritores estadounidenses, como William Faulkner, y publicó con Bioy Casares una *Antología de la literatura fantástica* (1940) y una *Antología de la poesía gauchesca* (1956), así como una serie de

narraciones policíacas, entre ellas *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), que firmaron con el seudónimo conjunto de H. Bustos Domecq.

Publicó ensayos breves, cuentos y poemas. Su obra, fundamental en la literatura y en el pensamiento universal, y que además, ha sido objeto de minuciosos análisis y de múltiples interpretaciones, trasciende cualquier clasificación y excluye todo tipo de dogmatismo.

Es considerado uno de los eruditos más reconocidos del siglo XX. Ontologías fantásticas, genealogías sincrónicas, gramáticas utópicas, geografías novelescas, múltiples historias universales, bestiarios lógicos, silogismos ornitológicos, éticas narrativas, matemáticas imaginarias, thrillers teológicos, nostálgicas geometrías y recuerdos inventados son parte del inmenso paisaje que las obras de Borges ofrecen tanto a los estudiosos como al lector casual. Y sobre todas las cosas, la filosofía, concebida como perplejidad, el pensamiento como conjetura, y la poesía, la forma suprema de la racionalidad. Siendo un literato puro pero, paradójicamente, preferido por los semióticos, matemáticos, filólogos, filósofos y mitólogos, Borges ofrece —a través de la perfección de su lenguaje, de sus conocimientos, del universalismo de sus ideas, de la originalidad de sus ficciones y de la belleza de su poesía— una obra que hace honor a la lengua española y la mente universal.

Doctor Honoris Causa por las universidades de Cuyo, los Andes, Oxford, Columbia, East Lansing, Cincinnati, Santiago, Tucumán y La Sorbona, Caballero de la Orden del Imperio Británico, miembro de la Academia de Artes y Ciencias de los Estados Unidos y de la The Hispanic Society of America, algunos de los más importantes premios que Borges recibió fueron el Nacional de Literatura, en 1957; el Internacional de Editores, en 1961; el Premio Internacional de Literatura otorgado por el Congreso Internacional de Editores en Formentor (Mallorca) compartido con Samuel Beckett, en 1969; el Cervantes, máximo galardón literario en lengua castellana, compartido con Gerardo Diego, en 1979; y el Balzan, en 1980. Tres años más tarde, el gobierno español le concedió la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio y el

gobierno francés la Legión de Honor.

A pesar de su enorme prestigio intelectual y el reconocimiento universal que ha merecido su obra, sus posturas políticas le impidieron ganar el Premio Nobel de Literatura, al que fue candidato durante casi treinta años, posturas que evolucionaron desde el izquierdismo juvenil al nacionalismo y después a un liberalismo escéptico desde el que se opuso al fascismo y al peronismo. Fue censurado por permanecer en Argentina durante las dictaduras militares de la década de 1970, aunque jamás apoyó a la Junta militar. Con la restauración democrática en 1983 se volvió más escéptico.

El 26 de abril de 1986 se casa por poderes en Colonia Rojas Silva, en el Chaco paraguayo, con María Kodama —secretaria y acompañante de sus viajes desde 1975—. El escritor nunca llegó a convivir con Kodama, con quien se casó 45 días antes de su muerte. La apresurada boda, que levantó la suspicacia de algunos conocidos del escritor y de los medios de comunicación, convirtió a Kodama en heredera de un gran patrimonio tanto económico como intelectual. “Borges y yo somos una misma cosa, pero la gente no puede entenderlo”, sentenció. Kodama se convirtió en presidenta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

El escritor falleció en Ginebra el 14 de junio de 1986.



MARTÍN ARIAS. Nació en Buenos Aires en 1970. Se graduó en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es escritor, periodista y fue investigador del Centro de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Argentina. Ha colaborado en los diarios *Clarín* y *La Razón*. Editó los libros *Cuadernos perdidos* de Ricardo Güiraldes y Borges, director de la Biblioteca Nacional, publicados por el diario *Página/12*, y es autor del volumen de cuentos *Vida en la duna*. En la actualidad reside en Barcelona.



MARTÍN HADIS. Nacido en 1971, es investigador y docente universitario. Ha realizado estudios de posgrado en informática en el Media Laboratory del Massachusetts Institute of Technology y en literaturas germánicas medievales en la Universidad de Harvard. Le interesan la inteligencia artificial, la lingüística informática y las relaciones entre ésta, la literatura y las ciencias cognitivas.

Notas

[1] Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Editorial El Ateneo, 1996, pág. 205. <<

[2] Borges dictaba las clases de literatura inglesa, mientras que su adjunto, Jaime Rest, se encargaba de las de literatura norteamericana. <<

[3] Jorge Luis Borges, *Autobiografía 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999. <<

[4] Guillermo Gasió, *Borges en Japón, Japón en Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 1988, pág. 68. <<

[5] Fernando Sorrentino, Op. Cit., pág. 134. <<

[6] «Una oración», en *Elogio de la sombra*, OC II pág. 392. Borges expresa un pensamiento similar en las págs. 204-205 de *Enrique Pezzoni, lector de Borges*: «Uno de los momentos más gratos de mi vida fue hace unos meses, cuando un desconocido me detuvo en la calle y me dijo “Quiero darle las gracias, Borges”. “¿Por qué?”, le dije yo. “Bueno”, me dijo, “usted me hizo conocer a Robert Louis Stevenson”. Yo le dije “En este momento me siento justificado por este encuentro con usted”. Es raro que uno se sienta justificado; yo, por lo general, me siento injustificable, pero en ese momento, no; me sentí muy justificado: he sido un bienhechor, he regalado a alguien ese gran bien que es Stevenson; que se olvide lo demás». <<

[7] «Borges visita a Pezzoni», Clase 16. En *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, pág. 204. <<

[8] El género de las palabras en inglés antiguo no corresponde necesariamente al de sus equivalentes castellanos. En anglosajón, *se* es el artículo masculino, *seo* el femenino, y *þæt* el neutro. <<

[9] La gran mayoría de textos que se conservan hoy están escritos en el dialecto denominado West Saxon (sajón occidental). Este dialecto sajón, que llegó a convertirse en el estándar literario de la Inglaterra medieval, no es, a pesar de ello, el ancestro directo del inglés actual. El inglés moderno descende del dialecto que se hablaba en la región de Anglia, que difiere ligeramente del West Saxon. <<

[10] «La ceguera», *Siete noches*, OC III, pág. 279. <<

[11] Jorge Luis Borges, *Autobiografía 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999. <<

[12] En el prólogo a su *Breve antología anglosajona*, OCC pág. 787. <<

[13] En «La ceguera», *Siete noches*, OC III, pág. 280. <<

[14] Tanto esta cita como aquellas que a continuación se refieren a la batalla de Maldon pertenecen a la Clase 5 de este libro. <<

[15] Clase 7 de este libro. <<

[16] «Al volver las páginas de la *Heimskringla* sentimos que si los personajes historiados no dijeron realmente esas cosas, hubieran debido decir las, con esas mismas apretadas palabras» (Del prólogo de Borges a su traducción de la primera parte de la *Edda Menor* o *Prosaica* de Snorri Sturluson, *La alucinación de Gylfi*). <<

[17] Clase 7 de este libro. <<

[18] Veáse la clase 3 en este mismo libro. <<

[19] Borges se refiere aquí a la primera edición de *Literaturas germánicas medievales*, publicada en Buenos Aires en 1965 por Falbo Librero Editor. Este libro, escrito en colaboración con María Esther Vázquez, es una versión revisada de *Antiguas literaturas germánicas*, escrito originariamente en colaboración con Delia Ingenieros y publicado en la colección Breviarios por el Fondo de Cultura Económica, México, 1951. Hay edición de Emecé Editores, Buenos Aires, 1978 y 1996. <<

[20] A lo largo de las clases, Borges nombra alternativamente a este personaje legendario como «Hengest» y «Hengist». A fin de simplificar la comprensión del texto, se escribe de aquí en más «Hengest». <<

[21] Se llama *Eddas* a las dos antologías de mitología y leyendas de la antigua literatura de Islandia. La *Edda menor* o *prosaica* fue escrita alrededor del año 1300 por el historiador islandés Snorri Sturluson (ver nota [139]). Se trata de un manual de poesía escáldica. La primera parte, titulada *Gylfaginning*, «La alucinación de Gylfi», ha sido traducida por Borges al castellano (Alianza Editorial, Madrid, 1984). La segunda se denomina *Skaldskaparmal*, «El lenguaje de la poesía escáldica», y trata largamente de las *kennings*. La tercera, cuyo nombre es *Háttatal* o «Enumeración de los *haettir*», ejemplifica las formas métricas que Snorri conocía. La *Edda mayor* o *poética*, de autor anónimo, es una colección de poemas heroicos y mitológicos; fue escrita en la segunda mitad del siglo XIII, pero los cantares que contiene son muy anteriores y se cree que fueron compuestos entre los siglos VIII y XI. El trabajo de recopilación llevado a cabo por Snorri Sturluson y el anónimo autor de la *Edda poética* logró salvar para nosotros, en un grado considerable, la mitología, las leyendas y los métodos de composición poética de la antigua Islandia. En las demás naciones germánicas, este material ha desaparecido por completo o se ha salvado sólo de manera extremadamente fragmentaria: Borges lamenta más de una vez «el tratado de mitología sajona que Beda no escribió». Las *Eddas* constituyen la fuente más detallada y abarcadora de mitología germánica que sobrevive hasta nuestros días. <<

[22] Beda el Venerable, historiador, teólogo y cronista anglosajón (673-735). Fue una de las figuras más eruditas de la Edad Media europea. Su obra más conocida es la *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (Historia eclesiástica de la nación inglesa), pero su producción incluye muchas otras obras de carácter científico, teológico e histórico. Beda pasó la mayor parte de su vida en el monasterio de St. Paul en Jarrow y era reconocido en vida tanto por su erudición como por su carácter piadoso. En 1899 Beda fue canonizado; el día de su santo es el 25 de mayo. Borges desarrolla los puntos fundamentales de su vida en *Literaturas germánicas medievales*, OCC págs. 882-885. <<

[23] Se trata de Raedwald, Rey de Anglia Occidental (falleció c. 624), para quien se cree posible que haya sido realizado el entierro de Sutton Hoo. Beda el Venerable escribe: «Raedwald había sido admitido al sacramento de Cristo en Kent, pero en vano; pues a su regreso a casa, fue seducido por su mujer y ciertos maestros perversos y se apartó de la sinceridad de sus creencias y así su situación posterior fue peor que la anterior, ya que, como los antiguos samaritanos, parecía servir al mismo tiempo a Cristo y a los dioses a los que antes había servido; y en el mismo templo tenía un altar para ofrecer sacrificios a Cristo y otro, más pequeño, para ofrecer víctimas a los demonios» (*Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, Libro II, cap. XV). Este fragmento parece haber impresionado especialmente a Borges, ya que lo incluye, con algunos leves cambios, bajo el título «Por si acaso» en su libro *Cuentos breves y extraordinarios*, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares. <<

[24] Borges se refiere a los cuatro códices que contienen la mayor parte de la poesía anglosajona que ha llegado hasta nuestros días. Estos códices son: a) *Cotton Vitellius A. XV*, que se guarda en el Museo Británico y contiene los poemas de *Beowulf* y *Judith*; b) *Junius II*, en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, contiene los poemas del «Génesis», el «Éxodo», «Daniel» y «Cristo y Satán»; c) el *Codex Exoniensis* o *Libro de Exeter*, en la catedral de ese mismo nombre, que contiene las elegías «The Wanderer», «The Seafarer» y «The Ruin», las adivinanzas y varios poemas menores; d) el *Codex Vercellensis* o *Libro de Vercelli*, que Borges menciona y que se encuentra aún en la biblioteca de la catedral de Vercelli, cerca de Milán, y contiene entre otros poemas «La visión de la Cruz». Sobreviven además alrededor de cuatrocientos manuscritos que contienen textos en anglosajón en prosa, hecho que Borges omite mencionar aquí pero que sí hace explícito a comienzos de la clase 6. <<

[25] Una traducción del diálogo en prosa de Saturno y Salomón aparece bajo el título «Un diálogo anglosajón del siglo XI» en su *Breve antología anglosajona*, libro escrito en colaboración con María Kodama en 1978, e incluido en las *Obras completas en colaboración*. <<

[26] Borges se refiere seguramente a los *Dharmashastras*, derivados en verso de los *Dharmasutras*, «libros de la ley» de la religión hindú. Los *Dharmasutras* son manuales de conducta y consisten en máximas que rigen los distintos aspectos de la vida humana —legales, sociales, vitales y éticos— desde un punto de vista religioso. Delimitan, entre otras cosas, el sistema de castas y el rol de cada persona en la sociedad de acuerdo a su edad, género y status social. Los *Dharmasutras* fueron compuestos originariamente en prosa pero con el tiempo se les fueron agregando estrofas ilustrativas a continuación de cada máxima. Esto dio lugar finalmente a la aparición de códigos compuestos en verso, llamados *Dharmashastras*. Hoy se utiliza a menudo este último término para referirse colectivamente al conjunto de leyes y reglas que gobiernan la conducta en la religión hindú. <<

[27] Sobre este tema, Borges se explaya también en su ensayo «Las kenningar», del libro *Historia de la eternidad*. Allí utiliza la forma plural escandinava *kenningar*, mientras que en estas clases parece haber optado por el plural *kennings*. <<

[28] Los antiguos habitantes germánicos de Inglaterra llamaban a su propio idioma *englisc*. Durante los siglos XVII y XVIII se utilizó para nombrar a esta lengua en inglés el término *Anglo-Saxon*, adaptado del latín *anglo-saxonicus*. En 1872, el filólogo Henry Sweet aclaró, en su prefacio a una edición de textos del rey Alfred, que utilizaría el término «inglés antiguo» (*Old English*) para referirse al «estado puro y flexional de la lengua inglesa, conocida comúnmente por el título bárbaro y falto de sentido de “anglosajón” (*Anglo-Saxon*)». Para la época en que Sweet escribiera estas líneas, la filología inglesa gozaba de un prestigio eminentemente anticuario. El término «inglés antiguo» pretende evocar —con fines tanto patrióticos como filológicos— un continuo lingüístico y cultural que va desde la época medieval temprana hasta la forma actual y moderna de la lengua inglesa. <<

[29] *Chanson de Roland*, la más conocida de las *chansons de geste* francesas, escrita alrededor del año 1100. Describe la batalla de Roncesvalles, ocurrida en el año 778 y las hazañas de Roland, caballero de la corte de Carlomagno. <<

[30] El *Nibelungenlied* o «Cantar de los Nibelungos» es un poema épico escrito alrededor del año 1200 en idioma alto alemán. Muchos de los hechos e historias que el poema relata, sin embargo, pertenecen a épocas muy anteriores y aparecen luego en la *Völsungasaga* y en los cantares de la *Edda Mayor* o *Poética* de la literatura antigua escandinava. Wagner se basó en estas tres fuentes para componer su ciclo *Der Ring der Nibelungen*. Borges analiza y traduce fragmentos del «Cantar de los Nibelungos» en *Literaturas germánicas medievales*, OCC 910-915. <<

[31] Esta es una de las tres clases sin indicación de fecha. Borges daba clase los lunes, miércoles y viernes. Considerando que la primera clase tuvo lugar el viernes 14 y la tercera clase, el lunes 17 y que obviamente no se dictan clases los domingos, es lícito suponer que esta clase tuvo lugar el sábado 15 de octubre, quizá reponiendo una clase perdida el miércoles 12 de octubre, que fue feriado, o la del miércoles 19 de octubre, que tal vez se sabía que no se dictaría por alguna razón circunstancial. <<

[32] Véase la página correspondiente a las Normas en el *Libro de los seres imaginarios*, OCC 674. <<

[33] W. P. Ker, erudito y escritor británico, nacido en Glasgow, Escocia (1855-1923). Enseñó en Cardiff, en el University College London y en 1920 fue nombrado profesor en la Universidad de Oxford. Algunas de sus obras son: *Epic and Romance* (1897), *The Dark Ages* (1904) y *The Art of Poetry* (1923).

<<

[34] En la leyenda. <<

[35] Borges, en sus *Literaturas germánicas medievales*, afirma que los *geatas* eran «una nación del sur de Suecia, que algunos han identificado con los jutos y otros con los godos». Franz Klaeber, en su edición de *Beowulf*, explica que la identidad de los *geatas* «ha sido objeto de una larga controversia, que ha sacado a relucir diversos aspectos de esta cuestión: lingüísticos, geográficos, históricos y literarios. Grundtvig asignó los *geatas* a la isla de Gotland (o, como segunda opción, a Bornholm); Kemble a Angeln, Schleswig; Haigh (como puede darse por supuesto), al norte de Inglaterra. Pero los únicos pueblos que han sido admitidos como candidatos al título son los jutos, del norte de la península de Jutlandia, y los llamados en escandinavo antiguo *gautar*, en sueco antiguo *gøtar*, o sea los habitantes de Västergotland y Östergotland, al sur de los grandes lagos de Suecia. Fonéticamente, la palabra anglosajona *geatas* corresponde exactamente a la del escandinavo antiguo *gautar*»(Franz Klaeber, *Beowulf with the Finnsburg fragment*, p. XLVI). <<

[36] El fragmento correspondiente a Scyld Scefing se encuentra traducido al castellano por Borges en la *Breve antología anglosajona*, bajo el título «Fragmento de la gesta de Beowulf». <<

[37] *Beau Geste*, novela de Percival Christopher Wren (1885-1941), publicada en 1925. <<

[38] Se refiere a la tercera palabra, «fus». «Ond» equivale al inglés moderno «and», es decir al «y» castellano. <<

[39] Cuando los monjes de la Inglaterra anglosajona comenzaron a escribir el inglés antiguo, lo hicieron utilizando el alfabeto latino. Tuvieron que enfrentarse, sin embargo, con dos sonidos consonánticos que no hallaban correlato en latín. Se trata de las consonantes interdentales que en inglés moderno se escriben con el dígrafo «th» (tanto la consonante muda de «thin» como la consonante sonora de «this»). Para representar estos dos sonidos, los escribas agregaron entonces dos letras: tomaron prestada la þ «thorn» del alfabeto rúnico, e inventaron una nueva letra, ð «eth», a partir de la «d» latina. En inglés antiguo cada una de estas dos letras se utilizaba para representar tanto la consonante muda como la sonora; ambas eran intercambiables. En inglés antiguo tardío los escribas tienden a separar su uso, escribiendo «þ» en posición inicial y «ð» en caso contrario. La letra þ dejó de usarse durante el inglés medio; la ð se siguió utilizando hasta el siglo XVI. La aclaración de Borges demuestra que en su memoria guardaba el nombre del rey en su grafía original (que utiliza la letra «þ»: Hroþgar), pero quería explicar a sus estudiantes cómo escribirlo utilizando las letras que ellos ya conocían. <<

[40] Es evidente que en esta sección Borges ejemplificaba oralmente las diferencias fonéticas. <<

[41] Henry Wadsworth Longfellow, poeta norteamericano (1807-1882). <<

[42] Ralph Waldo Emerson, ensayista, poeta y conferencista norteamericano, nacido en Boston, Massachusetts (1803-1882). <<

[43] En inglés antiguo: «brazalete, anillo». <<

[44] Personaje de las comedias de Plauto y Terencio que refería grandes hazañas de batallas en las que no había participado. <<

[45] «(Los arimaspos son) hombres notables por tener sólo un ojo y éste, en la mitad de la frente. Viven en perpetua guerra con los grifos, especie de monstruos alados, para arrebatarnos el oro que éstos extraen de las entrañas de la tierra y que defienden con no menos codicia que la que ponen los arimaspos en despojarlos». Plinio, *Historia Natural*, VII, 2. Citado por Borges en la página que dedica a los monóculos en el *Libro de los seres imaginarios*, OCC pág 666.

<<

[46] La palabra castellana «yelmo» procede, a través del latín vulgar, del vocablo germano-occidental *helm*. <<

[47] El Anexo anglosajón incluye una traducción del fragmento correspondiente al funeral de Beowulf. <<

[48] Borges se refiere a la obra de Jordanes titulada *De origine actibusque Getarum*. También llamada *Getica*, fue escrita por Jordanes a mediados del siglo VI, basándose en la obra mucho más extensa y hoy perdida de Magnus Aurelius Cassiodorus. La *Getica* preserva las leyendas que los godos contaban acerca de su propio origen escandinavo; es asimismo una fuente especialmente valiosa en lo tocante al pueblo de los hunos. La obra incluye una descripción detallada del funeral de Atila, que Borges compara con el de Beowulf. Jordanes escribe: «No omitiremos decir algunas palabras sobre las muchas formas en que su espíritu fue honrado por su raza. Su cuerpo fue colocado en medio de una planicie y velado en una carpa de seda para que los hombres lo admiraran. Los mejores jinetes de toda la tribu de los hunos cabalgaron alrededor en círculos, a la manera de los juegos circenses, en el lugar donde había sido traído y dijeron sus hazañas en un canto fúnebre de la siguiente manera: “El líder de los hunos, Rey Atila, nacido de su padre Mundiuch, señor de las más valientes tribus, dueño único de los reinos de Scythia y Germania —poderes hasta entonces desconocidos—, capturó ciudades y aterrorizó a ambos imperios del mundo romano y, aplacado por sus plegarias, aceptó tributo anual para evitar el saqueo del resto. Y cuando hubo logrado todo esto por el favor de la fortuna, cayó, no por una herida infligida por el enemigo, ni por la traición de sus amigos, sino rodeado de su nación en paz, feliz en su dicha y sin sentir ningún dolor. ¿Quién puede considerar a esto una muerte, cuando nadie cree que merezca una venganza?”. Una vez que lo hubieron llorado con tales lamentaciones, celebraron sobre su tumba una strava, como ellos la llaman, con gran jolgorio. Cedieron alternativamente a los extremos del sentimiento y mostraron su pena alternada con alegría. Luego, amparados por el secreto de la noche, enterraron su cuerpo en la tierra. Sujetaron sus ataúdes, el primero con oro, el segundo con plata y el tercero con la fuerza del hierro, mostrando por estos medios que esas tres cosas eran las apropiadas para el más poderoso de los reyes; hierro por haber sometido a las naciones, oro y plata por haber recibido los honores de

R3N3

ambos imperios. Agregaron también las armas de enemigos ganadas en combate, joyas de raro valor, brillantes con varias gemas y ornamentos de toda clase con los cuales se preserva la condición regia. Y para que tan grandes riquezas se mantuvieran a resguardo de la curiosidad humana, mataron a aquellos encargados de esa tarea —una paga horrible por sus labores— y así la muerte repentina fue el destino de aquellos que lo enterraron como también de aquel que fue enterrado». (Los párrafos que aquí se reproducen, XLIX, 256-258, han sido traducidos de la edición de C. G. Mierow, *Gothic History of Jordanes in English Versión*, Princeton University Press, 1915. Traducción de M.H.) <<

[49] En realidad, el anteúltimo verso de *Beowulf*. <<

[50] El «Fragmento de Finnsburh» ha sido traducido al castellano por Borges y aparece en la *Breve antología anglosajona*. <<

[51] Ulfilas o Wulfilas, «el lobezno», obispo de los godos (311-c. 383). Profesó el arrianismo, doctrina teológica que negaba la divinidad de Cristo y la consustancialidad de las Tres Personas de la Trinidad. Se le atribuye la invención del alfabeto gótico, que utilizó para llevar a cabo la primera traducción de la Biblia a una lengua germánica. Tanto el historiador Philostorgus como el bizantino Sócrates Scholasticus aseguran que tradujo la Biblia completa; Philostorgus aclara que Ulfilas pasó por alto los cuatro *Libros de los Reyes*, para evitar azuzar la naturaleza guerrera de las tribus góticas. Gran cantidad del material traducido por Ulfilas, sin embargo, se ha perdido y lo que sobrevive ha llegado hasta nosotros en distintos fragmentos. De todos ellos, el más importante es el llamado *Codex Argenteus*, escrito con letras de oro y plata sobre un pergamino púrpura, que se conserva hoy en la biblioteca de la Universidad de Uppsala, en Suecia. Ulfilas ejerció su labor misionera desde su consagración, alrededor del 341, hasta la fecha de su muerte. <<

[52] John Wycliff, teólogo y filósofo inglés, precursor de la reforma eclesiástica (c.1330-1384). Según sus teorías, la iglesia debía abandonar sus posesiones terrenales. Wycliff se rebeló contra la autoridad del pontificado y se opuso al magisterio eclesiástico. Sostuvo que la única autoridad era la Biblia e impulsó la primera traducción completa de las Escrituras al idioma inglés. <<

[53] Francis Palgrave (1788-1861), historiador de la Inglaterra anglosajona y fundador de la Oficina de Registros Públicos inglesa. Entre sus obras se cuentan *History of England*, *History of the Anglo-Saxons*, y *Truths and Fictions of the Middle Ages*. <<

[54] El juglar de Hrothgar recita esta historia en el poema de *Beowulf*, líneas 1063-1159. <<

[55] *Guðwudu* es una palabra compuesta formada por *guð*, «guerra, batalla», y *wudu*, «madera, árbol». <<

[56] *Burgraves*, pieza compuesta por Víctor Hugo alrededor del año 1843. <<

[57] La *Völsungasaga* es una de las *fornaldarsögur* o «sagas de tiempos antiguos». Borges hace un resumen del contenido de esta saga en la clase 24, al analizar *The Story of Sigurd the Volsung*, de William Morris. <<

[58] Veáse la nota [54] al comienzo de esta misma clase. <<

[59] Se refiere a Olaf Tryggvason (C.964-C.1000), rey de Noruega desde c.995 hasta su muerte. En la saga que lleva su nombre, perteneciente a la *Heimskringla*, leemos que «El Rey Olaf era más experto en todo ejercicio que cualquier otro hombre de Noruega cuya memoria se preserve en las sagas; y era más fuerte y más ágil que la mayoría de los hombres y hay muchas historias escritas sobre ello. (...) El Rey Olaf podía correr saltando de un remo a otro fuera de la nave mientras sus hombres remaban. Podía jugar con tres dagas, de manera que una de ellas estaba siempre en el aire y agarraba siempre por el mango a aquella que caía. El Rey Olaf era un hombre muy alegre y travieso, festivo y sociable; era muy violento en todos los aspectos; era muy generoso; era muy cuidadoso en su vestir, pero en la batalla sobrepasaba a todos en valentía. Se distinguía por su crueldad cuando estaba enfurecido y torturó a muchos de sus enemigos. A algunos los quemó vivos; hizo destrozar a otros por perros enloquecidos; a otros los mutiló, o los arrojó desde altos precipicios. Por estas razones sus amigos le tenían mucho afecto y sus enemigos le temían sobremanera; y así logró grandes progresos en todas sus empresas, ya que algunos obedecían su voluntad por su gran amistad y otros por temor y espanto». *Heimskringla, Saga de Olaf Tryggvason*, cap. 92. <<

[60] En inglés antiguo había, como en el moderno, tres pronombres personales de tercera persona singular: *he* (masculino, se escribe igual en inglés moderno), *hit* (neutro, en inglés moderno *it*), *heo* (femenino, en inglés moderno: *she*). El pronombre plural era *hi* o *hie* para los tres géneros. Tanto éste como sus inflexiones fueron reemplazados: *they*, *theirs* y *them* son de origen escandinavo.

<<

[61] Borges relata otras anécdotas de este viaje en su *Autobiografía*, op. cit. <<

[62] Sir Herbert Read, poeta y crítico de arte inglés (1893-1968). <<

[63] Los viajes de los vikingos a tierras que parecen corresponder a la costa este de Norteamérica se describen en la *Saga de los Groenlandeses* y la *Saga de Eirik el Rojo*. A comienzos de los años 60, el explorador noruego Helge Ingstad descubrió un asentamiento vikingo en L'Anse aux Meadows, en la punta norte de Terranova, Canadá. En las palabras de Antón y Pedro Casariego Córdoba, allí aparecieron «ocho casas, una de ellas de gran tamaño (...) varias agujas mohosas, un fragmento de aguja de hueso de tipo nórdico, una lámpara de piedra del mismo tipo que las de Islandia medieval y, en una pequeña herrería, un yunque de piedra, un horno para extraer hierro del mineral, escoria, trozos de hierro fundido y un pedazo de cobre». Tanto las pruebas de datación arqueológica como la presencia de fundición del hierro y la similitud en la arquitectura con otros yacimientos de origen escandinavo, ponen fuera de toda duda la llegada de los vikingos a América alrededor del año 1000, aproximadamente cinco siglos antes del arribo de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo. <<

[64] Borges se refiere a la llamada Guardia Varangia, organizada a fines del siglo X por Basilio II, emperador de Bizancio. Reconocidos por su temeridad, por su ferocidad en combate y su lealtad al emperador, los varangios o *væringjar* eran los soldados mejor pagados del imperio; servir en esta guardia era un honor que otorgaba de por vida gran prestigio y riqueza. <<

[65] Archipiélagos al norte de Escocia. Los navegantes escandinavos alcanzaron y ocuparon estas islas durante los siglos VIII y IX. <<

[66] Borges está evocando las expediciones vikingas a Tierra Santa. El «peregrino a Jerusalén» es Sigurd Magnusson Jórsalafari (c.1089-1130), hijo del Rey Magnus de Noruega. *Jórsalir* era el nombre que los vikingos daban a Jerusalén; la palabra escandinava *fari* significa «viajero»; «*Jórsalafari*» significa entonces «peregrino o viajero a Jerusalén». Según se cuenta en la *Heimskringla*, Sigurd Magnusson partió con sesenta naves desde Noruega hacia España en el año 1107. Pasó por Lisboa, Gibraltar y Sicilia y arribó a Palestina en el 1110. Para más información pueden consultarse la *Saga de Sigurd el Peregrino*, que se incluye en la *Heimskringla* o *Crónica de los Reyes de Noruega*, de Snorri Sturluson, y la *Saga de los condes de Orcadas*, de autor anónimo. <<

[67] Borges se refiere seguramente a la aventura incendiaria de un vikingo llamado Hastein o Hasting, registrada por Benoît de St. Maur y por el cronista Dudo de Saint Quentin en su obra *De moribus et actis primorum Normanniae ducum*. Se trata de un relato de carácter legendario y veracidad sumamente improbable. <<

[68] La *Crónica anglosajona* es un registro escrito en forma de anales sucesivos que reflejan eventos ocurridos en la Inglaterra medieval. Se cree que la crónica original fue compilada durante el reino de Alfredo el Grande (871-899). A partir de entonces comenzaron a circular distintas copias, que continuaron independientemente su desarrollo en distintas ubicaciones geográficas. Así, los manuscritos divergen entre sí y comienzan a incorporar material de interés local. Hasta nuestros días han llegado seis de estos manuscritos, que se designan con las letras del alfabeto. La relación entre ellos es tan compleja que varios autores afirman que en lugar de citar una única *Crónica anglosajona*, más valdría hablar, utilizando el plural, de «crónicas anglosajonas». El poema de Brunanburh aparece en el anal del año 937. El último anal, que corresponde al año 1154, aparece en la llamada crónica de Peterborough (crónica E) y registra la muerte del rey Stephen. <<

[69] Lord Alfred Tennyson compuso su versión del poema de Brunanburh a fines de 1876, basándose en la traducción en prosa de su hijo Hallam, aparecida en la publicación *Contemporary Review* en noviembre de ese mismo año. <<

[70] El Anexo Anglosajón incluye la traducción de Tennyson de la «Oda de Brunanburh». <<

[71] La batalla de Brunanburh tuvo lugar en el año 937. <<

[72] En la batalla de Junín, que tuvo lugar el 6 de Agosto de 1824, participó el bisabuelo de Borges, Coronel Isidoro Suárez, al frente de una famosa carga de caballería peruana y colombiana que decidió el resultado del combate. <<

[73] Se refiere a la batalla de Junín. <<

[74] A lo largo de la clase, Borges se refiere en forma alternada al personaje como Anlaf y como Olaf. A fin de simplificar la comprensión del texto, aquí y en otros pasajes se emplea siempre Anlaf, nombre con el que Borges se refiere al personaje en la reseña de este poema que se encuentra en *Literaturas germánicas medievales* (OCC págs. 885-886). <<

[75] La *Saga de Egil Skallagrímsson* incluye el relato de la batalla de Vínheid (cap. 54), en la que Egil y su hermano Thóroolf combaten bajo el mando del rey sajón Aethelstan. Algunos autores suponen que la batalla de Vínheid corresponde a la de Brunanburh, pero existen muchas dudas al respecto. La *Saga de Egil Skallagrímsson* figura como el volumen 72 de la colección *Biblioteca personal* de Hyspamérica, aparecida a principios de 1986, y que con prólogos de Borges reunía libros favoritos del escritor. <<

[76] Este verso pertenece a la traducción de Tennyson. Véanse las traducciones de la «Oda de Brunanburh» en el Anexo Anglosajón. <<

[77] Derrota de los anglosajones al luchar contra los noruegos, como explicó Borges en el final de la clase anterior. <<

[78] La batalla de Maldon ocurrió el 10 u 11 de agosto del año 991 (las fuentes medievales difieren acerca del día exacto). <<

[79] Aethelred II, llamado Unræd y actualmente «the unready» (968-1016). Accedió al trono en el año 978. El nombre Aethelred significa «noble consejo». A poco de comenzar su reinado, Aethelred tuvo que vérselas con fuertes oleadas de ataques vikingos, a los que respondió tomando medidas tan impopulares como inútiles. Haciendo un juego de palabras, sus contemporáneos lo apodaron «Unraed», que quiere decir «mal aconsejado» o «que toma malas decisiones». La etimología popular ha asociado al apodo de Aethelred, «Unraed», con el inglés moderno *unready*, de ahí que se lo llame actualmente «el desprevenido». <<

[80] Tanto en la oferta del mensajero vikingo («beagas wið gebeorge», anillos a cambio de paz), como en la respuesta de Byrhnóth, («To heanlic me þinceð þæt ge mid urum sceattum to scype gangon unbefohtene», «Creo que sería una vergüenza si os fuerais con nuestras riquezas a las naves, sin ser enfrentados»), las palabras *beagas* («brazaletes, anillos») y *sceattas* (el término numismático actual para las monedas anglosajonas de plata, pero en su época probablemente una medida de peso) pueden leerse en un sentido poético: ambas significan aquí «riquezas», en un sentido general. La moneda sí circulaba, pero el tributo a los vikingos se pagaba con una combinación de oro, plata, joyas, anillos, las mismas monedas y todo lo que estuviera a la mano. Esto es lo que está pidiendo el vikingo. <<

[81] En francés «*oliphant*» y en castellano «olifante»: cuerno pequeño de marfil, tallado sobre un colmillo de elefante, que los caballeros utilizaban para la guerra o para la caza. <<

[82] En el «Fragmento de Finnsburh» no hay en realidad ningún Godric. Tal vez Borges recuerda este nombre en lugar de los nombres de Guthere, Garulf o Guthlaf, que sí aparecen en ese poema. <<

[83] El título original de esta novela en sueco es *Röde Orm*. Fue publicada originariamente en dos volúmenes (en 1941 y 1945) y su autor fue el poeta, novelista y ensayista sueco Frans Gunnar Bengtsson (1894-1954). El capítulo que Borges recuerda es el primero de la segunda parte, que lleva por título «Concerning the battle that was fought at Maldon, and what carne after it», «Acerca de la batalla que fue librada en Maldon, y lo que ocurrió después de ella». <<

[84] *Anglo-Saxon Poetry*, de R. K. Gordon, volumen 794 de la Everyman's Library. <<

[85] Borges refiere y comenta el pasaje del libro IV de la *Historia Ecclesiastica* que narra la historia de Caedmon en *Literaturas germánicas medievales*, OCC pág. 881. <<

[86] Los «mediocres» versos de Caedmon son los siguientes: *«Alabaremos ahora al guardián del reino de los cielos / al poder del creador y su propósito / a las obras del glorioso padre, que de cada maravilla, / el eterno Señor, creó el principio. / Primero creó para los hijos de la tierra / el cielo como techo, el sagrado Creador, / luego el mundo, el Protector de la Humanidad, / el eterno Señor, construyó luego / para los hombres la tierra, el Señor todopoderoso.»* (Traducción de M.H.) <<

[87] «*Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son, / Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding, / No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them, / No more modest than immodest.*» (Del poema «*Song of myself*», canto 24, en *Leaves of Grass*). <<

[88] El poema se titula «Salut au Monde» y pertenece a la sección «Calamus» del libro *Leaves of Grass*. La tercera estrofa comienza con la pregunta «*What do you hear Walt Whitman?*». La cuarta estrofa reza: «*What do you see Walt Whitman?/Who are they you salute, and that one after another salute you?/ I see a great round wonder rolling through space*». En el final del canto XX se lee «*Health to you! good will to you all, from me and America sent!*» <<

[89] Pierre de Ronsard, poeta francés (X524-1585). <<

[90] «REINALDO: ¿Pero qué ha sido esto sino una comedia?... / DOROTEA: ¡Una comedia! / REINALDO: Sí, que en la luna cierto colega ha compuesto. / GRACIANA: ¿Y entiende algo de poesía? / REINALDO: Ha tomado sus lecciones. / GRACIANA: ¿Quién es? / REINALDO: Leopoldo Lugones, Doctor en Lunología». Párrafos finales de «Los tres besos (cuento de hadas)», perteneciente a *Lunario Sentimental* (1909). <<

[91] Hafiz (¿1320-1389?), poeta lírico persa. <<

[92] En el poema que lleva el título de «Christ», líneas 797-807, las letras del nombre de Cynewulf aparecen entrelazadas con su relato sobre el juicio final. Siguiendo un procedimiento similar, Cynewulf firmó también los siguientes poemas: «Elene», «Juliana» y «The fate of the apostles». La identidad de Cynewulf permanece envuelta en el misterio. Distintos autores han identificado al autor de estos poemas con Cenwulf, abad de Peterborough (fallecido en el año 1006), con Cynewulf, obispo de Lindisfarne (fallecido en 782), o con Cynwulf, un sacerdote de Dunwich, sin que haya sido posible llegar hasta hoy a ninguna conclusión definitiva al respecto. <<

[93] Veáse el apéndice sobre el alfabeto rúnico. <<

[94] El Cementerio Británico de la ciudad de Buenos Aires, ubicado en avenida El Cano 4568. <<

[95] Un fragmento de esta elegía ha sido traducido por Borges y figura en su *Breve antología anglosajona* bajo el título de «El navegante». <<

[96] Ezra Pound, poeta norteamericano (1885-1972). <<

[97] A continuación se transcriben los primeros versos de la traducción de Pound al lado del original en inglés antiguo:

*May I for my own self song's truth reckon
Journey's jargon, how I in harsh days
Hardship endured oft.
Bitter breast-cares have I abided
Known on my keel many a care's hold
And dire sea-surge, and there I oft spent
Narrow nightwatch nigh the ship's head
While she tossed close to cliffs. Coldly afflicted
My feet were by frost benumbed.*

*Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan
siþas secgan, hu ic geswincdagum
earfðhwile oft þrowade
bitre breostceare gebiden hæbe
gecunnad in ceole cearselda fela
atol yþa gewealc. þær mec oft bigeat
nearo nihtwaco æt nacan stefnan
þonne he be clifum cnossað. Calde gelþungen
wæron mine fet, forste gebunden... <<*

[98] Lo que es casual, se entiende, es la supervivencia de esos códigos y no de otros. <<

[99] El Anexo Anglosajón incluye traducciones de estos tres conjuros. <<

[100] Borges se refiere a este conjuro tanto en la página que dedica a las valquirias (OCC 708) como en la que dedica a los elfos (OCC 624) en su *Libro de los seres imaginarios*. <<

[101] Ese corresponde en inglés antiguo al escandinavo *Æsir*. <<

[102] Algernon Charles Swinburne, poeta inglés (1837-1909). <<

[103] Rudyard Kipling, poeta y escritor inglés (1865-1936). <<

[104] La carta al Can Grande de la Scala de Verona es la última que se conserva de Dante. Fue escrita hacia el año 1303 y es importante porque constituye el único comentario sobre la *Divina Comedia* redactado por su propio autor. Hasta 1920, la epístola fue considerada apócrifa, pero entonces un grupo de estudiosos y críticos tanto italianos como extranjeros, tras un minucioso análisis, demostró su autenticidad sin dejar lugar a dudas. <<

[105] William Langland, poeta inglés (C.1332-C.1400). Se le atribuye la autoría del poema *Piers Plowman*. <<

[106] Stefan George, poeta alemán (1868-1933). <<

[107] Se incluye una traducción al castellano de esta elegía en el Anexo Anglosajón. <<

[108] Borges provee una traducción de este poema en su libro *Literaturas germánicas medievales*, OCC págs. 877-878. <<

[109] Bath, llamada por los romanos Aquae Sulis, se encuentra en Gran Bretaña, junto al río Avon. Las ruinas de los baños termales han sido montadas como un moderno centro turístico-arqueológico que puede visitarse. <<

[110] Las preguntas retóricas del poeta, el viento que atraviesa las habitaciones y las formas de serpientes grabadas en las paredes no pertenecen en realidad al poema de «La ruina», sino a un pasaje de tono y tema muy similar que se encuentra en la «Elegía del hombre errante». Véase la traducción de esta última en el Anexo Anglosajón y compárese con la traducción de Borges del poema de «La ruina» (ver nota [108]). Ambos poemas incluyen descripciones de ruinas y muros erosionados por el tiempo. <<

[111] Este poema ha sido traducido por Borges al castellano. Figura en la *Breve antología anglosajona* bajo el simple título de «Deor». <<

[112] La tristeza de la princesa. <<

[113] Thomas Stearns Eliot, poeta, dramaturgo y crítico anglo-norteamericano nacido en St. Louis, Missouri, Estados Unidos (1888-1965). Estudió en la Universidad de Harvard, luego en la Sorbonne y finalmente en Oxford. En 1914 se estableció en Londres y en 1927 se convirtió en súbdito británico. Recibió el premio Nobel de literatura en el año 1948. <<

[114] «Por mí se va a la ciudad doliente, / por mí se va a las penas eternas, / por mí se va entre la gente perdida», «estas palabras de color oscuro» o «estas sombrías palabras». Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Canto III del Infierno, versos 1-3 y 10. <<

[115] *Beam*, palabra que en inglés antiguo significa «árbol». Está emparentada con el alemán *Baum*, de igual significado, y ha dado en inglés moderno *beam*, que significa «viga o travesaño». <<

[116] La *Crónica de los reyes de Noruega* fue escrita por Snorri Sturluson a comienzos del siglo XIII. Consta de dieciséis sagas que corresponden a los soberanos que ocuparon el trono de Noruega entre los años 850 y 1177. Como Borges explica, en el primer códice de esta obra falta la primera página. La segunda página «empieza con las palabras *Kringla Heimsins*, que significa “la redonda bola del mundo”. Por eso el códice fue llamado *Kringla Heimsins* o *Kringla* o *Heimskringla*. Dos palabras casuales quedaron como título de la obra, dos palabras que, sin embargo, sugieren la vastedad de su ámbito». Jorge Luis Borges, *Literaturas germánicas medievales*, OCC pág. 960. Para más información sobre Snorri Sturluson, véase la nota [139]. <<

[117] Francis Bacon, filósofo y estadista inglés (1561-1626). <<

[118] El bestiario o *Physiologus* fue un género que gozó de enorme aceptación durante la Edad Media. Constaba de unas 48 secciones, cada una de las cuales describía atributos o costumbres de seres más o menos reales o fabulosos, que servían para demostrar virtudes cristianas, hacer alegorías bíblicas y alertar sobre pecados o desviaciones de la fe. El bestiario fue traducido a diversos idiomas y circuló durante más de quince siglos; todas las traducciones descienden de un original en griego que se supone escrito en Alejandría durante el siglo II de nuestra era. El nombre *Physiologus*, que significa «naturalista», se utiliza actualmente como título del bestiario, pero corresponde en realidad al autor o fuente original de la obra. <<

[119] Borges se refiere al poema anglosajón de la pantera en su *Libro de los seres imaginarios*, OCC pág. 679. <<

[120] Se trata del vigésimo verso del poema «Gerontion». Este poema se encuentra, no en los *Four Quartets*, como sospechaba Borges, sino en el libro *Poems* (1920). Se transcribe a continuación la segunda estrofa: «*Signs are taken for wonders, "We would see a sign!" / The word within a word, unable to speak a word / Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year/ Came Christ the tiger/ In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,/ To be eaten, to be divided, to be drunk/ Among whispers; by Mr. Silvero/ With caressing hands, at Limoges/ Who wallced all night in the next room*». <<

[121] *Fastitocalon* es una deformación del griego *aspidochelone*, de *aspís*, «escudo», y *chelone*, «tortuga». La palabra fue deformándose con las traducciones y copias sucesivas del bestiario. Borges provee un resumen del poema de la ballena en la página correspondiente a Fastitocalon en su *Libro de los seres imaginarios*, OCC pág. 628. <<

[122] Borges analiza el origen de esta leyenda en la página que dedica al «Zaratán» en su *Libro de los seres imaginarios*, OCC pág. 711. Allí se refiere también al poema anglosajón de la ballena y traduce un fragmento del *Viaje de San Brandán*. <<

[123] San Brandán el Navegante (c. 486-578). Fundó numerosos monasterios e iglesias, de los cuales el más famoso es el de Clonfert, donde fue enterrado. La obra que narra su legendario viaje a la Tierra Prometida y que incluye el encuentro con la ballena descrito por Borges, se titula *Navigatio Sancti Brandani* o *Viaje de San Brandán*. <<

[124] «... *or that sea-beast / Leviathan, which God of all his works / Created hugest that swim th' ocean-stream. / Him, happily slumbering on the Norway foam*». «O aquella bestia marina / El Leviatán, a quien Dios creó entre todas sus criaturas / el más grande de las que nadan las corrientes del océano / Aquél, por ventura durmiendo sobre la espuma de Noruega». (John Milton, *Paradise Lost*, Book I.) <<

[125] Animales fabulosos con cuerpo de león y cabeza y alas de águila. Borges dedica una página a los grifos en su *Libro de los seres imaginarios*, OCC 639. Véase también la nota 45. <<

[126] Borges incluye seis de estas adivinanzas anglosajonas, traducidas al castellano, que corresponden al pez, a un vendedor de ajos, al cisne, a la polilla, a un cáliz y a la luna y el sol, en *Literaturas germánicas medievales*, OCC págs. 890-891. <<

[127] Véase la página correspondiente a la Esfinge en el *Libro de los seres imaginarios*, OCC 627. <<

[128] Henry Wadsworth Longfellow, poeta norteamericano (1807-1882). <<

[129] Este poema ha sido traducido por Borges al castellano y figura en su *Breve antología anglosajona*. <<

[130] Este cuento, que aparece en numerosas recopilaciones de las narraciones de Eduardo Wilde, fue incluido por Borges en su compilación *Cuentistas y pintores argentinos*, publicada en 1985 por Ediciones de Arte Gaglianone. <<

[131] Borges incluyó este libro de Leopoldo Lugones como el volumen 12 de la colección *Biblioteca personal*. <<

[132] De esta palabra descende la palabra del inglés moderno «wife», «esposa». <<

[133] William Somerset Maugham, novelista y dramaturgo de lengua inglesa nacido en París (1874-1965). <<

[134] En inglés antiguo, «cuchillo» era «*cníf*». <<

[135] Guillermo el Conquistador (William the Conqueror) (c.1028-1087). Duque de Normandia y rey de Inglaterra desde que venciera en Hastings al rey sajón Harold, en el año 1066. Borges describe los pormenores de esta batalla en las páginas siguientes. <<

[136] El rey Alfredo, llamado «Alfred the Great» (849-899). Desde su coronación como rey de Wessex, en el 871, Alfred debió enfrentar la constante amenaza de los invasores vikingos. En el año 878 los daneses capturaron Wessex y Alfred se vio obligado a huir. Pero regresó al poco tiempo y derrotó a los invasores en Eddington. En el año 886 Alfred firmó con los daneses el tratado de Wedmore, que establecía la partición de Inglaterra. El norte y el este de la isla quedaron bajo control danés, pero Alfred consiguió a cambio extender sus dominios más allá de los límites de Wessex, logrando además la conversión al cristianismo del rey Guthrum. Alfred nunca reinó sobre toda Inglaterra, pero sus reformas y victorias militares marcaron el inicio del proceso de consolidación territorial que permitió a sus sucesores llevar adelante la unificación de la Inglaterra anglosajona. <<

[137] Este episodio aparece en la *Saga de Harald Hardrada*, Parte 11, cap. 94, de la *Heimskringla* de Snorri Sturluson. <<

[138] Se refiere probablemente a James Lewis Farley, periodista y escritor inglés, nacido en Dublín (1823-1885). Fue cónsul de Turquía en Bristol y contribuyó a mejorar las relaciones entre este país e Inglaterra. Algunos de sus escritos son: *Two Years Travel in Syria, The Massacres in Syria, New Bulgaria, The Druses and the Maronites, Modern Turkey, The Resources of Turkey y Egypt, Cyprus and Asiatic Turkey.* <<

[139] Snorri Sturluson: poeta, erudito e historiador islandés (1179-1241). El más conocido de los autores medievales de Islandia. Escribió la *Heimskringla* o *Crónica de los reyes de Noruega* y la *Edda menor* o *prosaica*. Se le atribuye también la autoría de la *Saga de Egill Skallagrímson*. Snorri Sturluson estudió en Oddi bajo la tutela del sabio Jon Lóptsson y fue en su época no sólo el erudito más destacado sino probablemente el hombre de linaje más noble de toda Islandia. Además del estudio, a Snorri le interesaban la riqueza y el poder; no le faltaron ni una ni el otro. Tomó parte en intrigas políticas que involucraban al rey de Noruega, Hákon IV, y prometió entregar Islandia a su corona, pero luego —por razones que ahora no se entienden del todo— demoró largamente esa entrega. Como señala Borges, la vida de Snorri Sturluson ha sido descrita como «una compleja crónica de traiciones». En el año 1241, ante un desaire de Snorri, el rey Hákon perdió la paciencia y lo hizo asesinar. Borges desarrolla los puntos fundamentales de su vida en *Literaturas germánicas medievales*, OCC págs. 950- 951. Véase también el prólogo de Borges a su traducción de la primera parte de la *Edda menor* o *prosaica*, titulada *Gylfaginning* o *La alucinación de Gylfi*. <<

[140] La famosa película de Sergei M. Eisenstein, estrenada en 1938. <<

[141] Se refiere a Harald. <<

[142] La «antigua crónica inglesa» citada por Borges es la *Gesta Regum Anglomm*, «Historia de los reyes de Inglaterra», escrita por el cronista e historiador inglés William de Malmesbury (c. 1090-1143) alrededor del año 1125. <<

[143] Geoffrey Chaucer, poeta inglés (c. 1343-1400). <<

[144] John Milton, poeta inglés nacido en Londres (1608-1674). <<

[145] En el año 1709. <<

[146] Jerónimo Lobo, jesuita portugués (1596-1678). Ingresó en Lisboa a la Orden Jesuítica y ejerció una vigorosa labor misionera. <<

[147] Alexander Pope, poeta y ensayista inglés (1688-1744). <<

[148] Décimo Junio Juvenal, poeta latino (¿60-140?). Los dos poemas de Samuel Johnson que Borges menciona aquí están inspirados en obras de Juvenal. «London: A Poem», de 1738, está basado en la tercera sátira de Juvenal. «The Vanity of Human Wishes», de 1749, tiene como modelo a la décima sátira del mismo autor. <<

[149] Paul Groussac, escritor argentino nacido en Francia (1848-1929). <<

[150] *Dictionary of the English Language* (1755). <<

[151] Thomas Carlyle, escritor, historiador y pensador inglés (1795-1881).
Borges le dedica la clase número 16. <<

[152] Nicolás Boileau-Despreaux, poeta y crítico francés (1636-1711). <<

[153] Este diccionario inglés-italiano fue publicado en 1598 por el lexicógrafo y traductor Giovanni Florio (1553-1625). <<

[154] Sir Philip Sidney, escritor, poeta y político inglés (1554-1586). Autor de la novela pastoril *La Arcadia*. <<

[155] Noah Webster, lexicógrafo norteamericano (1758-1843). En 1806, Webster publicó su *Compendious Dictionary of the English Language* y en 1828, una obra mucho más abarcadora, el *American Dictionary*. <<

[156] Lo que Borges probablemente recuerda aquí es la línea 48 del poema «The Vanity of Human Wishes», en el que Johnson habla de los pesares que debe atravesar quien elige la profesión de escritor. En la primera edición de este poema, que data de 1749, Johnson escribe: «*El Esfuerzo, La Envidia, la Necesidad, la Buhardilla y la Cárcel*». Tras su amarga experiencia con Lord Chesterfield, quien le negara su apoyo, Johnson modificó el poema, cambiando «la buhardilla» por «el mecenas» en su enumeración de desgracias: «*El Esfuerzo, La Envidia, la Necesidad, el Mecenas y la Cárcel*». Se transcriben a continuación los versos relevantes: «Deign on the passing world to tum thine eyes, / And pause awhile from letters to be wise; / There mark what ills the scholar's life assail, / Toil, Envy, Want, the Patrón, and the Jail. / See nations slowly wise, and meanly just, / To buried merit raise the tardy bust. / If dreams yet flatter, once again attend, / Hear Lydiat's life, and Galileo's end.» <<

[157] Cuando Johnson iniciaba el proyecto del diccionario, le envió un folleto al entonces ministro Lord Chesterfield anunciando su plan, pero éste no fue bien recibido. Siete años después, sin embargo, al haber completado Johnson su tarea, Lord Chesterfield publicó en el periódico *World* dos ensayos en los que lo felicitaba. Johnson contestó publicando una carta en la que le recordaba al ministro su actitud anterior y le decía, entre otras cosas, que: «No es un mecenas, Milord, quien mira con desdén a un hombre que lucha entre las olas para salvar su vida y cuando lo ve llegar salvo a la orilla lo colma de atenciones». <<

[158] *The Rambler*, algo así como «El divagador», era un periódico de ensayos, cuadros morales y análisis de costumbres que Johnson fundó y editó por varios años. <<

[159] Johnson, Samuel. *La historia de Raselas, príncipe de Abisinia*. Traducción y prólogo de Mariano de Vedia y Mitre. Colección «Vértice». Editorial Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires, 1951. <<

[160] El manuscrito que relata las experiencias del Padre Lobo en Abisinia, escrito originariamente en portugués, permaneció inédito hasta que fue traducido al francés por el Abad Legrand. La traducción de Legrand fue publicada en 1728 bajo el siguiente título: *Voyage historique d'Abissinie du R.P. Jerome Lobo de la Compagnie de Jesús; traduit du Portugais; continuée et augm. de plusieurs dissertations, lettres et memoires par M. Le Grand*. Samuel Johnson realizó su traducción al inglés, *A Voyage to Abyssinia by Father Jerome Lobo*, a partir de esta versión. <<

[161] «Barlaam y Josafat» es una adaptación cristiana de la leyenda del Buda, escrita en griego en el siglo VII por un monje llamado Juan, del monasterio de Sabbas, cerca de Jerusalén. Esta obra tuvo gran difusión en la Edad Media, y ha influido sobre varios autores entre los que se cuentan, además de Lope de Vega, Raymundo Lulio y Don Juan Manuel. <<

[162] Antoine Galland, erudito y orientalista francés (1646-1715). Es conocido por su versión de *Las Mil y Una Noches*, titulada *Mille et une Nuits*, que adaptó al francés en traducción libre de manuscritos sirios. Borges critica y compara las diversas traducciones de esta obra en el ensayo «Los traductores de las 1001 noches», del libro *Historia de la eternidad* (1936). Borges incluyó asimismo una selección de la traducción de Galland como el volumen 52 de la colección *Biblioteca personal* de Hyspamérica. <<

[163] Una de las tres divisiones del Antiguo Egipto, llamada también Alto Egipto, cuya capital era Tebas. A fines del siglo III, los primeros ermitaños cristianos se refugiaron en los desiertos del oeste de esa región, escapando de la persecución de los romanos. <<

[164] Sir Thomas Browne, escritor inglés (1605-1682). Escribió su obra *Religio medici* alrededor de 1635. Otras de sus obras son: *Pseudodoxia epidemica* (1646), *Urn Burial* (1658) y la abajo mencionada *The Garden of Cyrus* (1658).

<<

[165] Esta frase se encuentra en uno de los párrafos finales de la obra *The Garden of Cyrus*, de Sir Thomas Browne. En el pasaje, el autor comenta lo decepcionantes que son las imágenes de las plantas que aparecen en los sueños y nota que al soñar el sentido del olfato se empobrece también: «Además Hipócrates ha hablado tan poco y los maestros oneirocríticos han dejado descripciones tan pobres de plantas, que hay poco incentivo para soñar con el mismo Paraíso. Tampoco servirá la más dulce delicia de los jardines de consuelo en los sueños, en los que el empobrecimiento de ese sentido da la mano a aromas deleitables y aunque en la cama de Cleopatra, puede difícilmente causar algún placer el conjurar al fantasma de una rosa». (*The Garden of Cyrus*, cap. V.) <<

[166] En el capítulo 33 de *Raselas, príncipe de Abisinia*. <<

[167] François Marie Arouet, llamado Voltaire, escritor francés (1694-1778).

<<

[168] Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo y matemático alemán (1646-1716).

<<

[169] Søren Kierkegaard, filósofo y teólogo danés (1813-1855). <<

[170] El comentario de Macaulay es en realidad un cumplido de doble filo. En su ensayo de 1831, Macaulay afirma que Boswell era «un pesado, débil, vanidoso, cargoso y parlanchín», nada más que un imbécil que resultó tener buena memoria. A pesar de ello, de su encuentro con Johnson surgió la mejor biografía jamás escrita. «No estamos seguros de que haya en toda la historia del intelecto humano un fenómeno más extraño que este libro» —afirma Macaulay—. «Muchos de los más grandes hombres que han vivido han escrito biografías. Boswell fue uno de los hombres más insignificantes que han vivido y a pesar de ello les ha ganado a todos.» <<

[171] El párrafo que menciona Borges se encuentra en efecto en el capítulo VTII, «Natural supernaturalism», del *Sartor Resartus* de Carlyle. Dice así: «Una vez más, ¿podría algo ser más milagroso que un verdadero fantasma? El inglés Johnson deseó, durante toda su vida, ver uno; pero no pudo, a pesar de haber ido a Cock Lañe y de allí a las bóvedas y haber golpeado sobre los ataúdes. ¡Tonto Doctor! ¿Acaso nunca miró alrededor de él, con el ojo de la mente tanto como con el del cuerpo, a aquellas multitudes de la vida humana que tanto amaba; acaso nunca miró dentro de sí? El buen Doctor era un espíritu, tan real y verdadero como el corazón podría quererlo; cerca de un millón de fantasmas recorrían las calles a su lado. Una vez más os digo: Barred la ilusión del Tiempo, comprimid los sesenta años en tres minutos. ¿Qué otra cosa era él, qué otra cosa somos nosotros? ¿No somos acaso espíritus, que hemos tomado forma en un cuerpo, en una apariencia; y que nos desvanecemos nuevamente en el aire y la invisibilidad? Esto no es una metáfora sino un simple hecho científico: partimos de la Nada, tomamos forma y somos apariciones; alrededor nuestro, como alrededor del más auténtico espectro, está la eternidad, y para la Eternidad los minutos son como años y eones». (Traducción de M.H.) <<

[172] John Stuart, tercer conde de Bute (1713-1792). Estadista británico nacido en Edimburgo, Escocia. Era amigo personal y tutor de Jorge III. Al acceder éste al trono, recibió un puesto en su corte, fue nombrado secretario de Estado y, en 1762, primer ministro. Su actuación, sin embargo, fue del todo impopular y en 1763 se vio obligado a renunciar a su cargo. <<

[173] Pasquale di Paoli (1725-1807). Lideró la lucha de independencia de Córcega, primero contra Génova y luego contra Francia. Boswell hizo un viaje de seis semanas a Córcega en 1765 para entrevistar a Di Paoli, con el que trabó una estrecha amistad. <<

[174] «Mr. Thomas Davies, el actor, que entonces tenía una librería en Russelstreet, Covent Garden» (De *The Life of Samuel Johnson* de James Boswell). Boswell conoció a Johnson en el año 1763. <<

[175] Para Johnson. <<

[176] Thomas Babington Macaulay, Barón de Rothley, historiador, político y ensayista inglés (1800-1859). <<

[177] El ensayo de Macaulay apareció en septiembre de 1831, tras la publicación ese mismo año de la edición de la biografía de Boswell anotada por John Wilson Croker. <<

[178] George Bernard Shaw, dramaturgo y ensayista irlandés (1856-1950). <<

[179] En su ensayo de 1831, Macaulay escribe: «Aquellas debilidades que la mayoría de los hombres esconden en los lugares más secretos de la mente, para no ser vistas por el ojo de la amistad ni del amor, fueron precisamente aquellas debilidades que Boswell hizo desfilar ante todo el mundo. Fue perfectamente franco, porque la debilidad de su comprensión y el tumulto de su espíritu le impedían saber cuándo estaba poniéndose en ridículo a sí mismo (...) Su fama es grande; y lo será, no lo dudamos, duradera; pero es fama de un tipo peculiar y en realidad se parece maravillosamente a la infamia». <<

[180] Christopher Marlowe, dramaturgo y poeta inglés (1564-1593). <<

[181] Obviamente esta frase debió ir acompañada de un gesto. <<

[182] Paul Valéry, poeta y crítico francés (1871-1945). <<

[183] Esta frase pertenece a la versión de Pope del «Catálogo de las naves», Canto II de la Iliada. <<

[184] Publicada por primera vez, en dos volúmenes, en 1791, bajo el título original *The Life of Samuel Johnson, LL.D.* <<

[185] Sir Joshua Reynolds, pintor inglés, nacido en Devon, Gran Bretaña (1723-1792). Retrató a personajes importantes de su época. En 1768, Reynolds fue nombrado presidente de la flamante Real Academia de Arte y en 1784, pintor del rey. <<

[186] Oliver Goldsmith, dramaturgo, novelista y poeta anglo-irlandés (1728-1774). <<

[187] En *All's well that ends well*, acto 4, escena 3: «*Captain I'll be no more;/But I will eat and drink, and sleep as soft/ As captain shall: simply the thing I am / Shall make me live.*» <<

[188] Arthur Schopenhauer, filósofo alemán (1788-1860). <<

[189] Henri L. Bergson, filósofo francés nacido en París (1859-1941). <<

[190] Joseph Wood Krutch, naturalista, conservacionista, escritor y crítico norteamericano (1893-1970). Escribió una biografía de Johnson en 1944. Enseñó en la Universidad de Columbia, en Estados Unidos, entre 1937-1952. Su autobiografía, publicada en 1962, se titula *More Lives Than One*, «Más vidas que una». <<

[191] Edward Gibbon, historiador inglés (1737-1794). Selecciones de su libro se encuentran en el volumen 27 de la colección *Biblioteca personal*. <<

[192] Arnold Toynbee, historiador inglés (1889-1975). <<

[193] Émile Zola, escritor francés (1840-1902). <<

[194] George Gordon Byron, sexto barón de Rochdale, llamado Lord Byron, poeta inglés (1788-1824). <<

[195] John Keats, poeta lírico inglés (1795-1821). <<

[196] Oswald Spengler, filósofo alemán (1880-1936). La obra mencionada, cuyo título original en alemán es *Der Untergang des Abendlandes*, fue publicada en dos volúmenes entre 1918 y 1922. <<

[197] En la primera parte, 2.º volumen, capítulo IV de *La decadencia de Occidente*. <<

[198] Friedrich Hölderlin, poeta alemán (1770-1843). <<

[199] James Macpherson, poeta escocés (1736-1796). <<

[200] Thomas Gray, poeta inglés (1716-1771). <<

[201] Borges se refiere al poema de Gray titulado «An Elegy Written in a Country Church Yard», cuya fecha de composición es incierta y que fue publicado por primera vez en 1751. El poema está inspirado en el cementerio de Stoke Podges, en Buckinghamshire, Inglaterra, donde el mismo Gray fue enterrado al morir. <<

[202] José Antonio Miralla, poeta y luchador por la independencia argentina nacido en Córdoba, Argentina (1789-1825). Huérfano a temprana edad, fue llevado a Buenos Aires por su tío, el deán Gregorio Funes. En 1810 viajó a Lima, donde estudió y se graduó en leyes en la Universidad de San Marcos. Viajó luego a España, de donde debió huir perseguido por la Inquisición a raíz de su relación con intelectuales partidarios de la Revolución Francesa. Escapó primero a Inglaterra y luego a Italia y a Francia. En 1816 se radicó en La Habana, Cuba, donde se dedicó al comercio del tabaco y el azúcar, fundó un periódico de inclinación liberal y tomó contacto con sociedades secretas que impulsaban la independencia de la isla. Participó luego de una conspiración para derrocar al gobierno español, pero al fracasar ésta, Miralla fue detenido y sus bienes confiscados. Logró huir a los Estados Unidos, pasó más tarde a Colombia y en 1825 partió hacia México, donde falleció a la edad de treinta y cinco años. Ni sus viajes ni sus aventuras políticas le impidieron desarrollar su vocación literaria. A su paso por Inglaterra tradujo al castellano el poema «Elegy Written in a Country Church Yard», de Thomas Gray. Entre sus obras se cuentan también *A la Muerte de Mr. William Winston*, *La Libertad* y *La Palomilla Ausente*. <<

[203] Johann Gottfried von Herder, pensador alemán (1744-1803). <<

[204] Heinrich Heine, poeta y ensayista alemán (1797-1856). <<

[205] El libro fue editado en 1760 y su título original era *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scodand, and Translated from the Gaelic or Erse Language by James Macpherson.* <<

[206] Se refiere a Hugh Blair (1718-1800). Famoso párroco, amigo de Alexander Carlyle, Adam Ferguson, Adam Smith y James Macpherson, para quien escribió *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal* (1763). El libro de retórica al que hace referencia Borges es *Lectures on Rhetoric and Belles Letres*, publicado en 1783 y que siguió usándose como libro de texto hasta bien entrado el siglo XIX. <<

[207] El libro se publicó en 17627 se llamó *Fingal: Ancient Epic Poem in Six Books*. Un año más tarde, Macpherson publicó una presunta nueva recopilación de leyendas y poemas célticos, titulada *Temora: An Ancient Epic Poem in Eight Books*. <<

[208] Johannes Scotus Erígena, filósofo y teólogo irlandés (¿830-880?). <<

[209] William Wordsworth, poeta inglés (1770-1850). Borges le dedica la clase
12. <<

[210] «El parque inglés, con sus emociones atmosféricas, substituyó hacia 1750 al parque francés; sacrificó las grandiosas perspectivas en aras de la naturaleza sensitiva de Addison y Pope e introdujo el motivo de las ruinas artificiales, que dan al paisaje una mayor profundidad histórica. Nunca se ha imaginado nada más extraño. La cultura egipcia restauraba los edificios de la época primitiva, pero nunca se hubiera atrevido a construir ruinas, como símbolo del pasado.» *La decadencia de Occidente*, primera parte, 2º volumen, capítulo IV (pág. 66 en la edición de 1923 de Calpe). <<

[211] *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). <<

[212] La palabra a la que se refiere Borges es probablemente «baritus», término mencionado por Tácito en su *Germania*. Allí se lee: «Dicen que entre [los germanos] hubo también un Hércules y, cuando van a entrar en combate, lo ensalzan en sus cantos como al más valiente entre los valientes. Tienen también otros cantos, con cuya entonación, que llaman “baritus”, enardecen los ánimos y con el mismo canto predicen la suerte de la próxima lucha, pues causan terror o se atemorizan según el griterío de los guerreros y parece aquél no tanto armonía de voces como de valor». Según J. M. Requejo, traductor de Tácito, el origen de la palabra «baritus» es incierto. Podría estar relacionada con los bardos celtas, pero se la ha identificado también con los sonidos que hacen los elefantes. <<

[213] Melchiore Cesarotti, poeta y ensayista italiano (1730-1808). Su traducción de la obra de Macpherson, realizada en verso, se llamó *Poesie di Ossian* (1763-72). <<

[214] Los textos de Macpherson atrajeron también a los músicos románticos. Entre 1815 y 1817, el célebre austríaco Franz Schubert musicalizó más de diez extensos textos de Ossian, que llegaron a él en traducciones al alemán de E. Barón de Harold. En fecha ya tan tardía como 1843, el compositor alemán Robert Schumann (que además era escritor) comentaba en una nota periodística el estreno de una obertura dedicada a Ossian, *Nachklänge aus Ossian*, del «joven compositor danés» Niels Gade. <<

[215] *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Su autor, que Borges menciona a continuación, fue el erudito y obispo inglés Thomas Percy (1729-1811). <<

[216] *Volkslieder*, publicado en 1778-79. <<

[217] Ralph Waldo Emerson, filósofo, escritor y poeta norteamericano (1803-1882). <<

[218] Samuel Taylor Coleridge, poeta británico (1772-1834). Borges le dedica las clases 13 y 14. <<

[219] Thomas Quincey, llamado De Quincey, escritor británico (1785-1859).
<<

[220] Carl August Sandburg, poeta, escritor, periodista, editor y folklorista norteamericano (1878-1967). <<

[221] Borges recuerda seguramente la primera parte (líneas 238-268) del Libro Primero de *The Recluse*, titulado «Home at Grasmere». En sus versos, Wordsworth nota la falta de dos cisnes: «... *Two are missing, two, a lonely pair/ Of milk-white Swans; wherefore are they not seen/ Partaking this day's pleasure?*» («*Dos faltan, un par solitario/ de cisnes blancos como la leche; ¿por qué es que no se los ve/ participando del placer de este día?*»). El poeta ofrece entre otras la siguiente explicación: «*The dalesmen may have aimed the deadly tube*» («Los hombres del valle pueden haber apuntado el tubo mortífero»). <<

[222] Se trata del poema titulado «Composed upon Westminster Bridge», del 3 de septiembre de 1802, cuyos versos son los siguientes: «*Earth has not anything to show more fair:/ Dull would he be of soul who could pass by/ A sight so touching in its majesty:/ This city now doth, like a garment, wear/ The beauty of the morning; silent, bare/ Ships, towers, domes, theatres, and temples lie/ Open unto the fields, and to the sky/ All bright and glittering in the smokeless air./Never did sun more beautifully steep/ In his first splendor, valley, rock, or hill;/ Never saw I, never felt, a calm so deep!/ The river glideth at his own sweet will/ Dear God! the very houses seem asleep/And all that mighty heart is lying still!*» <<

[223] El soneto, sin título, es el que empieza con la línea «With ships the sea was sprinkled far and nigh». Borges vuelve a citarlo hacia el final de esta clase. En la nota 230 se transcribe textualmente el poema. <<

[224] El título original del poema es «Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood». Fue compuesto entre 1802 y 1806 y publicado por primera vez en 1807. Borges cita el cuarto verso, donde en realidad se lee «*The glory and the freshness of a dream*», alterando inadvertidamente el orden de las palabras. No olvidemos que todo lo estaba diciendo de memoria. <<

[225] Borges no termina la frase. <<

[226] El título del poema es «The Solitary Reaper», fue compuesto entre 1803 y 1805 y publicado en 1807. El texto original es: «*Behold her, single in the field, / Yon solitary Highland Lass! / Reaping and singing by herself / Stop here, or gently pass! / Alone she cuts and binds the grain, / and sings a melancholy strain; / O listen! For the Vale profound / Is overflowing with sound. // No Nightingale did ever chant / More welcome notes to weary bands / Of travellers in some shady haunt, / Among Arabian sands: / A voice so thrilling never was heard / In spring-time from the Cuckoo-bird, / Breaking the silence of the seas / Among the farthest Hebrides. // Will no one tell me what she sings? / Perhaps the plaintive numbers flow / For old, unhappy far-off things, / And battles long ago: / Or is it some more humble lay, / Familiar matter of to-day? / Some natural sorrow, loss or pain, / That has been, and may be again? // Whatever the theme, the Maiden sang / As if her song could have no ending; / I saw her singing at her work, / And over the sickle bending; / I listened, motionless and still; / And, as I mounted up the hill, / The music in my heartl bore, / Long after it was heard no more.*» <<

[227] Rainer María Rilke, poeta checo de lengua alemana (1875-1926). <<

[228] El soneto se titula «November, 1806». Fue compuesto en 1806 y publicado al año siguiente. La versión original es la siguiente: «*Another year! —another deadly blow! / Another mighty Empire overthrown! / And We are left, or shall be left, alone / The last that dare to struggle with the Foe. / Tis well! from this day forward we shall know / That in ourselves our safety must be sought; / That by our own right hands it must be wrought; / That we must stand un propped, or be laid low ./ O dastard whom such foretaste doth not cheer! / We shall exult, if they who rule the land / Be men who bold its many blessings dear / Wise, upright, valiant; not a servile band, / Who are to judge of danger which they fear, / And honour which they don't understand*». <<

[229] «On the Statue of Newton in Trinity Chapel», del libro III de *The Prelude*. A continuación se citan las líneas 58-63: «*And from my pillow, looking forth by light / Of moon or favouring stars, I could behold / The antechapel where the statue stood / Of Newton with his prism and silent face, / The marble index of a mind for ever / Voyaging through strange seas of thought, alone*». <<

[230] La línea pertenece al soneto sin título de Wordsworth mencionado en la nota 223 de esta misma clase. A continuación se transcribe el poema completo: «*With Ships the sea was sprinkled far and nigh, / Like stars in heaven, and joyously it showed / Some lying fast at anchor in the road, / Some veering up and down, one knew not why. / A goodly Vessel did I then espy / Come like a giant from a haven broad; / And lustily along the bay she strode, / tackling rich, and of apparel high. / This Ship was nought to me, nor I to her, / Yet I pursued her with a Lover's look / This Ship to all the rest did I prefer: / When will she turn, and whither? She will brook / No tarrying; where She comes the winds must stir: / On went She, and due north her journey took*». <<

[231] Este cuento, cuyo título original es «The Coxon Fund», apareció en la revista *The Yellow Book* en julio de 1894 y por primera vez en forma de libro en *Terminations*, publicado en Londres por Heinemann y en New York por la casa Harper, en 1895. <<

[232] Robert Southey, poeta e historiador inglés (1774-1843). <<

[233] Martino Dobrizhoffer, jesuita austríaco (1717-1791). Fue pastor de los abipones, tribu del norte de la zona guaraníca, y compañero del padre Florian Baucke o Paucke a mediados del siglo XVIII. La versión original de su libro está escrita en latín y consta de tres tomos. Se titula *Historia de Abiponibus equestri, bellicosaque Paraquariae natione, copiosis barbararum gentium*. Fue publicado en Viena por Joseph Nob. de Kurzbek en 1784 y traducida primero al alemán, en ese mismo año, y luego al inglés, en 1822. Existe un ejemplar del original en latín en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Argentina.

<<

[234] *Biographia Literaria*, publicada originariamente en 1817. <<

[235] Charles Lamb, literato inglés (1775-1834). <<

[236] *The Fall of Robespierre* fue publicada por primera vez en 1794. <<

[237] Friedrich von Schiller, historiador, poeta y dramaturgo alemán (1759-1805). <<

[238] Friedrich W. J. von Schelling, filósofo alemán (1775-1854). <<

[239] Según John Spencer Hill, «En la *Biographia* entera... encontramos claros indicios de una composición apresurada; pero en ninguna otra parte resulta este hecho más evidente que en los capítulos 12 y 13, que fueron los últimos en ser escritos, en septiembre de 1815. Como se ha sabido ya por largo tiempo, el capítulo 12 de la *Biographia* consiste en su mayoría en párrafos traducidos, algunos de ellos copiados literalmente y ninguno de ellos atribuidos a su autor, de las obras de F.W.J. Schelling tituladas *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* y *System des transcendentalen Idealismus*. El capítulo 12 no es la única parte, ni Schelling el único filósofo alemán que Coleridge plagió en su *Biographia Literaria*, pero el hecho es que la mayoría de los plagios aparecen en este capítulo, que Coleridge debió escribir con el libro de Schelling abierto ante sus ojos. Resulta obvio que el apuro en terminar la obra no basta para justificar esta conducta (...) pero sí explica hasta cierto punto por qué los plagios son tan largos y frecuentes en esa parte del libro». *A Coleridge Companion*, pág. 218. <<

[240] Walter Horatio Pater, crítico y ensayista inglés (1839-1894). Estudió en el King's School de Canterbury y en la Universidad de Oxford, donde luego trabajó y enseñó. Entre sus obras: *Studies in the History of the Renaissance* (1873), *Imaginary Portraits* (1887), *Plato and Platonism* (1893), *Miscellaneous Studies* (1895) y la novela *Marius the Epicurean* (1885). <<

[241] George Berkeley, filósofo y prelado irlandés (1685-1753). <<

[242] Amado Nervo, poeta mexicano (1870-1919). <<

[243] En el capítulo XV de su *Biographia Literaria*, Coleridge afirma que «Shakespeare no fue un mero hijo de la naturaleza, ni un autómeta del genio, ni un vehículo pasivo de inspiración poseído por el espíritu, ni poseyéndolo; primero estudió pacientemente, meditó en forma profunda, comprendió de manera minuciosa, hasta que el conocimiento, habiéndose vuelto en él habitual e intuitivo, se unió a sus sentimientos habituales y dio al fin a luz a aquel poder estupendo (...) Shakespeare atrae todas las formas y cosas hacia sí, hacia la unidad de su propio IDEAL (...) [Shakespeare] se convierte en todas las cosas, sin dejar de ser jamás él mismo». <<

[244] Y también a un hijo, que Borges no recuerda. <<

[245] Se entiende, a los cuatro. <<

[246] *Everyman* es una de las «morality plays», piezas teatrales de los siglos XV y XVI que tratan la urgencia del arrepentimiento, lo efímero de la vida y el destino del alma humana en manos de Dios. Probablemente basada en un original flamenco, *Everyman* fue escrita alrededor del año 1495. <<

[247] *The Golden Book of Coleridge*, editado por Stopford A. Brooke; volumen 43 de la Everyman's Library. <<

[248] El título original de este poema en inglés es «Time, Real and Imaginary».

<<

[249] «Dejection: an Ode», escrita el 4 de abril de 1802. <<

[250] La idea a la que se refiere Borges se encuentra en la sección VI de «Ode on Dejection», que se transcribe a continuación textualmente: «*There was a time when, though my path was rough, / This joy within me dallied with distress, / And all misfortunes were hut as the staff / Whence Fancy made me dreams of happiness / For hope grew round me, like the twining vine / And fruits, and foliage, not my own, seemed mine, / But now afflictions bow me down to earth: / Nor care I that they rob me of my mirth; / But oh! Each visitation / Suspends what nature gave me at my birth, / My shaping spirit of Imagination. / For not to think of what I needs must feel, / But to be still and patient, all I can, / And haply by abstruse research to steal / From my own nature all the natural man / This was my solé resource, my only plan: / Till that which suits a part infects the whole, / And now is almost grown the habit of my soul*». <<

[251] No existe ningún libro sobre Coleridge con este título; el libro que Borges recuerda es sin duda *The Starlit Dome*, «La cúpula estrellada», escrito por George Wilson Knight y publicado en Oxford en 1941. *The Starlit Dome* incluye un capítulo titulado «Coleridge's Divine Comedy», «La Divina Comedia de Coleridge». El autor de este libro sostiene que *The Christabel*, *The Ancient Mariner* y *Kubla Khan* «pueden ser vistos en conjunto como una Divina Comedia en pequeño, que explora sucesivamente el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso». <<

[252] Jacopo Alighieri (c. 1291-1348). <<

[253] Véase la nota 104 (Clase N.º 6). <<

[254] Gustave Flaubert, novelista francés (1821-1880). Autor de *Madame Bovary*. Otras de sus obras son: *Salamambo* (1862), *La Tentation de St. Antoine* (1874), *Trois contes* (1877). <<

[255] «The Turn of the Screw» apareció en *Collier's Weekly* en 1898 y por primera vez en forma de libro en *The Two Magics*, publicado ese mismo año.

<<

[256] Las dos versiones de este poema, opuestas página tras página, aparecen en *Coleridge, Selected Poetry and Prose*, editado por Stephen Potter, publicado en Londres por The Nonesuch Press y en New York por Random House. Un ejemplar de este libro, que fue utilizado para diversas consultas en esta clase y la anterior, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Argentina. <<

[257] El comienzo del poema es textualmente, en su segunda versión: «*It is an ancient Mariner, / And he stoppeth one of three. / “By the long grey beard and glittering, / Now wherefore stopp ’st thou me? // The Bridegroom’s doors are opened wide, / and I’m next of kin; / The guests are met, the feast is set: / May’st hear the merrydin.” // He holds him with his skinny hand, / “There was a ship,” quoth he. / “Hold off; unhand me, grey-beard loon!” / Eftsoons his hand dropt he*». <<

[258] Borges cita la cuarta estrofa, que dice: «*He holds him with his glittering eye— / The Wedding-Guest stood still, / And listens like a three years' child: / The Mariner hath his will*». <<

[259] Esta palabra no figura en ninguno de los grandes diccionarios de lengua española consultados, pero su etimología corresponde en todo caso a la del francés *arbalètes*, del latín *arcus*, «arco» y *balista*, «ballesta». <<

[260] Última estrofa de la primera parte: «“*God save thee, ancient Mariner! / From the fiends, that plague thee thus!— / Why look'st thou so?*”— “*With my crossbow / I shot the Albatross*”». <<

[261] Novena estrofa de la segunda parte: «*Water, water, every where, / And all the boards did shrink; Water, water, every where, / Nor any drop to drink*». <<

[262] Décima y decimoprimeras estrofas de la tercera parte: «*Are those her ribs through which the Sun / Did peer, as through a grate? / And is that Woman all her crew? / Is that a Death? and are there two? / Is Death that woman's mate? // Her lips were red, her looks were free, / Her locks were yellow as gold: / Her skin was as white as leprosy, / The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she, / Who thickens man's blood with cold*». <<

[263] Décima estrofa de la segunda parte: «*The very deep did rot: O Christ! / That ever this should be! / Yea, slimy things did crawl with legs / Upon the slimy sea*». <<

[264] Primera estrofa de la quinta parte: «*Oh Sleep! It is a gentle thing,
Beloved from pole to pole! To Mary Queen the praise be given!
She sent the gentle sleep from Heaven,
That slid into my soul*». <<

[265] Octava estrofa de la segunda parte: «*Day after day, day after day,/ We stuck, nor breath, no motion;/ As idle as a painted ship/ Upon a painted ocean*». <<

[266] «The Pardoner's Tale», perteneciente a *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, líneas 265-268: «*Ne deeth, allas! ne wol nat han my lyf/
Thus walke I, lyk a resteles kaityf,/ And on the ground, which is my moodres
gate,/I knokke with my staf, bothe erly and late*». <<

[267] *El holandés errante*, ópera en tres actos con letra y música de Richard Wagner, estrenada en 1843. <<

[268] *The Road to Xanadu: A study in the ways of the imagination*, por John Livingston Lowes. Publicado por Houghton Mifflin Co. en Boston y New York, en 1927. <<

[269] Para más datos sobre Robert Southey y los laquistas, véase el comienzo de la clase anterior. <<

[270] Horatio Nelson, almirante británico (1758-1805), héroe de la victoria británica en la batalla de Trafalgar contra las fuerzas francesas y españolas, batalla en la que murió. El libro se llama *Life of Nelson*. <<

[271] Samuel Purchas, escritor y sacerdote inglés (1575-1626). El libro era *Purchas's Pilgrimage*, publicado en el año 1625. <<

[272] Stéphane Mallarmé, poeta simbolista francés (1842-1898). <<

[273] Aldred North Whitehead, filósofo y matemático británico (1861-1947).

<<

[274] «The Ancient Mariner», quinta estrofa de la segunda parte. <<

[275] Borges recita luego la versión original de los cuatro versos, pero en forma alternada con una nueva traducción suya al castellano, ya que no parece muy conforme con la primera. Los versos originales en inglés son: «*Weave a circle round him thrice,/ And close your eyes with holy dread,/ For he on honey-dew hath fed,/ And drunk the milk of Paradise*». <<

[276] Borges incluyó la *Poesía completa* de Blake como el volumen 62 de la colección *Biblioteca personal* de Hyspamérica, en traducción al español de Pablo Mañe. En el prólogo de dicha edición el escritor detalla brevemente la biografía del poeta inglés. <<

[277] Emmanuel Swedenborg, pensador, místico y científico sueco nacido en Estocolmo (1688-1772). <<

[278] Se refiere a Blake. <<

[279] Denise Saurat, *William Blake*, París, 1954. <<

[280] Por ejemplo en el poema *The Marriage of Heaven and Hell* (c.1790). <<

[281] Los poemas incluidos en *Songs of Experience* fueron compuestos entre 1789 y 1794. El poema «The Tyger», al que Borges se refiere a continuación, fue corregido luego dos veces por Blake y publicado en forma independiente.

<<

[282] A continuación, Borges cita y traduce el poema por fragmentos. Aquí se transcribe el poema completo: «*TYGER! Tyger! Burning bright / In the forests of the night, / What inmortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry? // In what distant deeps or skies/ Burnt the fire of thine eyes? / On what wings daré he aspire? / What the hand dare seize the fire? // And what shoulder, & what art, / Could twist the sinews of thy heart? / And when thy heart began to beat/ What dread hand? & what dread feet? // What the hammer? What the chain? / In what furnace was thy brain? / What thy anvil? What dread grasp / Dare its deadly terrors clasp? // When the stars threw down their spears, / And water'd heaven with their tears, / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee? // Tyger! Tyger! Burning bright / In the forests of the night, / What inmortal hand or eye / Dare frame thy fearful symmetry?» <<*

[283] San Ireneo, obispo de Lyon (c.130-c.202). En su *Tratado contra las herejías*, describe en detalle las ideas de los gnósticos para luego refutarlas. <<

[284] Rupert Brooke, poeta inglés (1887-1915). <<

[285] El verso citado pertenece al poema «SONNET (suggested by some of the proceedings of the Society of Psychical Research)», escrito en 1913 e incluido en el libro *The South Seas*. El texto original es el siguiente: «*Not with vain tears, when we're beyond the sun, / We'll beat on the substantial doors, nor tread / Those dusty highroads of the aimless dead / Plaintive for Earth; but rather turn and run / Down some close-covered by-way of the air, / Some low sweet alley between wind and wind, / Stoop under faint gleams, thread the shadows, find / Some whispering ghost forgotten nook, and there // Spend in pure converse our eternal day / Think each and each, immediately wise / Learn all we lacked before; hear, know, and say / What this tumultuous body now denies / And feel, laid our groping hands away / And see, no longer blinded by our eyes*». Tomado de *The Collected Poems of Rupert Broolce: with a Memoir*, Sidgwick Jackson Ltd., London, 1924. <<

[286] Aldous Huxley, novelista y ensayista inglés (1894-1963). Su obra más conocida es *Brave New World*, «Un Mundo Feliz». <<

[287] La mescalina es un alcaloide alucinógeno que se obtiene del peyote, vegetal americano de la familia de las cactáceas. <<

[288] La cita de Blake dice: «Si se purificaran las puertas de la percepción, todo parecería al hombre tal como es, infinito». El libro de Huxley que Borges menciona se titula, precisamente, *The Doors of Perception* y fue publicado en Nueva York por la casa Harper en 1954. Una reseña de este libro, escrita por Alicia Jurado, fue publicada en el primer número de la revista *La Biblioteca* (Primer trimestre de 1957), editada por Borges en su carácter de director de la Biblioteca Nacional de Argentina. <<

[289] Se trata del poema de Wordsworth titulado «*Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey*», cuyo texto es el siguiente: «*I have learned / To look on nature, not as in the hour / Of thoughtless youth; but hearing oftentimes / the still, sad music of humanity, / Nor harsh not grating, though of ample power / To chasten and subdue. And I have felt / A presence that disturbs me with the joy / Of elevated thoughts; a sense sublime / Of something far more deeply interfused, / Whose dwelling is the light of setting suns, / And the round ocean and the living air, / And the blue sky, and in the mind of man; / A motion and a spirit, that impels / All thinking things, all objects of all thought, / And rolls through all things.*» Este poema es el último del libro *Lyrical Ballads*, publicado en 1798 en colaboración con Samuel Taylor Coleridge. <<

[290] Ver nota 280. <<

[291] Sexto proverbio de la sección «Proverbs of Hell» de *Marriage of Heaven and Hell*. <<

[292] Los Libros proféticos de Blake son los siguientes: *America, A Prophecy* (1793), *Europe, A Prophecy* (1794), *The Book of Urizen* (1794), *The Book of Ahania* (1795), *The Book of Los* (1795) y *The Song of Los* (1795). <<

[293] Textualmente: «*But silken nets and traps of adamant will Oothoon spread, / And catch for thee girls of mild silver, or of furious gold*» (en *Visions of the Daughters of Albion*, de 1793). <<

[294] Tercer acto de *Man and Superman* (1903). <<

[295] Se trata seguramente del volumen titulado *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, cuyo autor es Samuel Foster Damon y que fue publicado por primera vez en 1965 (el año inmediatamente anterior a estas clases) por Brown University Press. <<

[296] León Bloy (1846-1917). Borges incluye luego su libro *La salvación por los judíos* como el volumen 54 de la colección *Biblioteca personal*. <<

[297] *Arbeiten und nicht verzweifeln: Auszüge aus seinen Werken*, traducido al alemán por Maria Kühn y A. Kretschmar. <<

[298] Jane Baillie Welsh, también poeta (1801-1866). <<

[299] *Edinburgh Encyclopaedia*. Carlyle colaboró con dieciséis artículos de 1820 a 1825. <<

[300] *Life of Schiller*, publicada por primera vez en *London Magazine* en 1823-1824. <<

[301] Johann Paul Friedrich Richter, novelista y humorista nacido en Wunsiedel, Alemania (1763-1825). <<

[302] *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1824) y *Wilhelm Meister's Travels* (1827). <<

[303] Ernst Theodor Wilhelm «Amadeus» Hoffman, escritor y músico alemán (1776-1822). <<

[304] En 1833-1834. <<

[305] José Balsamo, alias conde Alejandro Cagliostro, aventurero italiano (1743-1795). Publicó un conocido libro de Memorias. <<

[306] José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador paraguayo (1766-1840). <<

[307] *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* (1845). <<

[308] *The French Revolution* (1837). <<

[309] John Stuart Mill, filósofo y economista inglés (1806-1873). El libro al que se refiere Borges es *Lógica deductiva e inductiva*, publicado en 1843. <<

[310] Carlyle publicó sus cartas y papeles en 1883 bajo el título de *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*. En 1903 apareció en Londres *New Letters and Memorials*. <<

[311] *History of Friedrich II of Prussia, called Frederik the Great (1858-1865).*

<<

[312] *The Early Kings of Norway* (1875). <<

[313] En alemán, *Weissnichtwo* significa literalmente «Nosé dónde». <<

[314] Pedro Bonifacio Palacios, conocido como Almafuerte, poeta argentino (1854- 1917). <<

[315] Publicadas en 1841 bajo el título original *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. <<

[316] Johan August Strindberg, dramaturgo sueco nacido en Estocolmo (1849-1912). <<

[317] La guerra tuvo lugar entre 1861 y 1865. <<

[318] *Shooting Niagara —and after?* (1867). <<

[319] John A. Carlyle (1801-1879), hermano de Thomas Carlyle. De profesión médico, se lo recuerda más hoy en día por su traducción del *Inferno* de Dante.

<<

[320] «La vestimenta más sencilla —observa nuestro profesor— que he encontrado jamás mencionada en la Historia es aquella utilizada como uniforme por la caballería de Bolívar en las guerras de Colombia. Se les provee una frazada cuadrada (algunos tenían la costumbre de cortar sus bordes para darle una forma circular), de alrededor de tres metros de diagonal: en su centro se le abre un corte de 50 centímetros de largo, y a través de éste el soldado, desnudo como cuando salió del vientre de su madre, introduce su cabeza y su cuello, y cabalga así protegido de las inclemencias del tiempo y de muchos golpes en la batalla, ya que la enrolla sobre su brazo izquierdo.» *Sartor Resartus*, cap. VII (Traducción de M.H.). Hay edición de Emecé Editores, Buenos Aires, 1945. <<

[321] Sir Richard Francis Burton (1827-1890): explorador, lingüista, soldado, escritor y cónsul inglés. Estudió en Oxford, de donde fue expulsado por una falta menor. A los 21 años se enlistó en la East India Company. Fue destinado a Sindh, donde permaneció ocho años. Burton dominaba el italiano, el francés, el griego y el latín; durante su estadía en Sindh aprendió a hablar gran cantidad de lenguas locales. Con el tiempo, Burton llegó a hablar más de 25 idiomas, que llegaban a 40 contando dialectos. Regresó a Inglaterra en 1850, desde donde organizó una serie de expediciones: visitó la ciudad sagrada de Meca, se infiltró en la ciudad prohibida de Harar y participó luego en dos viajes para descubrir el origen del río Nilo. En 1860 viajó a Estados Unidos, donde observó la vida de los mormones. Entró luego al Foreign Office, que lo asignó a la isla de Fernando Poo, en la costa de Africa, y luego a Brasil, donde tradujo obras de Camoens. En 1872 fue despachado a Trieste. Burton escribió y tradujo gran cantidad de textos durante el resto de su vida, entre ellos obras eróticas como el *Perfumed Garden*, el *Ananda Ranga* y *The Kama Sutra of Vatsayana*. <<

[322] *Perfumed Garden* es una traducción al inglés del libro árabe *Rawd al atir fi nuzhat al khatir*, escrito por el Sheik Umar ibn Muhammad al-Nafzawi. No se trata de una traducción directa; Burton escribió su *Perfumed Garden* basándose en una edición francesa. La versión de Burton fue publicada en 1886, bajo el título *The Perfumed Garden of the Cheikh Nefzaoui: A Manual of Arabian Erotology*. <<

[323] Sería interesante relacionar esta tajante afirmación de Borges con su propia obra. <<

[324] *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, publicada en el año 1836.

<<

[325] Se refiere a las diversas influencias, principalmente, de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. <<

[326] William Makepeace Thackeray, escritor inglés nacido en Calcuta (1811-1863). Figura con la que Dickens es constantemente comparado. Autor de *La feria de las vanidades* y *El libro de los snobs*. <<

[327] Escrita entre 1843 y 1844. <<

[328] William Wilkie Collins, escritor inglés (1824-1889). <<

[329] *The Moonstone* (1868) y *The Woman in White* (1860). Borges incluyó *La piedra lunar* en el volumen 23 de la colección El Séptimo Círculo, de Emecé Editores, y en los volúmenes 6 y 7 de la colección *Biblioteca personal*. <<

[330] Andrew Lang, crítico, ensayista, historiador y poeta escocés (1812-1844). Estudió el folklore y las tradiciones de diversos pueblos, que adaptó en sus «Faíry books» para un público infantil. Su vasta obra abarca también libros de poesía, una historia de Escocia en cuatro tomos y traducciones en prosa, realizadas directamente del griego, de la *Iliada* y la *Odisea*. <<

[331] Editada en castellano por Borges y Adolfo Bioy Casares en 1951 como el volumen 78 de la colección El Séptimo Círculo, de Emecé Editores, con traducción de Dora de Alvear y el prólogo de G. K. Chesterton que Borges cita hacia el final de la clase. <<

[332] En otros párrafos de su estudio, Chesterton dice: «*Dickens, que había tenido demasiado poco argumento en las historias que tuvo que contar antes, tenía demasiado argumento en la historia que nunca contó. Dickens muere en el acto de contar, no su décima novela, sino sus primeras noticias del crimen. Cae muerto en el acto de denunciar al asesino. Resumiendo, a Dickens le fue permitido llegar a un final literario tan extraño como fue su comienzo literario. Comenzó perfeccionando la antigua novela de viajes; terminó por inventar la nueva novela policial. (...) Edwin Drood puede o no haber muerto, pero seguramente Dickens no murió. Seguramente nuestro verdadero detective vive y aparecerá en los últimos días de la Tierra. Porque un cuento cumplido puede darla inmortalidad a un hombre, en el sentido superficial y literario; pero un cuento inconcluso sugiere otra inmortalidad, más necesaria y más extraña*». <<

[333] Elizabeth Barrett Browning (1806-1861). Además de ser considerada una excelente poeta, fue estudiante y traductora de griego y tomó fuertes posiciones acerca de la esclavitud, la causa nacionalista italiana y la situación de la mujer en la sociedad victoriana de su época. Oscar Wilde, en su nota periodística «La tumba de Keats», publicada originariamente en el periódico *Irish Monthly* en julio de 1877, equipara a Elizabeth Barrett con Edmund Spenser, Shakespeare, Lord Byron, Percy Shelley y el mismo John Keats, junto a los que integraría el «gran cortejo de los dulces cantores de Inglaterra». No incluye en la lista a Robert Browning. <<

[334] La obra de Elizabeth Barrett que impresionó a Browning fue en realidad el libro *Poems*, publicado en 1844. Browning le escribió a Elizabeth diciendo: «Amo sus versos con todo mi corazón, querida Miss Barrett... y la amo también a usted». Luego de un largo cortejo, Robert Browning y Elizabeth Barrett se casaron en secreto el 12 de septiembre de 1846 y escaparon a Italia. Los *Sonnets from the Portuguese* o *Poesías traducidas del portugués* reflejan los sentimientos de Elizabeth hacia Browning durante los primeros años de su relación. Elizabeth comenzó a escribir estos poemas en 1845, pero no se los mostró a nadie —ni siquiera a Browning— hasta 1848. No fueron publicados sino hasta 1850, dentro de una edición aumentada del libro *Poems*. A pesar de su título, que intenta disimular el origen personal de estos poemas, no se trata en realidad de traducciones del portugués sino de obras propias de Elizabeth Barrett Browning. <<

[335] Robert Browning y Elizabeth tuvieron en realidad un hijo, Robert Wiedemann «Pen» Barrett Browning, quien nació el 9 de marzo de 1849 en Florencia. Tras el fallecimiento de Elizabeth, en 1861, Pen Browning volvió con su padre a Inglaterra. En 1887, a la edad de 38 años, Pen se casó con Fannie Coddington, pero su matrimonio no duró y terminaron separándose tres años más tarde. Falleció en Asolo, Italia, en el año 1912. <<

[336] George Meredith, escritor inglés (1828-1909). Oscar Wilde dice de él en el diálogo «La decadencia de la mentira»: «¡Ah, Meredith! ¿Quién podría definirlo? Su estilo es un ocaso iluminado por súbitos relámpagos. Como escritor es un maestro en todo salvo en el idioma. Como novelista puede contarlo todo menos una historia. Como artista lo posee todo menos la armonía». <<

[337] En su artículo «Fantoches y actores», aparecido en el *Daily Telegraph* el 20 de febrero de 1892, Oscar Wilde describe las obras de Robert Browning como «debidas al método introspectivo o de una extraña y estéril psicología».

<<

[338] Ramón María del Valle Inclán, escritor y poeta español (1866-1936). <<

[339] A continuación se transcribe íntegramente el poema: «*Here's my case, Of old I used to love him / This same unseen friend, before I knew: / Dream there was none like him, none above him, — / Wake to hope and trust my dream was true. // Loved I not his letters full of beauty? / Not his actions famous far and wide? / Absent, he would know I vowed him duty; / Present, he would find me at his side. // Pleasant fancy! For I had but letters, / Only knew of actions by hearsay: / He himself was busied with my betters; / What of that? My turn must come some day. // "Some day" proving — no day! Here's the puzzle. / Passed and passed my turn is. Why complain? He's so busied! If I could but muzzle / People's foolish mouths that give me pain! // "Letters?" (hear them!) "You a judge of writing? / Ask the experts! —How they shake the head / O'er these characters, your friend's inditing— / Call them forgery from A to Z!" // "Actions? Where's your certain proof" (they bother) / "He, of all you find so great and good, / He, he only, claims this, that, the other / Action — claimed by men, a multitude?" // I can simply wish I might refute you, / Wish my friend would, —by a word, a wink,— / Bid me stop that foolish mouth, —you brute you! / He keeps absent,— why cannot think. // Never mind! Though foolishness may flout me, / One thing's sure enough: 'tis neither frost, / No, nor fire, shall freeze or burn from out me / Thanks for truth — though falsehood, gained — though lost. // All my days, I'll go the softer, sadder, / For that dream's sake! How forget the thrill / Through and through me as I thought "The gladlier / Lives my friend because I love him still!" // Ah, but there's a menace someone utters! / "What and if your friend at home play tricks? / Peep at hide-and-seek behind the shutters? / Mean your eyes should pierce through solid bricks?" // "What and if he, frowning, wake you, dreamy / Lay on you the blame that bricks — conceal? / Say 'At least I saw who did not see me, / Does see now, and presently shall feel'?" // "Why, that makes your friend a monster!" say you: / "Had his house no window? At first nod, / Would you not have hailed him?" // Hush, I pray you! / What if this friend happen to be — God?» <<*

[340] «My Last Duchess. —Ferrara», incluido en *Dramatic Romances* (1845).

<<

[341] «How it Strikes a Contemporary», en *Men and Women* (1855). <<

[342] «... so we'll live, / And pray, and sing, and tell old tales, and laugh / At gilded butterflies, and hear poor rogues / Talk of courtnews; and we'll talk with them too, / Who loses and who wins; who's in, who's out; And take upon's the mystery of things, / As if we were God's spies». *King Lear*, acto 5, escena 3. <<

[343] «Well, I could never write a verse, —could you? / Let's to the Prado and make the most of time». <<

[344] «An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician», en *Men and Women* (1855). <<

[345] Este poema se titula «Cleon» y pertenece también al libro *Men and Women*. <<

[346] Editado originariamente en *Dramatic Romances* (1845). <<

[347] En *King Lear*, acto III, escena IV. Las palabras pertenecen a Edgar, hijo mayor de Gloucester: «*Childe Roland to the dark tower came, / His word was still “Fie, foh, and fum, / I smell the blood of a British man”*». Véanse también las notas 368 y 369 de esta clase. <<

[348] El poema pertenece al libro *Cornhuskers* (1918). Se transcriben a continuación el inicio y la conclusión del poema: «*Last night a January wind was ripping at the shingles over our house and / whisding a wolf song under the eaves. // I sat in a leather rocker and read to a six-year-old girl the Browning poem, / Childe Roland to the Dark Tower Came. // And her eyes had the haze of autumn hills and it was beautiful to her / and she could not understand. // A man is Crossing a big prairie, says the poem, and nothing happens — and / he goes and on — and its all lone some and emptyand nobody home (...) // I know he kepthis skirt and around his thudding heart mid the / blizzards of five hundred miles that one last wonder-cry of Childe / Roland — and I told the six-year-old girl all about it. // And while the January wind was ripping at the shingles and whisding / a wolf song under the eaves, her eyes had the haze of autumn hills / and it was beautiful to her and she could not understand*». (Tomado de Carl Sandburg: Complete Poems.) <<

[349] En realidad, a una niña de seis años. <<

[350] Editado originariamente en el libro *Dramatis Personae* (1864). <<

[351] Publicado originariamente en el libro *Dramatic Lyrics* (1842). <<

[352] Percy B. Shelley, poeta romántico inglés (1792-1822). <<

[353] El poema completo dice así: *«Ah, did you once see Shelley plain,/ And did he stop and speak to you?/ And did you speak to him again?/ How strange it seems, and new!// But you were living before that,/ And you are living after,/ And the memoryl started at— My starting moves your laughter!// I crossed a moor, with a name of its own/ And a use in the world no doubt,/ Yet a hand's-breadth of it shines alone/ 'Mid the blank miles round about:// For there I picked up on the heather/ And there I put inside my breast/ A moulted feather, an eagle feather—/ Well, I forget the rest».* <<

[354] Manuel José Othón (1858-1906), poeta mexicano, nacido en San Luis de Potosí. Su sobresaliente obra poética se caracteriza por una profunda y vivida percepción de la naturaleza. Entre sus obras se cuentan: *Poemas* (1880), *Poemas rústicos* (1902), *En el desierto*, *Idilio salvaje* (1906). Escribió cuentos, novelas cortas y obras teatrales. <<

[355] «Ah, te encontraste con el mismo Shelley, / ¿Y él se detuvo y habló contigo? / ¿Y tú le respondiste a él? / ¡Qué extraño parece, y nuevo! // [...] Una pluma caída, una pluma de águila / Bueno, he olvidado el resto.» <<

[356] El poema es «Confessions», del libro *Dramatis Personae* (1864). La primera estrofa dice así: «*What is he buzzing in my ears? “Now that I come to die, / Do I view the world as a vale of tears?” / Ah, reverend sir, not I!*» <<

[357] Quinta estrofa del poema: «*At a terrace, somewhere near its stopper, / There watched for me, one June, / A girl: I know, sir, it's improper, / My poor mind's out of tune*». <<

[358] El poema es «Caliban upon Setebos; or Natural Theology in the Island», también de *Dramatis Personae*. <<

[359] Se trata de «Love among the ruins», del libro *Dramatic Lyrics* (1842). <<

[360] *Rashôdmon*, película estrenada en 1950, dirigida por Akira Kurosawa y con Toshiro Mifune como el bandolero y Machiko Kyo en el papel de la joven. Recibió el premio León de Oro del Festival de Venecia de 1951 y consagró a Kurosawa como un artista de proyección universal. <<

[361] Akutagawa Ryūnosuke, escritor japonés (1892-1927). Sus cuentos, novelas y ensayos, inspirados en hechos históricos, tradiciones y leyendas del antiguo Japón, demuestran una inusual capacidad de reinterpretación e incorporan perspectivas y técnicas de la literatura de Occidente. Dos de sus obras, *Rashōdmon*, de 1915, y *Yabu no naka*, de 1921, sirvieron de inspiración para el film *Rashōdmon* de Akira Kurosawa. <<

[362] *The Old Yellow Book*, con introducción de Charles E. Hodell, volumen 503 de la Everyman's Library. <<

[363] Otra película que utiliza de modo ingenioso un mecanismo semejante es *The Killing* (1956), dirigida por el norteamericano Stanley Kubrick. <<

[364] Novela publicada en 1809. <<

[365] En el ensayo «Kafka y sus precursores» del libro *Otras inquisiciones* (1952). <<

[366] «Rabi Ben Ezra», *Dramatis Personae* (1864) <<

[367] Se trata de Abraham ben Meir ibn Ezra, rabino, filósofo y poeta español nacido en Toledo (1092-1167). Su gran erudición abarcaba la medicina, la lingüística y la astronomía; sus exégesis bíblicas representaron una importante contribución a la edad de oro del judaísmo español. Tenía además conocimientos de astrología y numerología. Se lo llamó el Sabio, el Grande y el Admirable Doctor. Viajó por distintas regiones de Europa y Medio Oriente. Visitó Londres, Roma, Narbona, Mantua y Verona, y también Egipto y Palestina. <<

[368] Primera estrofa del poema: «*Grow old along with me! / The best is yet to be, / The last of life, for which the first was made: / Our times are in His hand / Who saith "A whole I planned, / Youth shows but half; trust God: see all, nor be afraid!"*». <<

[369] Borges se refiere a la *Browning Cyclopædia* de Edward Berdoe, publicada por primera vez en el año 1891 en Londres por Swan, Sonnenschein and Co. <<

[370] En su artículo sobre el poema «Childe Roland to the Dark Tower Came», Berdoe afirma en efecto que éste constituye un verdadero alegato contra la crueldad de la ciencia, que obliga a los estudiantes a torturar a sus «víctimas animales» con el fin único de alcanzar la Torre Oscura del conocimiento, «que no tiene para ellos puertas ni ventanas». Según Berdoe, al escribir este poema, Browning no podría haber creado «una imagen más fiel de la ruina y desolación espiritual que esperan al estudiante de medicina, que se lanza sin saberlo al fatal destino de torturador experimental». «Tengo autoridad suficiente para afirmar —continúa diciendo Berdoe— que si el Sr. Browning hubiera leído esta interpretación, la habría aceptado cordialmente, al menos como una de las explicaciones posibles a su poema» (pp. 104-105). El mismo Browning se negó siempre a explicar el significado de estos versos, afirmando solamente que el poema había sido inspirado por un sueño. <<

[371] *Robert Browning, by G. K. Chesterton*, de la serie «English Men of Letters», publicado en Londres por MacMillan Co. <<

[372] El título de la biografía escrita por Maisie Ward es *Gilbert Keith Chesterton*, y fue publicada por Sheed Ward en Nueva York, en 1943. <<

[373] «Siguiendo mi consejo, los MacMillan habían solicitado [a Chesterton] que escribiera el volumen correspondiente a Browning de la serie *English Men of Letters*... El viejo Mr. Craik, socio de la firma, me mandó a llamar y cuando llegué lo encontré blanco de furia, con las pruebas de Chesterton corregidas en lápiz; o mejor dicho sin corregir, ya que en una página había aún trece errores; la mayoría de ellos en citas de Browning. Chesterton había citado un fragmento de una balada escocesa de memoria y se había equivocado en tres o cuatro líneas. Le escribí a Chesterton advirtiéndole que en la editorial pensaban que, de publicarse, el libro iba a arruinar la reputación de la firma. La respuesta de Chesterton fue como el quejido de un elefante herido... A pesar de ello, el libro tuvo un éxito enorme.» Stephen Gwynn, citado por Cyril Stevens en *Gilbert Keith Chesterton* (pág. 145) de Maisie Ward. <<

[374] Sir Leslie Stephen, escritor, crítico y filósofo inglés (1832-1904). <<

[375] Gabrielle Giuseppe Rossetti (1783-1854), poeta y erudito italiano. <<

[376] La edición de la *Divina Comedia* de Gabriele Giuseppe Rossetti fue publicada en dos volúmenes. El primero apareció en 1826 y el segundo en 1827. <<

[377] Veáse Clase N° 14 nota 252. <<

[378] La madre de Rossetti, Francés Mary Lavinia Polidori, era hermana del Dr. John William Polidori (1795-1821), quien fue médico de Lord Byron al comienzo de su exilio en 1816. A fines del verano de ese año, Byron y Polidori terminaron enemistándose. Tres años más tarde, en 1819, apareció en la revista *New Monthly* un cuento titulado «The Vampyre». Este cuento fue atribuido en un principio a Lord Byron, pero al mes siguiente Polidori escribió a la revista una carta en la que confesaba su autoría y afirmaba además haberlo escrito basándose en otro relato creado originariamente por Lord Byron. Byron, enfurecido, negó toda relación con el cuento y afirmó: «Los vampiros me disgustan especialmente, y el poco trato que he tenido con ellos no me induce en absoluto a divulgar sus secretos». Muchos críticos señalan que el personaje principal del cuento, el vampiro Lord Ruthven, parece estar inspirado en el mismo Lord Byron y en la antipatía que Polidori sentía por quien antes había sido su amigo y paciente. <<

[379] Guido Cavalcanti, poeta italiano amigo de Dante Alighieri (¿1225?-1300). <<

[380] William Holman Hunt, pintor británico (1827-1910). <<

[381] Sir Edward Coley Burne-Jones, pintor y diseñador nacido en Birmingham, Inglaterra (1833-1898). <<

[382] Se trata de una variante antigua del nombre del Rey Arturo. <<

[383] *La morte d' Arthur*, cuyo título original era *The Book of King Arthur and His Knights of the Round Table*, fue escrito por Sir Thomas Malory entre 1469 y 1470, y publicado por William Caxton en 1485. <<

[384] La línea citada pertenece al último verso del poema titulado «*A Superscription*», que en su versión íntegra dice: «*Look in my face; my name is Might-havebeen; / I am also called No-more, Too-late, Farewell; / Unto thine ear I hold the dead-sea shell / Cast up thy Life's foam-fretted feet between; / Unto thine eyes the glass where that is seen / Which had Life's form and Love's, but by my spell / Is now a shaken shadow intolerable, / Of ultimate things unuttered the frail screen. // Mark me, how still I am! But should there dart / One moment through thy soul the soft surprise / Of that winged Peace which lulls the breath of sights / Then shalt thou see me smile, and turn apart / Thy visage to mine ambush at thy heart / Sleepless with cold commemorative eyes*», Rossetti escribió un poema sobre el insomnio que se titula, precisamente, «*Insomnia*». <<

[385] Elizabeth Eleanor Siddal (1829-1862). Rossetti conoció a Elizabeth en 1850, pero no se casaron sino hasta 1860. Elizabeth fue modelo para muchas pinturas de Rossetti y de otros pintores prerrafaelistas. <<

[386] John Ruskin, crítico de arte, sociólogo y escritor inglés (1819-1900). <<

[387] El cloral es el más antiguo de los somníferos conocidos por el hombre. Debido a su sabor desagradable solía tomarse diluido en jugo de naranja o jengibre. Debemos señalar sin embargo que las demás fuentes consultadas coinciden en afirmar que la sustancia ingerida por Elizabeth Siddal no era cloral sino láudano, un compuesto farmacéutico basado en el opio. <<

[388] Existe un famoso poema de Heinrich Heine, «Der Doppelgänger», musicalizado por Franz Schubert en 1828 como parte de su ciclo de *Lieder* postumo *Schwanengesang D.957*. El poema dice así: «*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen, / In diesem Hause wohnte mein Schatz; / Sie hat schon längst die Stadt verlassen, / Doch steht noch die Haus auf demselben Platz. // Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe, / Und ringt die Hände vor Schmerzengewalt; / Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe — / Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt. // Du Doppelgänger, du bleicher Geselle! / Was äffst du nach mein Liebesleid, / Das mich gequält auf dieser Stelle / So manche Nacht, in alter Zeit?*» («*En calma está la noche, las calles descansan, / en aquella casa vivió mi tesoro. / Ella abandonó el pueblo hace mucho, / la casa, sin embargo, en pie, no se ha movido. // Allí está también un hombre, mirando fijo hacia arriba / retorciendo sus manos, presa del dolor. / Me horrorizo al contemplar su rostro, / la luna me muestra mi propia estampa. // ¡Tú, mi doble!, ¡Tú, pálido compañero! / ¿Por qué imitas mi pesar de amor, / que me ha torturado en este lugar / por tantas noches, hace tanto tiempo?*»).

(Traducción de M.A.) <<

[389] Borges menciona al *fetch* en la página que dedica a analizar el tema del doble en su *Libro de los seres imaginarios*, OCC 616. <<

[390] Largo poema perteneciente al libro de Robert Louis Stevenson *Ballads* (1890). Borges no vuelve a referirse a este poema en ninguna de las clases que dedica a Stevenson. <<

[391] *Rossetti's Poems and Translations*, con introducción de E. G. Gardner, volumen 627 de la Everyman's Library. <<

[392] El título del poema es «Sudden Light». Borges cita su primer verso. El poema completo dice: «*I have been here before, / But when or howl cannot tell, / I know theg rass beyond the door, / The Sweet keen smell, / The sighting sound, the lights around the shore. // You have been mine before, / How long ago I may not know; / But just when at that swallow's soar / Your neck turned so, / Some veil did fall, —I knew it all of yore. // Has this been thus before? / And shall not thus times eddying flight / Still with our lives our love restore / In death's despite, / And day and night yield one delight once more?*» <<

[393] La crítica de Buchanan apareció en *The Contemporary Review* en octubre de 1871. <<

[394] El título original del soneto es «Nuptial Sleep» (Borges cita luego el título correctamente), incluido en el libro *Poems*, de 1870. <<

[395] El texto del soneto es el siguiente: «*At length their kiss severed, with sweet smart; / And as the last slow sudden drops are shed / From sparkling leaves when all the storm has fled, / So singly flagged the pulses of each heart. / Their bosoms sundered, with the opening start / Of married flowers to either side outspread / From the knit stem; yet still their mouths, burnt red / Fawned on each other where they lay apart. // Sleep sank them lower than the tide of dreams, / And their dreams watched them sink, and slid away. / Slowly their souls swam up again, through gleams / Of watered light and dull drowned waifs of day, / Till from some wonder of new woods and streams / He woke, and wondered more: for there she lay*». <<

[396] El poema se titula «Inclusiveness» y dice así: «*The changing guests, each in a different mood, / Sit at the roadside table and arise: / And every life among them in likewise / Is a soul's board set daily with new food. / What man has bent o'er his son's sleep, to brood / How that face shall watch his when cold it lies? / Or thought, as his own mother kissed his eyes, / Of what her kiss was when his father wooed? // May not this ancient room thou sit'st in dwell / In separate living souls for join or pain? / Nay, all its corners may be painted plain / Where Heaven shows pictures of some life spent well / And may be stamped, a memoryall in vain, / Upon the sight of lidless eyes in Hell*». <<

[397] John Boynton Priestley, novelista y dramaturgo inglés (1894-1984). Las obras mencionadas por Borges son *I Have Been Here Before* (1937), *Time and the Conways* (1937) y *An Inspector Calls* (1946). <<

[398] David Hume, filósofo e historiador nacido en Edimburgo, Escocia (1711-1776). <<

[399] Borges se refiere en detalle a esta leyenda en la página que dedica a Burak en su *Libro de los seres imaginarios*, OCC 599. <<

[400] Max Nordau. Escritor y médico húngaro de origen hebreo nacido en Pest en 1849 y fallecido en París en 1923. Su obra más conocida es *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit*, «Las mentiras convencionales de nuestra civilización» (1883). <<

[401] El título original del libro es *Entartung*. Fue publicado en 1893 y proponía el estudio del genio artístico como producto de la degeneración y la enfermedad. <<

[402] A partir de aquí, como queda claro, una alumna leía el poema y Borges lo iba comentando estrofa por estrofa. Las lecturas en inglés habían sido omitidas de la transcripción original, pero se las repone aquí para permitir una mejor apreciación de los comentarios y traducciones de Borges. <<

[403] «La Doncella Bienaventurada se inclinó / Sobre la baranda de oro del Cielo; / Sus ojos eran más profundos que la hondura / De aguas quietadas al atardecer; / Tenía tres lirios en la mano, / Y las estrellas de su pelo eran siete.»

<<

[404] En *Don Juan*, de Lord Byron, Canto II, LUI, «*A solitary shriek, the bubblingcry / Of some strong swimmer in his agony*». <<

[405] Se pronuncia «cam». Lo que Borges da a entender como «rima visual» es la combinación de dos palabras cuya terminación se escribe igual, pero se pronuncia distinto. Esto es posible en el idioma inglés por la complejidad de su pronunciación, a la que Borges ya hizo referencia en la clase 7. <<

[406] Segunda estrofa del poema. «A su vestido, suelto desde el broche al dobladillo, / No lo adornaba ninguna flor, / Excepto una rosa blanca, regalo de María, / llevada convenientemente para el oficio / Su cabello, que caía a lo largo de su espalda / Era amarillo como el trigo maduro.» <<

[407] Tercera estrofa del poema. Borges traduce la estrofa a continuación. <<

[408] Estrofas cuatro y cinco. «(Para uno, son diez años de años. / ... Y sin embargo, en este mismo lugar, / Ella se inclinó una vez sobre mí, —sus cabellos / Caían sobre mi rostro... / Nada: la caída otoñal de las hojas. / El año entero pasa veloz.) // Sobre la muralla de la casa de Dios / Ella estaba de pie; / Edificada por Dios sobre la profundidad vertical / Donde empieza el Espacio; / Tan alta, que mirando desde allí hacia abajo / Ella apenas podía ver el sol.»

<<

[409] Estrofa seis. «[La casa] está en el Cielo, más allá del torrente / De éter, como un puente. / Abajo, las mareas del día y de la noche / Con llamas y oscuridad forman / El vacío, que llega hasta el fondo donde este mundo / Gira como un mosquito irritado.» <<

[410] Séptima estrofa del poema. «A su alrededor, amantes reencontrados / Entre las aclamaciones inmortales del amor, / Pronunciaban entre sí, / Sus nombres recordados en el corazón; / Y las almas, que iban subiendo hacia Dios / Pasaban a su lado como delgadas llamas.» <<

[411] Octava estrofa del poema. «Pero ella seguía inclinándose, y observando /
Hacia abajo desde aquel balcón; / Hasta que su pecho debió / Entibiar el metal
de la baranda, / Y los lirios quedaron como dormidos / A lo largo de su brazo
doblado.» <<

[412] Novena estrofa. «Desde ese lugar fijo en el Cielo ella vio / Que el tiempo se agitaba como un pulso intenso / A través de todos los mundos. Su mirada se esforzaba, / Por alcanzar a través de ese gran abismo / Su camino; y luego ella habló una vez como / Cuando las estrellas cantaron en sus esferas.» <<

[413] Décima estrofa. «El sol se había ido ahora; la rizada luna / Era como una
pequeña pluma / Revoloteando en el abismo; y ahora / Ella habló a través del
aire inquieto. / Su voz era como la voz que tenían las estrellas / Cuando
cantaron juntas.» <<

[414] Estrofas once y doce. «(¡Ah, cuán dulce! Incluso ahora, en esa canción de pájaro, / ¿No intentaban acaso sus palabras, / Alcanzar la lejanía? Cuando esas campanillas / Poseyeron el aire del mediodía, / ¿No intentaban acaso sus pasos llegar a mi lado / Bajando aquella resonante escalera?) // “Deseo que él venga a mí, / Porque él vendrá”, dijo ella. / “¿Acaso no he rezado al Cielo? —en la tierra, / Señor, Señor, ¿acaso él no ha rezado? / ¿No son dos ruegos una perfecta fuerza? / ¿Y debo sentir miedo?”» <<

[415] Estrofa trece. «Cuando la aureola rodee su cabeza, / Y él esté vestido de blanco, / Yo lo tomaré de la mano y lo llevaré / A los hondos pozos de luz; / Y bajaremos hasta la corriente, / Y nos bañaremos a la vista de Dios.» <<

[416] Estrofas catorce y quince. «Estaremos de pie al lado de ese santuario, /
Oculto, alejado, no hollado, / Cuyas lámparas están agitadas continuamente /
Con las plegarias que suben hacia Dios; / Y veremos nuestras viejas plegarias
cumplirse y disolverse / Como si fuesen nubecitas. // Y dormiremos a la sombra
/ De ese místico árbol viviente / En cuyo secreto ramaje / Se siente que a veces
está la Paloma, / Y cada hoja que tocan Sus plumas / Dice audiblemente Su
nombre.» <<

[417] Estrofa dieciséis. «Y yo misma le enseñaré, / Yo misma, yaciendo así, / Las canciones que canto aquí, en las que su voz / Se detendrá en murmullos, lentamente; /Y él encontrará sabiduría en cada pausa, / Y algo nuevo para aprender.» <<

[418] Estrofa diecisiete. «(¡Ay! ¡Nosotros dos, nosotros dos, dices tú! / Si tú
eras una conmigo / En el pasado. ¿Pero acaso elevará Dios / Hacia la unidad
eterna / Al alma cuya similitud con la tuya / Consistía en su amor hacia ti?)» <<

[419] Estrofas dieciocho y diecinueve. «Los dos, dijo ella, buscaremos el bosquecillo / Donde está María, / Con sus cinco doncellas, cuyos nombres / Son cinco dulces sinfonías, / Cecilia, Gertrudis, Magdalena, / Margarita y Rosalía. // En círculo sentadas, con sus rizados cabellos / Y sus frentes adornados con guirnaldas; / En fina tela, blanca como la llama, / Bordando el hilo dorado / Para hacer el traje natal de aquellos / Que acaban de nacer, porque han muerto.»

<<

[420] Estrofas veinte y veintiuno. «Él temerá, feliz, y quedará callado: / Entonces yo apoyaré mi mejilla / En la suya, y diré acerca de nuestro amor, / Sin vergüenza y sin temor: / Y la querida Madre aprobará / Mi orgullo, y me dejará hablar. // Ella nos llevará, la mano en la mano, / Hasta a Aquél junto a Quien todas las almas / Se arrodillan, la fila de cabezas sin número / Agachadas con sus aureolas: / Y los ángeles al encontrarse con nosotros, tocarán / Sus cítaras y citólas.» <<

[421] Estrofa veintidós. «Allí yo le pediré a Cristo, el Señor / Sólo esto para él y para mí: — / Vivir como una vez vivimos en la tierra / Con Amor, — nada más estar / Como una vez estuvimos por un tiempo, ahora por siempre / Juntos, él y yo.» <<

[422] Estrofas veintitrés y veinticuatro, conclusión del poema. «Ella miró, y escuchó, y dijo, / Su voz más apacible que triste, / “Todo esto sucederá cuando él venga”. Ella calló. / Y la luz la iluminó, lleno / Estaba el aire de ángeles en fuerte y parejo vuelo. / Sus ojos rezaron, y ella sonrió. // (Yo vi su sonrisa.) Pero pronto su camino / Fue vago en distantes esferas: /Y luego ella apoyó sus brazos / Sobre aquella baranda de oro, / Y dejó caer su rostro entre las manos, / Y lloró. (Yo oí sus lágrimas.)» <<

[423] Estrofas dos a cinco del poema. «Lilith estaba en los confines del Paraíso; / (Y, ¡oh la alcoba de la hora!) / Ella fue la primera desde allí conducida, / Con ella estaba el infierno y con Eva el cielo. // Al oído de la Serpiente dijo Lilith: / (La alcoba del Edén está en flor) / “A ti acudo cuando lo demás ha pasado; / Yo era una serpiente cuando tú eras mi amante. // Yo era la serpiente más hermosa del Edén; / (Y, ¡oh la alcoba de la hora!) / Por designio de la tierra, nuevo rostro y forma / Me hicieron esposa de la nueva criatura terrenal. // Tómame, ya que vengo de Adán: / (La alcoba del Edén está en flor) / Una vez más te subyugará mi amor, / Lo pasado es pasado y yo acudo a ti.”» <<

[424] Sexta estrofa. «¡Oh, pero Adán era vasallo de Lilith! / (Y, ¡oh la alcoba de la hora!) / Todas las hebras de mi cabello son doradas / Y en esa red fue atrapado su corazón.» <<

[425] Séptima estrofa. «¡Oh, y Lilith fue la reina de Adán! / (La alcoba del Edén está en flor) / Día y noche siempre unidos / Mi respiración sacudía su alma como a una pluma.» <<

[426] Octava estrofa. «¡Cuántas alegrías tuvieron Adán y Lilith! / (Y, ¡oh la alcoba de la hora!) / Dulces íntimos anillos del abrazo de serpiente, / Al yacer dos corazones que suspiran y anhelan.» <<

[427] Novena estrofa. «¡Qué niños resplandecientes tuvieron Adán y Lilith! / (La alcoba del Edén está en flor) / Formas que se enroscaban en los bosques y las aguas, / Hijos relucientes y radiantes hijas.» <<

[428] «La copa inhallable» es una extensa égloga perteneciente al libro de Leopoldo Lugones *Lunario sentimental* (1909). <<

[429] Borges se refiere al descubrimiento de estas dos palabras en su conferencia sobre «La Ceguera», en *Siete noches*, OC vol. III, pág. 280. <<

[430] Primera y segunda estrofas. «Helena, de origen celestial, reina de Esparta,
/ (¡Oh ciudad de Troya!) / Tenía dos senos de resplandor celestial, / El sol y la
luna del deseo del amor. / Todo el poder del Amor entre ellos, / (¡Oh Troya ha
caído, / La alta Troya está en llamas!) // Helena se arrodilló ante el altar de
Venus, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Diciendo: “Un pequeño don me pertenece, /
Un pequeño don para el deseo de un corazón. / ¡Oye mis palabras y hazme una
seña! / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)”» <<

[431] Tercera estrofa. «Mira, te traigo una copa tallada, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Mírala mientras la sostengo, / Su forma es la del deseo amoroso, / Lista para ser llenada en la cena de los dioses. / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[432] Cuarta estrofa. «Fue moldeada con la forma de mi pecho; / (¡Oh ciudad de Troya!) / Quien la contemple no podrá descansar, / No podrá escapar al anhelo de su corazón / O deberá obedecer a las órdenes del mío! / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[433] Quinta estrofa. «Contempla mi pecho, cómo se le asemeja; / (¡Oh ciudad de Troya!) / ¡Míralo desnudo para que lo bese el viento! / ¿Se ajusta la copa al deseo de tu corazón? / ¡Oh este pecho, oh, haz que a él pertenezca! / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[434] Sexta y séptima estrofas. «Sí, por mi pecho aquí suplico; / (¡Oh ciudad de Troya!) / Debes entregarla donde corresponde, / Entregarla allí al deseo amoroso. / ¿A quién le daré mi pecho? / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!) // ¡Cada pecho gemelo es una dulce manzana! / (¡Oh ciudad de Troya!) / Cuando una manzana agitó el latido / De tu corazón con el deseo amoroso: / Di, ¿quién lo llevó entonces a tus pies? / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[435] Octava estrofa. «Los que entonces la pretendieron eran tres: / (¡Oh ciudad de Troya!) / Por tu causa a dos corazones / Él despojó del deseo amoroso. / ¡Haz por él lo que él hizo por ti! / (¡Oh, Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[436] Novena estrofa. «Mías son las manzanas que crecen en el sur, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Para ser saboreadas en los días de sequía, / Saboreadas y sacrificadas al deseo amoroso: / ¡Mías son las manzanas dignas de su boca! / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[437] Estrofas diez a once. «Venus observó el don de Helena, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Lo miró y sonrió de forma sutil, / Vio la obra del deseo de su corazón: / “Allí te arrodillas, para que lo eleve el amor” / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!) // Venus observó el rostro de Helena, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Supo de lejos una hora y un sitio, / Y encendió el fuego del deseo amoroso; / Rió y dijo: “¡Tu don goza de mi favor!” / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[438] Estrofas doce a catorce, conclusión del poema. «Cupido observó el pecho de Helena, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Vio el corazón en su nido, / Vio la llama del deseo amoroso / Apuntó el extremo ardiente de su flecha. / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!) // Cupido tomó otra flecha, / (¡Oh ciudad de Troya!) / La preparó para otro corazón, / Dio a la saeta el deseo amoroso, / Estiró el arco y dijo: “¡Vuela!” / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!) // Paris se revolvió en su lecho, / (¡Oh ciudad de Troya!) / Se revolvió en su lecho y dijo, / Muerto su corazón por el deseo amoroso, / “¡Oh quien pudiera abrazar su cabeza de oro!” / (¡Oh Troya ha caído, / La alta Troya está en llamas!)» <<

[439] En 1856. El nombre completo de esta revista estudiantil es *Oxford and Cambridge Magazine*. <<

[440] Publicado en 1858. <<

[441] Se trata de Jean Bodel, poeta épico, dramaturgo y autor de *fabliaux* francés (c. 1167-1210). La obra que Borges recuerda y más adelante cita es la *Chanson des Saisnes*, escrita por Bodel alrededor del año 1200. <<

[442] Derrota de Carlomagno a manos de los vascos, ocurrida el 15 de agosto del año 778 en Roncesvalles, paso de los Pirineos occidentales, entre Francia y la provincia española de Navarra. Ha sido muy idealizada por los poetas como un ejemplo de glorioso martirio militar. <<

[443] Dependiendo de la fuente de la que se recoja la leyenda, el nombre puede aparecer también como Galaor o Galehaut. <<

[444] Avalón es un país mitológico regido por Morgana, la hermana del rey Arturo. Según la leyenda, Arturo fue trasladado allí tras su última batalla. La existencia histórica de Arturo, pese a los múltiples esfuerzos de varios investigadores en ese sentido, aún no ha podido ser fehacientemente probada.

<<

[445] Se refiere a Olaf II Haraldsson (995-1030), rey de Noruega desde el año 1016 hasta su muerte, llamado luego San Olaf. Dedicó su reinado a la unificación de Noruega y a la conversión de su pueblo al cristianismo. Su muerte en la batalla de Stiklestad, en el año 1030, lo convirtió en santo y rey eterno de Noruega y contribuyó a solidificar tanto a la monarquía como a las instituciones de la Iglesia en ese país. <<

[446] La batalla ocurrió en las inmediaciones de la ciudad de Alcazarquivir, en Marruecos, en agosto del año 1578. Allí el rey de Portugal, Don Sebastián (1554- 1578), a pesar de la oposición de la gente de su reino, acudió en ayuda de Mohamed el Negro, destronado rey de Marruecos. Pese a contar con un ejército de 13.000 portugueses, 1.000 españoles, 3.000 alemanes y 600 italianos, no consiguió vencer a las fuerzas de Abd-el Melek, «El Moluco», quien comandaba a los insurrectos. Por una serie de calamidades, sólo sesenta soldados de Don Sebastián pudieron escapar a la muerte o la captura. Sebastián mismo murió a causa de las heridas de la batalla, aunque se corrió la leyenda sobre su misteriosa desaparición, asegurándose que podría volver en cualquier momento a salvar a su patria. <<

[447] Antônio Conselheiro (1830-1897) era un campesino del nordeste de Brasil que lideró un grupo de unas doscientas personas en lo que fue un vano intento de rebelarse contra el gobierno de ese país. Aparentemente Conselheiro se creía de origen divino y se proponía restaurar la monarquía en el Brasil. Para ello enfrentó duramente a las fuerzas del ejército, entre las que se contaba el poeta Euclides da Cunha (1866-1909). Euclides se manifestó en principio contrario a los revolucionarios, pero pronto comprendió que su rebelión tenía por causa la miseria y se compadeció de su suerte. Reflejó sus experiencias en su obra *Los Sertones*. Aunque no fácilmente, el ejército logró doblegar a los campesinos de Conselheiro en la batalla de Canudos. Conselheiro, junto con sus compañeros que sobrevivieron a la batalla, fue degollado por las fuerzas del gobierno y sus cabezas fueron exhibidas colgadas de postes. <<

[448] Séptimo verso de la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel. A continuación se citan las primeras líneas del poema: «*Qui d' oyr et d'entendre a loisir ne talent / Face país, si escout bonne chancon vaillant / Dont li livre d'estoire sont tesmoing et garant! / Jamais vilains juggleres de cesti ne se vant, / Car il n'en saroit dire ne les vers ne le chant. / N'en sont que trois materes a nul home vivant: / De France et de Bretaigne et de Romme la grant; / Ne de ces trois materes n'i a nule samblant. / Le conte de Bretaigne si sont vain et plaisant, / Et cil de Romme sage et de sens aprendant, / Cil de France sont voir chascun jour aparant. / Et de ces trois materes tieng la plus voir disant: / La coronne de France doit estre si avant / Que tout autre roi doivent estre a li apendant / De la loi crestienne, qui en Dieu sont creant.*» <<

[449] John Lockwood Kipling (1837-1911). Escribió un libro titulado *Beast and Man in India*. <<

[450] Quintus Fabius Maximus, llamado «Cunctator», «El demorador». General y estadista romano, fallecido en el año 203 a.C. Enfrentó a Aníbal durante la Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.). Su estrategia consistía en mantener al enemigo ocupado mientras evitaba sostener grandes confrontaciones. Hoy en día, se llama «estrategia fabiana» a aquella que procede de manera gradual y cautelosa para llegar a sus fines. <<

[451] Borges se refiere a las tácticas utilizadas por Hugh O'Neill (1550-1615), quien entre 1595 y 1603 lideró una revuelta contra el control inglés de Irlanda. En su *Story of the Irish Race*, Seumas MacManus escribe: «[La reina] Elizabeth, ya mayor, decidió enviar a Essex, su favorito, a reconquistar Irlanda. Essex arribó con el ejército más grande que jamás fuera enviado a ese país. Pero O'Neill fue más listo que Essex en cada oportunidad: derrotó a sus tropas, lo redujo a impotencia. O'Neill y Essex mantuvieron entonces una entrevista en las márgenes del Lagan. O'Neill percibió sus ambiciones; adivinó sus pensamientos; dio prácticamente vuelta la mente de su enemigo. Dictó sus términos; Essex los aceptó hasta donde pudo sin contar él mismo con autoridad real. Cuando la reina Elizabeth se enteró de ello, retiró enfurecida a Essex, que fue luego ejecutado», (cap. XLV, «The Nine Years War». Traducción de M.H.)

<<

[452] Morris fundó su primera empresa de decoración, Morris Company, decorators, en 1859. Dos años después amplió el proyecto con la creación de Morris, Marshall, Faulkner Co., que en 1875 se convirtió en Morris . Co. <<

[453] La Kelmscott Press fue fundada a fines de 1890. El primer libro que Morris editó en su editorial fue su propia obra *Story of the Glittering Plain*, publicada en 1891. <<

[454] Esta colección fue publicada en Londres por Bernard Quaritch entre 1891 y 1905. Comprende los siguientes volúmenes: Vol. 1: *The Story of Howard the Halt, The Story of the Banded Men, The Story of Hen Thorir*; Vol. 2: *The Story of the Ere-dwellers (Eyrbyggja saga), with The Story of the Heath-Slayings (Heidarviga saga), as appendix*; Vols. 3 a 6: *The Stories of the Kings of Norway called the Round world (Heimskringla), by Snorri Sturluson.* <<

[455] Borges se refiere al libro titulado *The Works of Geoffrey Chaucer*, diseñado por Morris e ilustrado por Burne-Jones, que fue publicado en 1896. Este libro, considerado una verdadera obra maestra por la exquisitez y armonía de su diseño, tipografía e ilustraciones, representa la culminación del trabajo de Morris al frente de la Kelmscott Press <<

[456] Los versos que Borges recuerda pertenecen al epílogo de *The Earthly Paradise*, en el que Morris se despide de su libro diciendo: «*Here are we for the last time face to face / Thou and I, Book*», Morris avisa a su libro que es posible que en sus viajes se encuentre con Chaucer: «*Well, think of him, I bid thee, on the road / And if it hap that midst of thy defeat / Fainting beneath thy follies' heavy load, / My Master, GEOFFREY CHAUCER, thou do meet, / Then shalt thou win a space of rest full sweet / Then be thou bold, and speak the words I say, /The idle singer of an empty day!*» Véase la nota 493. <<

[457] Adolfo Morpurgo (1889-1972), músico argentino naturalizado, nacido en Trieste, Italia. Fue violoncelista y director de orquesta. Estudió cello en Budapest con David Popper y luego hizo giras por Italia, Austria y Francia. Se instaló en Argentina en 1913, donde tocó con muchas orquestas y grupos de cámara y dirigió además opera y ballet. Compartió el escenario con Mascagni, Respighi, Wanda Landowska, Honegger y Villa-Lobos, entre otros. Organizó también ejecuciones de óperas y cantatas antiguas. Fue profesor del Conservatorio Nacional de Música, el Conservatorio Municipal de Buenos Aires y la Universidad de La Plata. En 1937 fundó la *Agrupación Argentina de Instrumentos Antiguos*, que condujo como intérprete de viola da gamba y de viola del perdón. (Este instrumento fue fabricado en París a fines del siglo XVI y, según la leyenda, su creador fue un condenado a muerte a quien se le perdonó su pena por haberlo inventado. Tiene 26 cuerdas: 7 reales y 19 que vibran por simpatía, produciendo un peculiar efecto sonoro.) Morpurgo poseía una excepcional colección de más de 2.000 instrumentos antiguos, que compró en sus viajes, le fueron regalados por distintas embajadas u obtuvo en curiosas situaciones. Un ejemplo es un antiquísimo oboe que Morpurgo encontró en un negocio de antigüedades de Buenos Aires, catalogado como «candelabro». Morpurgo aparece citado en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, editado por Eric Blom. <<

[458] Morris emprendió el viaje en 1871. <<

[459] Grettir es el personaje central de la *Grettir's saga* o *Saga de Grettir el fuerte*. Esta saga, de autor anónimo, ha sido fechada alrededor del año 1300 y es la más tardía de las llamadas sagas de islandeses. Grettir fue un personaje histórico; la saga que lleva su nombre combina como muchas otras hechos reales con la ficción. Borges transcribe algunos párrafos de esta saga y la comenta en *Literaturas germánicas medievales*, OCC págs. 934 y 938. <<

[460] La traducción de Morris del poema de *Beowulf* fue publicada por primera vez en 1895. <<

[461] *Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876). <<

[462] Borges analiza la *Völsunga Saga* en *Literaturas germánicas medievales*, OCC págs. 966-970. <<

[463] Véase, Clase N° 1, nota [30]. <<

[464] Este título recuerda tanto a *The Wood Beyond the World* (1894) como a *The Well at the World's End* (1896). <<

[465] El título original es *A Dream of John Ball*. Fue publicado en *The Commonwealth* entre noviembre de 1886 y enero de 1887 y por primera vez en forma de libro en abril de 1888. <<

[466] John Ball fue un sacerdote inglés que ya desde joven predicó contra los nobles, prelados y el Papa, argumentando que los hombres son todos iguales. En 1381 se unió a la revuelta de Kent, en la que un grupo de siervos y agricultores capitaneados por Wat Tyler se rebeló en forma violenta contra las instituciones. Ball pronunciaba sermones y alentaba a los rebeldes, utilizando una conocida frase popular: «*When Adam delved and Eve span, / Who was then the Gentleman?*» («Cuando Adán araba y Eva hilaba, ¿quién era entonces el noble?»). Tras la muerte de Tyler, Ball se puso al frente de la rebelión, que fue finalmente sofocada. Vencido, Ball debió someterse a Ricardo II. Fue condenado a muerte y en ese mismo año de 1381 fue ahorcado y descuartizado en Saint Albans. <<

[467] Publicado en 1890. <<

[468] Poco antes de morir Morris en 1896, a la edad de 62 años, uno de sus médicos hizo el siguiente diagnóstico: afirmó que la aflicción que padecía el escritor era «simplemente el hecho de ser William Morris y haber hecho en vida el trabajo de diez hombres». <<

[469] Los amigos cercanos de Morris lo llamaban así porque sus cabellos desordenados les recordaban a los del personaje «Topsy» de la obra *La cabaña del Tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe. <<

[470] En 1868 o 1869. <<

[471] A continuación y hasta el final de la clase, Borges se referirá al largo poema «The Defence of Guenevere», el primero del libro del mismo título, publicado en 1858. Como en las clases anteriores, las lecturas de poemas en inglés, suprimidas de la transcripción original, han sido repuestas para dar contexto a los comentarios de Borges y reconstruir el clima general de la clase.

<<

[472] En 1857. <<

[473] Primeras cuatro estrofas del poema. «Pero, sabiendo que querrían escucharla, / Echó hacia atrás sus húmedos cabellos, // La mano en su boca, rozando apenas su mejilla, / Como si hubiera recibido allí un golpe vergonzoso, / Avergonzada de no sentir otra cosa que no fuera vergüenza / En su corazón, y sin embargo, sintiendo que sus mejillas ardían tanto, // Que debía tocarlas; y como un rengo / Se alejó de Gawain, con su cabeza / Aún erguida; y en sus mejillas ardientes // Las lágrimas se secaron pronto; finalmente se detuvo y dijo: / “Oh caballeros y señores, parece tal vez tonto / Hablar de cosas conocidas hoy pasadas y muertas.”» <<

[474] Estrofas cinco a ocho. «¡Dios, qué puedo decir, he actuado mal, / Y ruego a todos el perdón de corazón! / Ya que vosotros debéis tener razón, tan grandes señores —pero // Oíd, suponed que ha llegado la hora de vuestra muerte, / Y estuviérais muy solos y muy débiles; / Y estaríais muriendo mientras // El viento está agitando la alameda, está agitando / La corriente del río que atraviesa bien vuestras amplias tierras: / Imaginad que hubiera un silencio, y que entonces alguien hablaría: // “Una de las telas es el cielo, y la otra el infierno, / Elige para siempre un color, cualquiera de los dos, / Yo no te lo diré, tú de algún modo tienes que decirlo.”» A continuación Borges traduce, comenzando su comentario por la sexta estrofa, donde se inicia la trama narrada anteriormente. <<

[475] Estrofas nueve a trece del poema. “¡Tú debes darte cuenta por tu propia fuerza y por tu propio poderío!» / Sí, sí, mi señor, y al abrir los ojos, / Al pie de tu cama familiar verías // Un gran ángel de Dios de pie, y con tales matices, / Desconocidos en la tierra, en sus grandes alas, y manos, / Extendidos en dos direcciones, y la luz de los cielos ulteriores // Mostrándolo bien, y haciendo que sus órdenes / Parezcan además las órdenes de Dios, / Sosteniendo con las manos las telas en dos varas; //Y una de esas extrañas telas era azul, / Larga y ondulada, y la otra breve y roja; / Ningún hombre podría decir cuál era la mejor de las dos. // Luego de una media hora trémula dirías / “¡Dios me salve! el color del cielo es el azul”. Y el ángel dice: “Infierno”. / Entonces tú te revolverías tal vez sobre tu lecho». <<

[476] Estrofas catorce y quince. «Y dirías a todos los hombres buenos que te quisieron: / «¡Ah Cristo! Si sólo hubiera sabido, sabido, sabido; / Lancelot se alejó, entonces pude entender, // Como los más sabios de los hombres, cómo serían las cosas, y lamentar, / Y revolearme y lastimarme, y desear la muerte, / Y temerle al mismo tiempo, por lo que habíamos sembrado.» <<

[477] En la siguiente sección Borges paralelamente traduce y comenta. Por momentos, su traducción es en realidad más conceptual que literal. Borges recita además el último verso en inglés. <<

[478] «The Tune of Seven Towers», decimonoveno poema del libro. <<

[479] Primera estrofa del poema. «Nadie va hacia allí ahora: / ¿Qué queda allí para traer / De las filas de almenas desoladas, / Y el pesado techo de plomo gris? / “Por tanto”, dijo la bella Yolanda de las flores, / “Ésta es la melodía de las Siete Torres.”» <<

[480] Segunda, tercera y cuarta estrofa. «Nadie camina ahora; / Excepto bajo la pálida luz de la luna / Los fantasmas que pasean en fila; / Si uno pudiera verlos, sería una terrible visión, / “¡Oye!”, dijo la bella Yolanda de las flores, / “Ésta es la melodía de las Siete Torres”. // Pero nadie puede verlos ahora / Aunque están sentados a lo largo del foso, / Con sus pies sumergidos en el agua y en fila, / Sus largos cabellos flotando al viento. / “Por tanto”, dijo la bella Yolanda de las flores, / “Ésta es la melodía de las Siete Torres”. // Si alguien va allí ahora, / Debe ir hacia allí solo, / Las puertas no se abrirán a ninguna fila / De lanzas relucientes —¿irás entonces solo? / “¡Oye!”, dijo la bella Yolanda de las flores, / “Ésta es la melodía de las Siete Torres”.» <<

[481] Estrofas cinco a siete. «“Sé mi amor, ve hacia allí ahora, / A traer mi cofia de allí, / Mi cofia y mi manto, adornado con perlas, / ¡Oliver, ve hoy mismo! ” / “Por tanto”, dijo la bella Yolanda de las flores, / “Ésta es la melodía de las Siete Torres”. // No soy feliz ahora, / No puedo decirte por qué; / Si vas, los curas y yo en fila, / Rezaremos para que no mueras. / “¡Oye!”, dijo la bella Yolanda de las flores, / «Esta es la melodía de las Siete Torres”. // Si vas por mí ahora, / Besaré por fin tu boca; / (Ella dijo para sí) / (Las tumbas se yerguen grises en fila,) / ¡Oliver, abrázame fuerte! / “Por tanto”, dijo la bella Yolanda de las flores, / “Ésta es la melodía de las Siete Torres.”» <<

[482] Decimoquinto poema del libro *The Defence of Guenevere*. <<

[483] Para una mejor apreciación y dado que Borges no traduce sino sólo comenta, se transcribe a continuación el poema completo, con su traducción. <<

[484] «A través de los canteros vacíos, / Cuando el Sword se hizo a la mar; / Apenas alcancé a ver las cabezas de mis hermanas, / Agachadas, detrás de un árbol, cada una. / No pude ver el castillo, / Cuando el Sword se hizo a la mar. // Alicia llevaba un largo vestido escarlata, / Cuando el Sword se hizo a la mar; / Pero el de Úrsula era marrón rojizo: / La niebla no nos permitía ver / Los techos escarlatas del buen pueblo, / Cuando el Sword se hizo a la mar, // Verde acebo en las manos de Alicia, / Cuando el Sword se hizo a la mar; / Y hojas de encina en las de Úrsula — / ¡Oh, qué pena para mí! / Yo sólo tenía una simple vara blanca, / Cuando el Sword se hizo a la mar.» <<

[485] «¡Oh! marrón rojizo y escarlata, / Cuando el Sword se hizo a la mar; / Vestían mis hermanas; pero yo vestía de blanco: / Rojo, marrón y blanco, son tres; / Tres doncellas; cada una tenía un caballero / Cuando el Sword se hizo a la mar, // Sir Robert alzó la voz y dijo, / Cuando el Sword se hizo a la mar; / “Alicia, mientras veo aún tu cabeza, / ¿Qué debo traer para tí?” / “Oh, mi dulce señor, un rubí rojo” / Y el Sword se hizo a la mar. // Sir Miles dijo, mientras las velas estaban bajas, / Cuando el Sword se hizo a la mar, / “¡Oh, Úrsula! Mientras veo aún la ciudad / ¿Qué debo traer para tí?” / “Mi querido caballero, tráeme un halcón marrón.” / Y el Sword se hizo a la mar. // Pero mi Roland no dijo una palabra / Cuando el Sword se hizo a la mar; / Sólo giró su cabeza, sin mirar hacia atrás, / Entonces salió de mi un grito: / “Vuelve, mi querido señor, a tu blanca muchacha.” / Y el Sword se hizo a la mar.» <<

[486] «El sol ardiente mordía los canteros, / Cuando el Sword volvió del mar; /
Bajo un manzano nuestras cabezas / Se estiraban hacia el mar; / Grises brillaban
las sedientas ventanas del castillo, / Cuando el Sword volvió del mar. // Lord
Robert trajo un rubí rojo, / Cuando el Sword volvió del mar; / Besó a Alicia en
la frente y dijo / “He vuelto a ti, / ¡Es hora, mi dulce amor, que nos casemos, /
Ahora que el Sword ha vuelto del mar!” // Sir Miles trajo un halcón marrón, /
Cuando el Sword volvió del mar; / Sus brazos rodearon a Úrsula y dijo: / “¿Qué
otra alegría, mi amor, que tú? / ¡Casémonos en el buen pueblo, / Ahora que el
Sword ha vuelto del mar!” // Mi corazón se enfermó, ya sin más miedo, /
Cuando el Sword volvió del mar; / Sobre el casco una alta muchacha blanca /
Sentada en las rodillas de Roland, / El mentón de él se apoyaba en su cabeza /
Cuando el Sword volvió del mar!» <<

[487] La tumba de St. Thomas Becket, en la catedral de Canterbury. <<

[488] Se trata de la primera sección del poema anglosajón del Fénix, que contiene una descripción del *neorxnawango* «paraíso terrenal». Borges se refiere a este poema y lo describe brevemente en la clase 7. <<

[489] «*For you the world is wide / For you I say, — forme a narrow place / betwixt the four walls of a fighting place.*» *The Earthly Paradise*, «Prologue — The Wanderers». <<

[490] «Farewell, it yet may hap that I a king / Shall be remembered but by this one thing / That on the mom before ye crossed the sea / Ye gave and took in common talk with me; / But with this ring keep memory of the mom / O Bretón, and thou Northman, by this horn / Remember me, who am of Odin's blood», *The Earthly Paradise*, «Prologue — The Wanderers». <<

[491] Borges se refiere a la ya mencionada Guardia Varangia. Ver nota 64. <<

[492] «*Of Heaven or Hell I have no power to sing, / I cannot ease the burden of your fears, / Or make quick-coming death a little thing, / Or bring again the pleasure of past years, / Nor for my words shall ye forget your tears, / Or hope again for aught that I can say, / The idle singer of an empty day*». The Earthly Paradise, «Apology». <<

[493] «*O Master, O thou great of heart and tongue, / Thou well mayst ask me why I wander here, / In raiment rent of stories oft besung! / But of thy gentleness draw thou anear, / And then the heart of one who held thee dear / Mayst thou behold! So near as that I lay / Unto the singer of an empty day*». Véase también la nota [456]. <<

[494] Borges traduce estos versos en la página titulada «Un rey de fuego y su caballo» de su *Libro de los seres imaginarios*, OCC pág. 688. <<

[495] *The Life and Death of Jason*, publicado en 1867. <<

[496] «*In Thessaly, beside the tumbling sea, / Once dwel taf olk, men called the Minyae; / For, coming of Orchomenus the old, Bearing their wives and children, beasts and gold, / Through many a league of land they took their way, / And stopped at last, where in a sunny bay / The green Anaurus cleaves the white sea-sand, / And eastward inland doth Mount Pelion stand, / Where bears and wolves the centaurs' arrows find*». Primera estrofa de *The Life and Death of Jason*. <<

[497] «*There shall the quick-eyed centaurs be thy friends.*» *The Life and Death of Jason*, Libro 1, línea 87. <<

[498] «*But mid this noise the listening man could hear / The sound of hoofs, whereat a little fear / He felt with his heart, and heeded nought the struggling of the child, who ever sought / To gain the horn all glittering with gold / Wrought by the cunning Daedalus of old // But louder still the noise he hearkened grew / Until at last in sight the Centaur drew*», op. cit., líneas 132-140. <<

[499] «*For to the waist was man, but all below / A mighty horse, once roan,
now well-nigh white / With lapse of years; with oak-wreaths was he dight /
Where man joined unto horse*». Op. cit., líneas 145-147. <<

[500] «*So, when he saw him coming through the trees / The trembling slave
sunk down upon his knees*». Op. cit., líneas 151-152. <<

[501] Se refiere a la ya mencionada *Saga Library*. Ver nota 16, pág. 320. <<

[502] Este episodio pertenece a la *Brennu Njáls saga* o *Saga de Njal* (cap. 77).
La mujer era Hallgerd, hija de Hauskuld. <<

[503] En este punto termina la transcripción original de esta clase. Las últimas palabras de Borges probablemente no llegaron a grabarse. La conclusión del episodio de Gunnar y el comentario final de Borges fueron tomados de la primera edición de *Antiguas literaturas germánicas* (1951), pág. 71. <<

[504] Borges traduce el título de este libro al castellano. Se refiere obviamente a *The Story of Sigurd the Volsung*. <<

[505] *La légende des Siècles*, quizá la más importante obra poética de Víctor Hugo, publicada en tres series en los años 1859, 1877 y 1883. Hugo afirmó que pretendía allí «expresar la humanidad en una especie de obra cíclica» y «cantar el desarrollo del género humano de siglo en siglo, el hombre que asciende desde las tinieblas al ideal». <<

[506] Borges se refiere al ya mencionado *Piers Plowman*, atribuido a William Langland. <<

[507] Borges opta en estas clases por la versión castellana de este nombre. En *Literaturas germánicas medievales*, Borges se refiere al personaje utilizando la forma original, Brynhild. <<

[508] En la saga, Gudrun compromete en matrimonio a su hija Svanhild —a quien se describe como una mujer de mirada aguda y excepcional belleza— con un poderoso rey llamado Jormunrek. Pero luego Svanhild es acusada injustamente de haberlo engañado y condenada a morir aplastada por caballos. Los capítulos finales de la saga relatan cómo Gudrun planea la venganza de Svanhild e incita a sus demás hijos a matar al rey Jormunrek. <<

[509] *Treasure Island*, publicada en forma de libro en 1883. <<

[510] *The Wrecker*. Escrita en colaboración con Lloyd Osbourne. Publicada en *Scribner's Magazine* 10-12 (agosto 1891-julio 1892), y en forma de libro ese mismo año. <<

[511] «On a New Form of Intermittent Light and Lighthouses», leído ante la Real Sociedad Escocesa de las Artes el 27 de marzo de 1871 y premiado con la medalla de plata de dicha sociedad. <<

[512] El poema es el que lleva el número XXXVIII en el libro de poemas *Underwoods*, publicado en 1887. Dice así: «*Say not of me, that weakly I declined / The labours of my siers, and fled to sea, / The towers we founded and the lamps we lit, / To play at home with paper like a child. / But rather say: In the afternoon of time / A strenuous family dusted from his hands, / The sand of granite, and beholding far / Along the sounding coast its pyramids / And tall memorials catch the crying sun, / Smiled well content, and to bis childish task / Around the fire adressed its evening hours*». <<

[513] Borges cita los dos versos finales de la «Dedicatoria a los Antepasados (1500- 1900)», primer poema del libro de Lugones *Poemas Solariegos* (1927). El texto completo del poema es el siguiente: «*A Bartolomé Sandoval, / Conquistador del Perú y de la tierra / Del Tucumán, donde fue general, / Y del Paraguay, donde como tal, / A manos de indios de guerra / Perdió vida y hacienda en servicio real. // Al maestro de campo Francisco de Lugones, / Quien combatió en los reinos del Perú y luego aquí, / Donde junto con tantos bien probados varones, / Consumaron la empresa del Valle Calchaquí. / Y después que hubo enviudado, se redujo a la iglesia, tomando en ella estado, / Y con merecimiento digno de la otra foja, / Murió a los muchos años vicario en La Rioja. // A Don Juan de Lugones el encomendero, / Que, hijo y nieto de ambos, fue quien sacó primero / A mención las probanzas, datas y calidades / De tan buenos servicios a las dos majestades; / Conque del rey obtuvo, más por carga que en pago, / Doble encomienda de indios en Salta y en Santiago. // Al coronel don Lorenzo Lugones, / Que en el primer ejército de la Patria salió, / Cadete de quince años, a libertar naciones, / Y después de haber hecho la guerra, la escribió, / Y como buen soldado de aquella heroica edad, / Falleció en la pobreza, pero con dignidad. // Que nuestra tierra quiera salvarnos del olvido, / Por estos cuatro siglos que en ella hemos servido*». Tomado de Lugones, *Obras poéticas completas*. <<

[514] *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, publicado en 1886. <<

[515] «Ordered South», ensayo incluido en el libro *Virginibus puerisque, and other papers*, publicado en 1881. <<

[516] Estos relatos fueron reunidos en el libro *The New Arabian Nights*, que se publicó en 1882. <<

[517] Harún Al-Rashid (766-809), quinto califa de la dinastía abasida. Se lo recuerda por haber sido un gran mecenas de las artes y por el lujo de su corte en Bagdad. Su figura fue inmortalizada en las leyendas que conforman el *Libro de Las Mil y Una Noches*. <<

[518] En realidad estaban en la Colonia Internacional para Pintores de Barbizon, en Fontainebleau, Francia. <<

[519] Lloyd Osbourne, escritor norteamericano (1868-1947). <<

[520] Los capítulos son treinta y cuatro. <<

[521] La obra se titula *Deacon Brodie or The Double Life* y fue escrita en 1879 en colaboración con su amigo William Ernest Henley. Juntos escribieron además *Beau Austin* (1884), *Admiral Guinea* (1884) y *Macaire* (1885). Henley fue agente de Stevenson y le sirvió de modelo para su personaje Long John Silver del libro *Treasure Island*. <<

[522] En Samoa. Stevenson mismo le dio ese nombre a la localidad, que significa «cinco ríos». Allí fue enterrado, en la cumbre de una montaña, mirando al océano Pacífico. <<

[523] La carta tiene por título «Father Damien: An open letter to the reverend Dr. Hyde of Honolulu» y fue escrita en Sydney el 25 de febrero de 1890. Se citan a continuación algunos párrafos de la misma: *«Usted puede preguntar en qué autoridad me baso para hablar. Fue mi inclemente destino el haberme encontrado, no con Damien, sino con el Dr. Hyde. Cuando visité el lazareto, Damien ya descansaba en su tumba. Pero la información que tengo la adquirí sobre la marcha conversando con aquellos que lo trataron y lo conocieron bien: algunos, en efecto, que veneraban su figura. Pero también con otros que se cruzaron con él en forma más circunstancial, que no percibieron en él ningún halo, quienes quizá lo juzgaron con menores consideraciones, y a través de cuyas informaciones espontáneas y fragmentadas, las francas características humanas del hombre brillaron para mí en forma convincente. Así adquirí los conocimientos que tengo (...) Podemos ahora (si usted desea) ir paso a paso a través de las diferentes frases de su carta y examinar sinceramente cada una desde el punto de vista de su verdad, su conveniencia y su caridad. “Damien era tosco”. Es muy posible. Usted nos hace sentir pena por los leprosos, que tenían sólo a un tosco campesino por amigo y padre. Pero usted, que es tan refinado, ¿por qué no estaba ahí para alegrarlos con las luces de la cultura? (...) “Damien era sucio”. Lo era. ¡Piensen en los pobres leprosos, incómodos por la suciedad de su compañero! Pero el pulcro Dr. Hyde estaba cenando en una hermosa casa. “Damien era cabezadura”. Creo que usted acierta nuevamente y le agradezco a Dios por la dureza de la cabeza de Damien y de su corazón».* Tomada de *Lay Moráis and otherpapers* (Traducción de M.A.). <<

[524] «Pulvis et umbra», ensayo incluido en el libro *Across the plains: with other memories and essays*, de 1892. <<

[525] El ensayo que Borges recuerda aquí se titula «On some technical elements of style in literature» y es el primero del libro *Essays in the art of writing* de Robert Louis Stevenson. <<

[526] Primera estrofa del Soneto X de Garcilaso de la Vega. <<

[527] *Robert Louis Stevenson*, por G.K. Chesterton. Publicado en Londres por Hodder Stoughton. <<

[528] Stephen Lucius Gwynn (1864-1950). Poeta, escritor y crítico irlandés nacido en Dublín. Entre sus principales obras se cuentan *Masters of English Literature* (1904), y sus estudios o vidas de Tennyson, Thomas Moore, Sir Walter Scott, Horace Walpole, Mary Kingsley, Swift y Goldsmith. Sus *Collected Poems* aparecieron en 1923. Su autobiografía, titulada *Experiences of a Literary Man*, fue publicada en 1926. <<

[529] La biografía de Stevenson escrita por Stephen Gwynn corresponde al volumen X de esta colección. <<

[530] *New Arabian Nights* (1882). Este libro de Stevenson fue editado como el volumen 53 de la colección *Biblioteca personal*, en traducción de R. Durán, bajo el título de *Las nuevas noches árabes*. <<

[531] Primer relato del libro. <<

[532] Segundo relato del libro. <<

[533] *The man who was Thursday*, novela de G.K. Chesterton publicada en 1908. <<

[534] Relato publicado por primera vez en *The Broken Shaft: Tales of Mid-Ocean. Unwin's Christmas Annual*, editado por Sir Henry Norman, Fisher-Unwin, London, 1885. Incluido en el libro *The Merry Men and Other Tales and Fables*, de 1887. También recogido en el volumen 53 de la colección *Biblioteca personal*. <<

[535] El libro de Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* fue publicado en 1890. <<

[536] *The Ebb-Tide*, por Robert Louis Stevenson y Lloyd Osbourne, publicado en 1894. <<

[537] El libro inconcluso se titula *Weir of Hermiston*. Stevenson escribió las últimas frases que tenemos el mismo día de su muerte. La novela, cuya acción transcurre en la Escocia del siglo XIX, fue publicada postumamente en 1896.

<<

[538] *En Borges para millones*. Entrevista realizada en la Biblioteca Nacional en 1979. <<

[539] «La casa de los huesos» es un *kenning* para «el cuerpo». <<

[540] Los geatas. <<

[541] «Los restos del fuego»: se trata obviamente de las cenizas de Beowulf. <<

[542] Véase también la versión en inglés moderno realizada por Tennyson, de “The Battle of Brunanburg”. <<

[543] En el original, *heaðolinde*, de *heado*, batalla y *linde*, tilos: «Los escudos».

<<

[544] La expresión original en el poema es «*hamora lafum*». La palabra *laf*, «resto, herencia, lo que se deja o queda», está relacionada con el verbo anglosajón *læfan*, «dejar», del que proviene el verbo «*to leave*» del inglés moderno; *hamora* es el genitivo plural de *hamor*, «martillo», «*Hamora lafum*» significa entonces literalmente «con lo que dejan, con lo que producen los martillos», es decir, «con las espadas». <<

[545] *Kenning* para «la batalla». <<

[546] En el poema: *eargebland*, literalmente: «conmoción de las aguas». <<

[547] En el poema: «*norðmanna bregu*». Se trata obviamente del rey Anlaf. <<

[548] «*Guðhavoc*»: Se trata probablemente de un *kenning* para el águila y es por lo tanto una aposición para «el águila marrón». <<

[549] Se incluye esta versión en inglés que Borges califica como ejemplar. <<

[550] «*garraes*», un *kenning* para la batalla. <<

[551] El hijo de Brythelm: se refiere a Byrhtnoth. <<

[552] Los vikingos. <<

[553] El joven guerrero: el vikingo que había atacado a Byrhtnoth. <<

[554] El vasallo de Aethelred: Byrhtnoth. <<

[555] Se refiere a Byrhtnoth. <<

[556] Se refiere probablemente al mismo Offa. <<

[557] Casa de la vida: «el cuerpo». <<

[558] Grave asamblea: «combate». <<

[559] «Agitar con las manos»: remar. <<

[560] Para que un señor otorgara su protección y confianza a un guerrero, era necesario que el señor conociera los orígenes y filiación tribal del candidato. <<

[561] «Los compañeros de los hombres» y «los que flotan» son expresiones ambiguas. El protagonista parece estar hablando a un tiempo de sus compañeros muertos (a quienes ve aparecer ante sí en su imaginación y sus recuerdos) y de las aves marinas, que son su única compañía en la realidad. <<

[562] «Cuán bruscamente han abandonado el suelo (de la sala)»: cuán bruscamente han dejado este mundo. <<

[563] «Bestias de la batalla», animales que aparecen con frecuencia en la épica anglosajona. Compárese con la mención del cuervo, el águila y el lobo en el poema de *Brunanburh*. <<

[564] Quiere decir «gran cantidad de enemigos». <<

[565] Los «hombres ansiosos» son los apóstoles, José y Nicodemo; el Príncipe, Cristo. <<

[566] «Las flechas» son una metáfora para los oscuros clavos que atravesaron la cruz. <<

[567] La Cruz se refiere a sí misma, ya que se siente responsable de la muerte de Cristo. <<

[568] Al decir «nosotras», la Cruz se refiere a ella misma y a las otras dos cruces que había sobre la colina. <<

[569] «Las voces ascendieron» significa que el canto de los apóstoles cesó. <<

[570] El texto de este apéndice está en parte basado en el artículo titulado «Escrito en la Piedra», por Martín Hadis, aparecido en IDIOMANÍA, año 4, N° 39, agosto 1995. <<

[571] En Inglaterra, una nueva runa que correspondía al sonido [o] reemplazó en el cuarto lugar del alfabeto rúnico anglosajón a la runa que correspondía a la [a] germánica. El alfabeto rúnico anglosajón recibe por esta razón el nombre de *futhorc*. <<