

Ezra Pound

*El arte de la poesía*

VERSIÓN DIRECTA DE  
JOSÉ VÁZQUEZ AMARAL



Título original: *The Art of Poetry*  
publicado como primera parte de *Literary Essays of Ezra Pound*  
editados por T.S. Eliot  
© 1954 New Directions, New York, EE.UU.

Primera edición en español, octubre de 1970  
Segunda edición, junio de 1978  
D. R. © Editorial Joaquín Mortiz, S. A.  
Tabasco 106, México 7, D.F.

ISBN 968-27-0031-0

## UNA RECAPITULACIÓN<sup>1</sup>

Tanto se ha garabateado respecto a una nueva manera de hacer poesía, que tal vez se me perdone esta breve ojeada retrospectiva.

En la primavera o a principios del verano de 1912, "H. D.", Richard Aldington y yo decidimos que estábamos de acuerdo en los tres principios que siguen:

1. Tratar la "cosa" directamente, ya fuese subjetiva u objetiva.

2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación.

3. En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no en una secuencia de metrónomo.

Diferíamos en muchos puntos de gusto o preferencia, pero como estábamos de acuerdo respecto a estos tres puntos, pensamos que teníamos derecho a un nombre de grupo; tanto derecho, cuando menos, como algunas "escuelas" francesas presentadas por el señor Flint en el número de agosto de 1911 de la revista de Harold Monro.

Posteriormente se han declarado "miembros" o "seguidores" de esta escuela muchos que, cualquiera que sea su mérito, no dan muestras de estar de acuerdo con la segunda especificación. En efecto, el *vers libre* ha llegado a ser tan prolijo y verboso

<sup>1</sup> Una serie de ensayos y notas tempranas que aparecieron con este título en *Pavanas y Divisiones* (1918). "Algunas prohibiciones" se imprimió por primera vez en *Poetry*, I, 6 (marzo, 1913).

como todas las formas flácidas que lo precedieron. Ha dado origen a otras fallas. Lenguaje y fraseo con frecuencia son tan malos como los de sus antecesores, sin tener siquiera la excusa de que las palabras se amontonan para cumplir con un patrón métrico o para completar el ruido de un sonido rimado. La cuestión de si las frases de estos secuaces son o no musicales, debe dejarse al arbitrio del lector. Algunas veces puedo encontrar en estos *vers libres* un metro marcado tan rancio y trillado como el de cualquier seudo-swinburneano; otras veces parecen no tener ninguna estructura musical. Pero es, en términos generales, buen terreno que se debe cultivar. Tal vez la nueva manera haya dado origen a uno que otro poema bueno y, de ser así, se justifica.

La crítica ni limita ni prohíbe. Sólo proporciona puntos de partida. Puede despertar al lector desatento o indiferente poniéndolo sobre aviso. Lo poco que en ella hay de valor se encuentra por lo general en frases aisladas; o, si se trata de un artista viejo que ayuda a un joven, casi todo se reduce a reglas empíricas, consejos basados en la experiencia.

Reuní unas cuantas frases sobre el trabajo literario práctico en la época en que se publicaron las primeras observaciones sobre el imaginismo. La palabra "imaginista" se usó por primera vez en mi nota a los cinco poemas de T. E. Hulme, impresos al final de mi "Ripostes" en el otoño de 1912. Repito ahora las advertencias que aparecieron en *Poetry* en marzo de 1913.

#### ALGUNAS PROHIBICIONES

Una "imagen" presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal. Empleo el término

“complejo” más bien en el sentido técnico de los psicólogos recientes, tales como Hart, aunque podamos no estar totalmente de acuerdo en su aplicación.

Es la presentación instantánea de dicho “complejo” lo que produce esa sensación de súbita liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales; esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras del arte.

Vale más presentar una sola imagen en toda una vida que producir obras voluminosas.

Sin embargo, habrá quienes consideren todo esto discutible. La necesidad inmediata es formular una LISTA DE PROHIBICIONES para los que empiezan a escribir versos. No puedo redactarlas todas en el imperativo negativo como ley mosaica.

Para empezar, considera las tres proposiciones (el tratamiento directo de la “cosa”, la economía de las palabras y la secuencia de la frase musical), no como un dogma —nunca consideres nada como un dogma— sino como el resultado de una larga meditación, que, aunque sea una meditación ajena, puede valer la pena de ser tomada en cuenta.

No hagas caso de la crítica de quienes nunca hayan escrito una obra notable. Piensa en la discrepancia entre lo que escribieron los poetas y los dramaturgos griegos y las teorías que elaboraron los gramáticos grecorromanos para explicar su métrica.

## LENGUAJE

No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador.

No emplees expresiones como “nebulosos territorios de paz”. La imagen se oscurece. Se mezcla una abstracción con lo concreto. Este error se debe a que

el escritor no se da cuenta de que el objetivo natural es siempre el símbolo *adecuado*.

Teme las abstracciones. No repitas en versos mediocres lo que ya se haya dicho en buena prosa. No creas que se puede engañar a una persona inteligente esquivando las dificultades del inefablemente difícil arte de la buena prosa mediante el artilingio de fraccionar la composición en versos.

Lo que hoy aburre al entendido, aburrirá al público mañana.

No creas que el arte de la poesía es más sencillo que el arte musical ni que se puede complacer al entendido sin dedicarle al menos tanto esfuerzo al arte del verso como le dedica al arte musical un maestro de piano común y corriente.

Déjate influir por cuantos grandes artistas sea posible, pero ten la decencia de reconocer plenamente la deuda o, si no, trata de ocultarla.

No permitas que el término "influencia" signifique para ti únicamente absorber y reproducir el vocabulario de uno o dos poetas a quienes da la casualidad que admiras. Hace poco que un periodista turco fue sorprendido con las manos en la masa hablando de "colinas gris paloma" o de "palidez perlina", no recuerdo bien.

Nada de adornos; en todo caso, buenos.

#### RITMO Y RIMA

Que el aprendiz se llene la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferiblemente en un idioma extranjero,<sup>1</sup> para que el significado de las

<sup>1</sup> Esto en cuanto al ritmo: el vocabulario lo debe encontrar, por supuesto, en su lengua natal.

palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso; por ejemplo, cantares sajones, cantos populares de las islas Hébridas, el verso de Dante y la lírica de Shakespeare —con tal que pueda disociar el vocabulario de la cadencia. Que diseccione fríamente los versos líricos de Goethe en los valores sonoros que los constituyen, sílabas largas y cortas, acentuadas y sin acentuar, vocales y consonantes.

No es necesario que el valor principal del poema sea musical, pero si lo es, la música debe ser tal que deleite al conocedor.

Que el neófito conozca asonancia y aliteración, rima inmediata y retrasada, simple y polifónica, como se espera que el músico conozca la armonía, el contrapunto y todas las minucias de su oficio. Nunca será excesivo el tiempo que se dedique a estos asuntos o a uno sólo en particular, aun cuando el artista pocas veces tenga necesidad de valerse de ellos.

No te imagines que algo “saldrá bien” en verso sólo porque resulta pesado en prosa.

No “teorices” —deja eso para los escritores de ensayitos filosóficos. No describas; recuerda que el pintor puede describir un paisaje mucho mejor que tú, y tiene que saber mucho más acerca de él.

Cuando Shakespeare habla de la “Aurora vestida con su manto rosáceo”, está presentando algo que el pintor no presenta. Nada hay en esta línea suya que se pueda llamar descripción; simplemente presenta.

Piensa más bien en la técnica de los científicos, y no en la del propagandista de una nueva clase de jabón.

El científico no espera ser aclamado como gran científico sino hasta que descubre algo. Empieza por aprender lo ya descubierto. Sigue adelante a partir

de este punto. No confía en lograr el éxito con su simpatía personal. No espera que sus amigos aplaudan los resultados de sus ensayos de principiantes en las aulas. Desgraciadamente, los poetas principiantes no están encerrados en un aula separada y reconocible. Están "metidos en todas partes". ¿Es sorprendente que "al público no le interese la poesía"?

No cortes el material en yambos. No hagas que el final de cada verso se pare en seco, para empezar el siguiente después de tomar aliento. Que el principio del siguiente verso cabalgue el final de la ola rítmica, a menos que desees una pausa larga y definida.

En suma, trabaja como un músico, un buen músico, cuando se trate de esa parte de nuestro arte que tiene paralelos exactos en la música. Rigen las mismas leyes, y no estás sujeto a otras.

Naturalmente, tu estructura rítmica no debe destruir la forma de los vocablos, ni su sonido natural, ni su significado. Es improbable que, al principio, puedas obtener una estructura rítmica lo suficientemente fuerte para afectarlos sensiblemente, aunque puedas caer en toda clase de interrupciones falsas debidas al término de la línea y a las cesuras.

El músico puede valerse del tono y volumen de la orquesta. Tú no. El término *armonía* está mal aplicado en poesía; se refiere a sonidos simultáneos de tono diferente. Hay, sin embargo, en la mejor poesía, una especie de sonido residual que permanece en el oído del que escucha y que actúa más o menos como el bordón del órgano.

Una rima debe tener un ligero elemento de sorpresa si pretende agradar; no tiene por qué ser extravagante o curiosa, pero, si se emplea, debe emplearse bien.

Véanse las notas sobre la rima de Duhamel y Vildrac en su *Technique Poétique*.

La porción de la poesía que interesa al ojo imaginativo del lector no perderá nada al traducirse a una lengua extranjera; lo que atrae al oído sólo puede afectar a los que puedan leer el idioma original.

Considera la exactitud de la presentación de Dante, en comparación con la retórica de Milton. Lee de Wordsworth cuanto no te parezca insoportablemente aburrido.<sup>1</sup>

Si quieres encontrar el meollo de todo esto, tienes que acudir a Safo, Catulò, Villon, Heine cuando está en vena, Gautier cuando no es demasiado frío; o, si no conoces los idiomas, busca al tranquilo Chaucer. La buena prosa no te hará ningún daño, y es buena disciplina intentar escribirla.

La traducción es también una buena disciplina, si encuentras que tu materia original se "tambalea" cuando intentas reescribirla. El significado de un poema que se va a traducir no se puede "tambalear".

Si usas una forma simétrica, no escribas primero lo que quieres decir para después llenar con mierda los huecos que te queden.

No enturbies la percepción de un sentido intentando expresarlo en términos de otro. Generalmente éste es el resultado de no tener la suficiente energía para encontrar la palabra exacta. Hay posibles excepciones a esta cláusula.

Las tres primeras y sencillas recetas acabarán con nueve décimas partes de la mala poesía que ahora se acepta como normal y clásica; y te evitarán más de un crimen de producción.

<sup>1</sup> Vide infra.

"...Mais d'abord il faut être un poète"; como dicen Duhamel y Vildrac al final de su librito, *Notes sur la Technique Poétique*.

Desde marzo de 1913, Ford Madox Hueffer ha hecho notar que Wordsworth estaba tan absorto en la búsqueda de la palabra llana y sencilla que nunca pensó en buscar *le mot juste*.

John Butler Yeats ha tratado o maltratado a Wordsworth y a los victorianos, y su crítica, que se encuentra en las cartas a su hijo, está impresa y a la venta.

No me gusta escribir *acerca* del arte; mi primer, o lo que creo que fue mi primer ensayo sobre el tema, fue una protesta contra ello.

#### PROLEGÓMENOS<sup>1</sup>

Hubo un tiempo en que el poeta se tendía en el pasto, apoyaba la cabeza contra un árbol y se entretenía tocando sus composiciones en un flautín barato, y los antecesores de César conquistaban la tierra, y los antecesores del dorado Craso peculaban, y las modas iban por su camino, y lo dejaban en paz. Y podemos suponer que estaba contento así, pues no cabe duda de que el que pasaba casualmente por ahí, movido por la curiosidad de saber por qué alguien se pasaba el tiempo acostado bajo un árbol tocando un flautín barato, se detenía a charlar con él, y a veces entre los que pasaban había personas agradables o alguna joven que no había leído *Hom-*

<sup>1</sup> *Poetry and Drama* (entonces *Poetry Review*, editada por Harold Monro), febrero de 1912.

*bre y superhombre*; y cuando pensamos en ese candoroso estado de cosas lo llamamos Edad de Oro.

Metastasio —¿quién lo ha de saber mejor?— nos asegura que esa edad perdura, aunque el poeta moderno tenga que gritar sus versos por teléfono a los que publican revistas baratas —S. S. McClure, o alguno de esa calaña—, aunque hordas de autores se reúnan lúgubrementemente a brindar por el “Derecho de Autor”; a pesar de todo esto, la edad de oro persiste. Se nota poco, si ustedes quieren, pero persiste. Se topa uno al desaliñado Amiclas en un restaurante del Soho y se habla con él de cosas muertas y olvidadas —una especie de comunión entre poetas, hablar de cosas muertas y casi olvidadas, y no parece haber mal en ello; siempre se ha hecho— y es mejor ser empleado de correos que cuidar de ovejas apestosas y piojosas... y a otra hora del día se trueca el salón por el restaurante, y es probable que el té sea más agradable al paladar que la leche de burra, y los pastelillos mejores que la miel. Y de esta manera uno sobrevive a la renuncia del señor Balfour, y las iniquidades de la aduana americana, *e quel bufera infernal*, la prensa periódica. Y entonces, en medio de todo esto, no habiendo por lo visto a la mano otra persona capaz a quien se pueda abordar, le ponen a uno la mano sobre el hombro y le piden que se explique.

Empiezo en este tono quejumbroso porque preferiría tenderme en lo que queda de la sala de Catulo y especular en el azur que yace a sus pies y en las colinas hacia Saló y Riva, pobladas por dioses olvidados que se deslizan entre ellas sin estorbo, a discutir procedimientos y teorías artísticas, sean los que fueren. Preferiría jugar tenis. No discutiré.

*Ritmo.* —Creo en un “ritmo absoluto”, es decir, un ritmo en la poesía que corresponda exactamente a la emoción o al matiz emotivo que quiera expresarse. El ritmo de cada quien debe ser interpretativo, y llegará a ser, por lo tanto, propio, infalsificado e infalsificable.

*Símbolos.* —Creo que el símbolo adecuado y perfecto es el objeto natural, y que si se emplean símbolos, ha de ser de tal manera que la función simbólica no sea demasiado obvia; para que *uno* de los sentidos posibles, y la calidad poética del pasaje, no se pierdan para los que no entiendan el símbolo como tal, aquellos para los cuales, por ejemplo, un halcón es un halcón.

*Técnica.* —Creo en la técnica como prueba de la sinceridad del artista; en la ley, cuando ésta sea discernible; en la destrucción de cuanto convencionalismo impida u oscurezca la claridad de la ley o la interpretación precisa del impulso.

*Forma.* —Creo en la existencia de un contenido “fluido” y otro “sólido”, que algunos poemas pueden tener forma como un árbol tiene forma, otros como agua vertida en un vaso. En que la mayoría de las formas simétricas tienen ciertos usos. En que una enorme cantidad de temas no se pueden presentar precisa, y, por tanto, adecuadamente en formas simétricas.

“Creyendo digno sólo aquello en que se emplea todo el arte.”<sup>1</sup> Creo que el artista debe dominar

<sup>1</sup> Dante, *De Vulgari Eloquentia*.

todas las formas y sistemas conocidos de la métrica, y yo mismo me he dedicado con ahinco a lograrlo, investigando particularmente aquellas épocas en que los sistemas nacieron o alcanzaron su madurez. Se ha dicho, con alguna razón, que yo entrego mis cuadernos de notas al público. Creo que sólo después de una larga lucha podrá la poesía llegar a tal grado de desarrollo o, si se quiere, de modernidad, que interese vitalmente a quienes están acostumbrados, en prosa a Henry James y Anatole France, y en música a Debussy. Constantemente repito que se necesitaron dos siglos de Provenza y uno de Toscana para desarrollar los instrumentos que utilizó Dante en su obra maestra, y que fueron necesarios los latinistas del Renacimiento y la Pléyade, además del lenguaje colorido de su propia época, para preparar los instrumentos de Shakespeare. Es de enorme importancia que se escriba gran poesía, pero no importa en absoluto *quién* la escriba. Las demostraciones experimentales de un hombre pueden ahorrar el tiempo de muchos —de aquí mi furor por Arnaut Daniel—; si los experimentos de un hombre ponen a prueba una nueva rima, o acaban de una vez por todas con una brizna de las sandeces comúnmente aceptadas, sólo está jugando limpio con sus colegas cuando da a conocer sus resultados.

Nadie escribe mucha poesía que “importe”. Es decir, nadie produce mucho que sea definitivo, y cuando no está realizado lo que es eterno y perfecto; cuando no está a la altura de Ποικιλότρον, ἀθάνατ' Ἀποόδιτα, o de “*Hist-said Kate the Queen*”, más le valdría estar trabajando en experimentos que más tarde serán de utilidad para su propio trabajo o el de sus sucesores.

“*The lyf so short, the craft so long to lerne.*” Es

una tontería empezar a trabajar sobre bases demasiado estrechas, es una vergüenza que la obra de un hombre no muestre un progreso creciente y una mayor perfección de principio a fin.

En cuanto a las "adaptaciones" (o poemas escritos a la manera de...) se puede verificar que todos los viejos maestros de pintura recomiendan a sus discípulos que comiencen por copiar las obras maestras para luego proceder con sus propias composiciones.

En cuanto a aquello de "cada quien su propio poeta", mientras más sepan todos de poesía, mejor. Creo que todo el que quiera escribir debe hacerlo; la mayoría lo hace. Creo que todos deben saber bastante música para tocar *God bless our home* en el armonio, pero no creo que todos deban dar conciertos y publicar sus pecados.

La maestría en cualquier arte es obra de toda una vida. Yo no discriminaría entre el "aficionado" y el "profesional". O más bien, discriminaría muy a menudo en favor del aficionado, pero discriminaría también entre el aficionado y el experto. Es seguro que el caos actual seguirá hasta que, a fuerza de prédicas, se le haya hecho tragar el Arte de la poesía al aficionado, hasta que haya una comprensión general de que la poesía es un arte y no un pasatiempo; hasta que haya tal conocimiento de la técnica —de la técnica de superficie y de la técnica de contenido—, que los aficionados dejen de intentar ahogar a los maestros con su clamor.

Si algo se expresó de una manera definitiva en la Atlántida o en la Arcadia, en el año 450 a. C., o en el 1290 de nuestra era, no nos toca a los modernos decirlo de nuevo ni empañar la memoria de los muertos diciendo lo mismo pero con menos habilidad y convicción.

Mi revisión de poetas antiguos y semi-antiguos ha sido una lucha por indagar qué se ha hecho, de una vez por todas, mejor de lo que se puede volver a hacer jamás, y encontrar lo que nos queda por hacer —y aún queda mucho—, pues si es cierto que todavía sentimos las mismas emociones de quienes botaron las mil naves, también es cierto que llegamos a esas sensaciones de un modo diferente, con matices diferentes, por gradaciones intelectuales diferentes. Cada época posee sus dones en abundancia, pero son pocas las que los convierten en materia perdurable. No hay buena poesía que se escriba en un estilo de veinte años antes, porque hacerlo así muestra contundentemente que el autor piensa basándose en libros, convenciones y clichés, y sobre la vida, pero el que sienta el divorcio entre la vida y su arte puede, naturalmente, intentar resucitar una forma olvidada si encuentra en ella alguna levadura, o si cree ver en ella algún elemento del que carece el arte contemporáneo y que pueda unir nuevamente este arte a su sustento: la vida.

He encontrado en el arte de Daniel y Cavalcanti esa precisión que echo de menos en los victorianos, esa presentación explícita, sea de la naturaleza externa, o de la emoción. Sus testimonios son los del testigo ocular, sus síntomas son de primera mano.

En cuanto al siglo diecinueve, con todo respeto por sus logros, creo que llegaremos a considerarlo como un periodo bastante borroso y descuidado, una época sentimentaloides y amanerada. Digo esto sin engreimiento, sin autosatisfacción.

En lo que toca a un "movimiento" y a mi participación en él, la concepción de la poesía como un "arte puro" revivió con Swinburne, en el sentido en que yo uso el término. Desde la rebelión puritana

hasta Swinburne, la poesía había sido sólo el vehículo —sí, decididamente, a pesar de los escrúpulos y las actitudes de Arthur Symonds—, la carreta de bueyes y la silla de posta para transmitir pensamientos, poéticos o de otro tipo. Y tal vez los “grandes victorianos”, aunque es dudoso, y con seguridad los de los “noventas” continuaron el desarrollo del arte, limitando sus innovaciones, sin embargo, principalmente al sonido y los refinamientos de estilo.

El señor Yeats ha desvestido de una vez por todas a la poesía inglesa de su abominable retórica. La ha purificado de todo lo que no es poético... y mucho de lo que sí lo es. Ha llegado a ser un clásico en vida y *nel mezzo del cammin*. Ha hecho de nuestro idioma poético algo dúctil, un lenguaje sin inversiones.

Robert Bridges, Maurice Hewlett y Frederic Manning están,<sup>1</sup> cada uno a su manera, ocupándose seriamente de revisar la métrica, y probar el lenguaje y su adaptabilidad a ciertas formas. Ford Hueffer experimenta con lo moderno. El Preboste de Oriel continúa su traducción de la *Divina Commedia*.

En cuanto a la poesía del siglo veinte, y la poesía que espero que aparezca más o menos en la próxima década, se moverá, creo, en contra de la patraña, será más dura y más sana, estará “más cerca del hueso”, como dice el señor Hewlett. Será lo más parecida posible al granito, su fuerza residirá en su verdad, en su poder de interpretación (desde luego, la fuerza poética siempre está ahí); quiero decir, que no intentará parecer feroz por el estruendo retórico y por la desordenada sobreabundancia lujosa. Tendremos menos adjetivos coloridos para acojinar los

<sup>1</sup> (Diciembre de 1911)

golpes y debilitar el impacto. Por lo menos en mi caso, así la quiero: austera, directa, libre de babosa emoción.

¿Qué hay que añadir ahora, en 1917?

#### RE VERS LIBRE

Creo que el apetito por el verso libre se debe a que el gusto por el verso basado en la cantidad se hace sentir después de años de hambre. Pero dudo de que podamos hacer nuestras, en inglés, las reglas cuantitativas establecidas para el griego y el latín, en gran parte por gramáticos latinos.

No creo que se deba escribir verso libre sino cuando se vea uno forzado a hacerlo, es decir, cuando la cosa sola tome un ritmo más bello que el de la métrica establecida, o más real, más partícipe de la emoción de la "cosa", más relacionado, íntimo e interpretativo que la métrica de la poesía acentuada con regularidad; un ritmo que lo haga a uno sentirse insatisfecho con los anapestos o los yambos rígidos.

Eliot lo ha dicho muy bien: "Ningún *vers* es libre para quien quiera hacer una buena labor."

A guisa de detalle, hay un verso libre de acento muy marcado como el sonido de un tambor (como, por ejemplo, mi "Figura de danza"), y por otra parte, creo haberme aventurado tan lejos como es posible hacerlo con provecho en la otra dirección (y tal vez demasiado lejos). Quiero decir que no creo que se puedan usar ventajosamente ritmos más tenues e imperceptibles que algunos de los que yo he usado. Creo que el progreso se encuentra más bien en un intento de aproximación a los metros cuantitativos

clásicos (NO en copiarlos), que en el descuido de ellos.<sup>1</sup>

Estoy de acuerdo con John Yeats sobre la relación entre belleza y certeza. Prefiero la sátira que nace de la emoción, a cualquier simulación emotiva.

He tenido que escribir, o al menos he escrito bastante sobre arte, escultura, pintura y poesía. He sido testigo del vilipendio y obstrucción de las que son, para mi gusto, las mejores obras contemporáneas. ¿Será posible escribir prosa de valor permanente o perdurable cuando sólo se está diciendo en cierto año lo que casi todos dirán dentro de tres o cuatro? He sido *battistrada* para un escultor, un pintor, un novelista, y varios poetas. Escribí también sobre ciertos escritores franceses en *The New Age*, en mil novecientos doce u once.

Prefiriría que la gente viese las esculturas de Brzeska, y los dibujos de Lewis, y que leyese a Joyce, a Jules Romains, a Eliot, a que leyesen lo que yo he dicho sobre ellos, o a que me pidan que vuelva a publicar ensayos argumentativos o reseñas.

Lo único que el crítico puede hacer por el lector, o el público, o el espectador, es enfocarle la vista o el oído. Bien o mal, creo que mis explosiones y ensayos han logrado su objeto, y que hay ahora más individuos que irán directamente a las fuentes que los que leerán este libro.

Se puede obtener "Existences" de Jammes en *Le Triomphe de la Vie*. También sus primeros poemas. Creo que necesitamos más una buena antología que una crítica descriptiva. Carl Sandburg me escribió

<sup>1</sup> Quiero fechar esta declaración el veinte de agosto de 1917.

de Chicago: "Es de los demonios que a los poetas no les alcance el dinero para comprar los libros que escriben los otros poetas". La mitad de los que se interesan en los libros, sólo los piden prestados. En EE. UU. son tan pocos los que se conocen entre sí que la mayor parte del problema reside en la distribución. Tal vez haya que reunir una antología: *Un Être en Marche*, y *Prières*, de Romain; *Visite* de Vildrac. Retrospectivamente, la obra finamente trabajada de Laforgue, los relámpagos de Rimbaud, las magras líneas de Tristan Corbière, los esbozos de Tailhade en *Poèmes Aristophanesques*, las *Litanies* de Gourmont.

Siempre es difícil escribir sobre las bellas artes, es casi imposible si no se acompaña la prosa con muchas reproducciones. De todos modos quiero aprovechar esta oportunidad para proclamar una vez más mi fe en el genio de Wyndham Lewis, tanto en sus dibujos como en lo que escribe. Y quiero mencionar un libro extraordinario en prosa, *Scenes and Portraits* de Frederic Manning, así como también los cuentos y la novela de James Joyce, *Dubliners* y el ya muy conocido *Retrato del Artista*, y el *Tarr* de Lewis, suponiendo que pueda tratar a mi desconocido lector como si fuera un amigo que llegase a mi cuarto con la intención de llevarse mis mejores libros.

#### SÓLO LA EMOCIÓN PERDURA

*Sólo la emoción perdura.* Seguramente es mejor que nombre los pocos poemas hermanos que aún suenan en mi cabeza a que registre mi habitación en busca

de números atrasados de revistas y reordene todo lo que he dicho sobre escritores amigos o enemigos.

Los primeros doce versos del "Drover" de Padraic Colum; su "*O Woman shapely as a swan, on your account I shall not die*"; "*I hear an army*", de Joyce; los versos de Yeats que suenan en mi cabeza y en las de todos los jóvenes de mi época que se interesan por la poesía; Braseal y el pescador, "*The fire that stirs about her when she stirs*"; los versos finales de "*The Scholars*", las caras de los Reyes Magos; "Postlude", de William Carlos Williams; "Atthis", en la versión de Aldington; y las ondulaciones como cimas de pinos de "H. D.", y sus versos publicados en *Des Imagistes*, la primera antología; "*How red your lips are*" de Hueffer, en su traducción de Von der Vogelweide, su "Three Ten", el efecto general de su "On Heaven"; su sentido de los valores o cualidades prosísticas en la poesía; su capacidad para escribir poemas que medio cantan y se malogran con lo que les agrega el músico; además de todo esto, un poema de Alice Corbin, "One City Only", y otro que termina "*But sliding water over a stone*". Estas cosas se me pulieron en la cabeza y aún no he terminado con ellas, ni con "In Via Sestina" de Aldington, ni con sus otros poemas en *Des Imagistes*, aunque me han indicado sus fallas. Puede ser que su contenido ya sea demasiado una parte de mí como para fijarme en las palabras.

Casi soy otra persona cuando se trata de abogar por los poemas de Eliot.

## CÓMO LEER <sup>1</sup>

### PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

*(En gran parte autobiográfica, referente al "estado de cosas" actual, y del pasado más o menos inmediato.)*

La instrucción literaria en nuestras "casas de estudio" <sup>2</sup> era, a principios de este siglo, pesada e ineficaz. Me imagino que lo sigue siendo. Ciertos profesores más o menos excepcionales se sentían afectados por las "bellezas" de diversos autores (generalmente fallecidos), pero al sistema, en conjunto, le faltaba coordinación y sentido. Me imagino que todavía es así. Cuando estudiamos física no se nos pide que estudiemos las biografías de todos los discípulos de Newton que se interesaron por la ciencia, pero que no lograron hacer ningún descubrimiento. Tampoco se descargan sobre el atareado estudiante sus tanteos fallidos, esperanzas, pasiones, cuentas de lavandería o experiencias eróticas, ni se les considera pertinentes a la materia.

El menosprecio general hacia la "erudición", especialmente hacia cualquier aspecto de ella que forme parte de las materias que se incluyen en los programas universitarios de "Artes"; la aversión del público en general a cualquier libro que se califique

<sup>1</sup> *New York Herald*, "Books", 1928 o 27.

<sup>2</sup> Nota al pie, algunas décadas más tarde. La definición adecuada sería "Instituciones para la obstrucción del aprendizaje."

de "bueno"; y, por otra parte, los anuncios rimbombantes que prometen enseñar el arte de "cómo aparentar que se sabe sin saber", hace tiempo que deben haber indicado a las personas sensibles que algo anda mal en los métodos contemporáneos de enseñanza literaria.

Como el lector común y corriente tiene sólo una vaga idea sobre cuál es la esencia de esos métodos, p. ej. para el especialista que supone que debe servir al lector común y corriente, caeré o me arrojaré en la autobiografía.

En mi universidad encontré a varias personas interesadas (o no) en sus materias, pero, creo, a ninguno que tuviera una visión de la literatura como un todo o con alguna idea de la relación entre lo que le correspondía enseñar y lo demás.

Aquellos profesores que consideraban su "materia" como un manual de ejercicios llegaban con mayor rapidez a posiciones de responsabilidad ejecutiva (uno de ellos es ahora preboste). Aquellos que tenían alguna aptitud para comprender a sus autores y para hacer que sus alumnos se sintieran a gusto en presencia de una obra maestra literaria permanecían oscuramente en sus puestos inferiores.

Un profesor de literaturas románicas admitió una vez que la *Chanson de Roland* era inferior a la *Odisea*, pero hay que tomar en cuenta que en esa época había que presentar a la Edad Media con disculpas, y además este caso, si mal no recuerdo, fue una excepción aislada. No se comparaba a los novelistas ingleses con los franceses. Se discutía sobre las "fuentes", se comparaban cuarenta versiones de una anécdota de Chaucer, pero no su respectivo mérito literario. Todo estaba lleno de redundancias. Quiero decir que lo que se había aprendido en clase, en el

estudio de una literatura, era repetido nuevamente en otra.

Se le pedía al alumno recordar lo que algún crítico (difunto) dijo alguna vez, sin considerar si sus opiniones eran todavía válidas, o si algún día habían sido inteligentes.

En defensa de este sistema muerto y sin correlación interior, se puede decir que autores como Spengler, que intentan una síntesis, a menudo lo hacen antes de reunir conocimientos suficientes de los detalles: que amontonan objetos expansibles y comprimibles en categorías como si éstas fueran bolsas de goma, y que limitan sus referencias e intereses al suponer que las falacias pedagógicas que ellos mismos han encontrado, constituyen un error distribuido universalmente, y que encuentran todos los demás. En disculpa de sus errores podemos admitir que cualquier error o torpeza que se ha incrustado o ha sido introducido a machamartillo en alguien a través de los años, probablemente seguirá siendo un error —no sólo en estado pasivo, sino un error que se seguirá propagando, consciente o inconscientemente, por muchos educadores, debido a la pereza, al hábito o a la malicia natural.

La "literatura comparada" figura a veces en los planes de estudio de las universidades pero son pocos los que saben el significado del término o que la abordan con un método consciente o meditado.

Con el propósito de tranquilizar al lector poco intelectual, diré de inmediato que no deseo confundirle haciéndole leer más libros, sino permitirle leer menos con mayor provecho. (Estoy dispuesto a discutir este punto con los libreros.) Se me ha acusado de querer que la gente lea a todos los clásicos; y no es así. Se me ha acusado de querer proporcionar un

"sustituto portátil del Museo Británico", cosa que haría en el acto si fuera posible. No lo es.

El "gusto" norteamericano es menos oficial que el inglés, pero es más derivado. Cuando llegué a Inglaterra (1908 d. C.), encontré una oscuridad mayor en la "prensa seria" inglesa que la que observara jamás en las riberas del Schuylkill. Ya en mis mocedades ignorantes me consideraban "sabio". Era imposible, al principio, ver el porqué y el cómo de las opiniones comúnmente expresadas en los semanarios británicos. Era increíble que gente de letras —es decir, lo suficientemente letradas para poder escribir los párrafos ordenados que aparecían constantemente en los periódicos— creyera las estupideces que aparecían con tanta regularidad. (Más tarde, durante dos años, publicamos cada quince días en el *Egoist*, una columna de absurdos por el estilo de lo que los franceses llaman *sottisier*, que no requería más que citas del *Times Literary Supplement*. Dos números del *Supplement* nos daban material suficiente para llenar con holgura una página del *Egoist*.) Durante varios años esperé la revelación. Cierta invierno me lo pasé en Sussex. Sobre la repisa de la chimenea de la humilde cabaña campestre en donde me alojaba, encontré libros de otra época, entre ellos una antología impresa en 1830, y otra más fechada en 1795, y ahí, ahí —lo juro—, estaba el gusto británico de este siglo, 1910, 1915, y hasta el actual, 1931 d. C.

Había leído aquello de Stendhal que dice que cualquier cosa tarda ochenta años en llegar al público en general y, asomándome al yermo brezal, bajo la lluvia de diciembre, lo creí. Pero no he terminado todavía. Lleno del candor que hace honor a nuestras universidades, creí que la tardanza era cuestión sólo del tiempo. Todavía pensaba: Con el roce de las

décadas, ah, sí, en otros setenta, en otros, tal vez, noventa años, admitirán que... etc.

Quiero decir que pensé que querían, pero que se les impedía.

Más adelante caí en la cuenta de que la mejor historia de la pintura en Londres era la Galería Nacional, y que la mejor historia de la literatura, especialmente de la poesía, sería una antología en tres volúmenes en la que cada poema se seleccionara no sólo por ser un poema agradable o porque le gustara a la tía Fulanita, sino por contener una invención, una contribución definitiva al arte de la expresión verbal. Con todo esto en la cabeza me acerqué a un agente literario respetable. Fue cortés, hasta se mostró abiertamente sorprendido con la lista de trescientos poemas que le mostré como indicadora de mi esquema. Ningún británico autóctono había jamás, según creía, exhibido tal familiaridad con tantos autores, pero resultó demasiado perezoso para volver a escribir mi carta introductoria en una forma adecuada para el comercio. El agente se dirigió a una empresa editorial igualmente augusta y respetada (que ya había servido a nuestros intereses). A los dos días hubo una llamada apresurada: quería verme en persona. Le encontré sobrecogido, como si alguien hubiera matado un gato en la sacristía. ¿Sabía yo lo que decía en mi carta? Sí. Había dicho: "Ya es hora de que tengamos algo con qué reemplazar al decrepito Palgrave." —¿Pero no sabe usted —vinieron los tonos de espanto—, que toda la fortuna de X y Cía. esta basada en el *Golden Treasury* de Palgrave?

Desde ese día ninguno de mis libros tuvo un imprimatur británico hasta que apareció la edición castrada de mis poemas que hizo Eliot.

Me di cuenta de que había miles de libras esterlinas invertidas en galvanoplastia, y de que el menor cambio en el gusto público, no digamos cambios rápidos y catastróficos, reduciría el valor de las placas (de Hemans, digamos, o de Collins, Cowper, y de Churchill, que escribió los versos satíricos, o de casos posteriores menos sonados, con menor sabor a moño).

Busqué las orillas del Sena. Se puede luchar contra la ignorancia, hasta contra la estupidez orgánica, pero contra intereses tan vastos era casi imposible.

Dos años después una editorial académica aún más augusta reexaminó el asunto. Ellos se aventuraban a retar a Palgrave: estaban "interesados"; ¿querría enviarles mi proyecto? Lo hice. Encontraron el plan "muy ambicioso". Dijeron que podrían hacer "algo", pero que si lo hacían sería "más bien en forma de florilegios".

#### PARA UN MÉTODO

Sin embargo, el método que yo había propuesto era simple, es quizás el único que puede dar a una persona una estructura ordenada de sus percepciones de carácter literario. En su contra están las fuerzas de la superstición, los resabios literarios. Suele considerarse a las letras como algo mucho más fofo, flotante, complicado e indefinido que, digamos, las matemáticas. Su materia, la conciencia humana, es más complicada que el número y el espacio. No es, empero, más complicada que la biología, y a nadie se le ocurre que lo sea. Empleamos un sistema de hojas sueltas en la contabilidad para separar lo vivo de lo muerto. En el estudio de la física empezamos con los mecanismos simples, la cuña, la palanca y el fulcro, la polea y el plano inclinado, tan útiles hoy como

el día en que se inventaron. Avanzamos mediante el estudio de los descubrimientos. No se nos pide que memoricemos una lista de las partes de un motor de ruedas laterales.

Se podría, seguramente, aplicar al estudio de la literatura un poco del sentido común que actualmente se aplica a la física o a la biología. En la poesía hay procedimientos sencillos, y descubrimientos conocidos, claramente marcados. Como he dicho en varios lugares de mis volúmenes fragmentarios y desorganizados: en cada época uno o dos genios descubren algo, y lo expresan. Puede estar sólo en una o dos líneas, o en alguna cualidad de una cadencia; y después veinte o doscientos o dos mil o más seguidores repiten y diluyen y modifican.

Y si el maestro escogiera sus ejemplos entre las obras que contienen estos hallazgos y sólo sobre la base de tales descubrimientos —que se pueden encontrar en la profundidad, y no solamente en alguna novedad superficial—, ayudaría a su discípulo mucho más que presentando al azar los autores y hablando de ellos *in toto*.

Huelga decirlo, esta presentación sería totalmente ajena al hecho de que los pasajes en cuestión se encaminaran o no a hacer del estudiante un mejor republicano, monárquico, monista, dualista, rötario o cualquier otro sectario. Para evitar confusiones, hay que dejar establecido que tal método nada tiene que ver con aquellos supuestamente científicos que se aproximan a la literatura como si fuese algo *no literario*, o con los intentos de los científicos por subdividir los elementos de la literatura de acuerdo con alguna división categórica no literaria.

No se divide a la física o a la química según categorías raciales o religiosas. No se colocan los hallaz-

gos de los metodistas y de los alemanes en una categoría, y los descubrimientos de los episcopales o los americanos o los italianos en otra.

#### RELATIVIDADES DEFECTUOSAS

Se dice que en Estados Unidos nada se relaciona nunca conscientemente con otra cosa. He citado como una excepción las cuarenta versiones de la anécdota chauceriana; ellas y la gran edición de Horacio con su lista cuidadosa y la inclusión paralela de las fuentes griegas para tal o cual línea o párrafo, demuestran cómo puede desviarse la facultad de asociación. O por lo menos indican las primeras tentativas de asociación. Convengamos en que algunos trozos literarios se han exhibido en casos especiales, en relación con otros trozos; generalmente algún caballero verboso escribe una trilogía de ensayos, sobre tres figuras grandiosas, comparando sus "filosofías" o sus hábitos personales.

Lancemos una mirada a la "filología" y al "sistema germánico". Para hablar como historiador, "nosotros" podemos decir que este sistema se inventó para inhibir la facultad de pensar. A partir de 1848 se observó, en Alemania, que algunas gentes pensaban. Se hacía necesario restringir esta peligrosa actividad, a los pensadores se les dio un huevo de porcelana llamado beca, y poco a poco se les incapacitó para la vida activa, o para cualquier contacto con la vida en general. La literatura era permitida como objeto de estudio. Y su estudio se estructuró de tal manera que la mente del estudiante se desviara de la literatura a la sandez.

## ¿LIBROS PARA QUÉ?

### I

Nunca se formuló esta simple pregunta inicial.

El estudio de la literatura, o más probablemente de la morfología, las raíces verbales, etc., se le permitía al profesor alemán en, digamos, 1880-1905, para mantener su mente apartada de la vida en general y de la vida pública en particular.

En los Estados Unidos se permitía, por respeto al precedente; se sabía que era permitido en Alemania; Alemania poseía una "gran tradición universitaria", y a los Estados Unidos les correspondía igualarla y, tal vez, sobrepasarla.

Se sabía que este estudio, o una variante más débil de él, también era permitido en Oxford, y se suponía que su influencia contribuía a "refinar" al estudiante.

### II

El ejercicio de la composición literaria en privado se permite desde "tiempo inmemorial", como el tejido, el crochet, etc. Tiene ocupado al que lo practica y, mientras no lo divulgue, *ne nuit pas aux autres*, no transgrede la definición de libertad que encontramos en la declaración de los *Droits de l'Homme*: la libertad es el derecho de hacer todo lo que no lesione a los demás. Lo cual es bastante negativo y poco satisfactorio.

### III

Me parece bastante sostenible que la función de la literatura en cuanto fuerza generada digna de apre-

cio es precisamente el incitar a la humanidad a continuar viviendo; el aliviar a la mente de tensiones, y el nutrirla, quiero decir definidamente como *nutrición de impulso*.

Esta idea puede preocupar a los amantes del orden. Tal como suele preocuparles la buena literatura. Les parece peligrosa, caótica, subversiva. Ensayan cuanta engañaña idiota y degradante encuentran para atenuarla. Tratan de hacer un pantano, un marasmo, algo podrido en vez de una sana y activa ebullición. Y esto lo hacen por pura estupidez porqueril y simiesca, y porque no pueden comprender la función de las letras.

#### IV

¿Tiene la literatura una función en el estado, en el conglomerado humano, en la república, en la *res publica*, que debería significar la conveniencia pública (a pesar del lodo de la burocracia, y del gusto execrable del populacho al escoger sus gobernantes)? La tiene.

Y esta función *no* es la de obligar o persuadir mediante la emoción, o intimidar o reprimir a la gente para que acepte unas opiniones en lugar de otras opiniones contrarias.

Tiene que ver con la claridad y el vigor de "todos y cada uno" de los pensamientos y opiniones. Tiene que ver con mantener limpias las herramientas, con la salud de la materia misma del pensamiento. Salvo en los raros casos de invención en las artes plásticas, o en las matemáticas, el individuo no puede pensar y comunicar su pensamiento, el gobernante y el legislador no pueden actuar eficazmente o formular sus leyes, sin palabras, y la solidez y validez de esas

palabras está al cuidado de los condenados y despreciados *litterati*. Cuando su obra se corrompe —y con ello no quiero decir cuando expresan pensamientos indecorosos; sino cuando su medio mismo, la esencia misma de su trabajo, la aplicación de las palabras a las cosas se corrompe: se torna fangosa e inexacta, excesiva o hinchada—, la maquinaria entera del pensamiento y el orden social e individual se va al demonio. Ésta es una lección de la historia, una lección que aún no entendemos ni a medias.

No es necesario desinflar a los grandes escritores.

No están llenos de papillas y no necesitan que se les exprima. No se prestan a explotaciones imperiales ni sentimentales. Se fundó una civilización sobre Homero, una civilización, y no simplemente un imperio hinchado. El dominio macedonio surgió y prosperó después de los sofistas. También se desplomó.

No es sólo una cuestión de retórica, de falta de rigor en la expresión, sino también del uso a la ligera de las palabras individuales. Lo que ganó el Renacimiento en el examen directo de los fenómenos naturales, lo perdió en parte al perder el sentimiento y el deseo de usar términos descriptivos exactos. Quiero decir que la mente medieval tenía muy pocas cosas además de las palabras para trabajar, y era más cuidadosa en sus definiciones y su verbosidad. No definía una pistola en términos que definirían igualmente bien una explosión, ni una explosión en términos que definirían un gatillo.

Citando mal a Confucio, se podría decir: No importa que el autor quiera el bien de la raza o que actúe simplemente por vanidad personal. El resultado se produce mecánicamente. En la medida en que su obra es exacta, es decir, fiel a la conciencia humana y a la naturaleza del hombre, en la medida en que

formula con exactitud el deseo, será duradera y será "útil"; quiero decir que mantiene la claridad y precisión del pensamiento, no sólo para el beneficio de algunos diletantes y "amantes de la literatura", sino que mantiene la salud del pensamiento fuera de los círculos literarios y en una existencia no literaria, en la vida general comunal e individual.

O "*dans ce genre on n'émcut que par la clarté*". Se "conmueve" al lector sólo mediante la claridad. Al representar los movimientos del "corazón humano" la durabilidad de lo escrito depende de la exactitud. Es lo que es verdadero y lo que sigue siendo verdadero lo que se mantiene vivo para el nuevo lector.

Teniendo presente esta idea general, y después de los hechos ya expuestos en esta narración, propuse (desde la orilla izquierda del Sena, y a una editorial norteamericana), no la antología de doce tomos, sino una breve guía. Esto fue después de algunos años de "calma y meditación". El asunto fue recibido con agrado y considerado con simpatía, pero la editorial decidió finalmente que no le convenía publicar el libro ni a mí escribirlo, porque no teníamos contactos con el mercado de los libros de texto. Porque hubiera sido un libro de texto, su circulación hubiese dependido de los educadores, y los educadores han sido definidos como "individuos carentes de intereses intelectuales".

De ahí, después de cuatro años, este ensayo, dedicado al señor Glenn Frank, y a otros iniciadores de universidades ideales, aunque sin muchas esperanzas de despertarlos.

## SEGUNDA PARTE: O LO QUE PUEDE SER UNA INTRODUCCIÓN AL MÉTODO

Es tan importante para el propósito del pensamiento mantener la eficiencia del lenguaje, como en la cirugía mantener libres de bacilos del tétano las vendas del paciente.

Al introducir a una persona a la literatura conviene hacerla examinar obras en que el lenguaje se emplee eficazmente; inventar un sistema para llegar directa y expeditamente a tales obras, a pesar de las cortinas de humo levantadas por críticos medio informados y que medio piensan. Alcanzarlas, a pesar de la materia muerta que esas personas han acumulado y conservado a su alrededor en la proporción de un barril de serrín por cada medio racimo de uvas.

La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades.

Cuando nos ponemos a examinarla encontramos que este objetivo ha sido logrado por varios tipos claramente definibles de gente, y por una periferia menos claramente determinada.

(a) *Los inventores*, descubridores de un proceso particular o de más de un modo y proceso. Algunas veces conocemos a esta gente o la podemos descubrir; por ejemplo, sabemos, con bastante certeza, que Arnaut Daniel introdujo ciertos modos de rimar, y sabemos que ciertas finuras de percepción aparecieron primero en tal o cual trovador o en G. Cavalcanti. No sabemos, y quizás nunca sepamos, nada definitivo acerca de los precursores de Homero.

(b) *Los maestros*. Ésta es una clase muy pequeña, y hay muy pocos que lo son realmente. El término se

aplica con propiedad a los inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y coordinar un número considerable de invenciones anteriores. Quiero decir que o bien empiezan con un núcleo de su propiedad y acumulan aditamentos, o digieren una gran cantidad de materias, aplican formas conocidas de expresión, y logran dotar al todo con alguna cualidad especial o con un carácter propio, dándole un estado de plenitud homogénea.

(c) *Los diluidores*, que siguen a los inventores o a los "grandes escritores", y que producen algo de menor intensidad, una variante más débil, algo difuso o tumefacto que va a la retaguardia de lo válido.

(d) (Y esta clase produce la mayor parte de lo que se escribe.) Los que hacen una obra más o menos buena en el estilo más o menos bueno de un periodo. De ellos están llenas las deliciosas antologías, los cancioneros, y elegir entre ellos es cuestión de gusto, porque se prefiere Wyatt a Donne, Donne a Herrick, Drummond of Hawthornden a Browne, de acuerdo con una simpatía puramente personal; éstas gentes no añaden sino un ligero sabor personal, alguna variante menor de un estilo, sin afectar el curso principal de la historia.

Cuando son más débiles "*Ils n'existent pas, leur ambiance leur confert une existence*". No existen: su ambiente les confiere una existencia. Cuando son muy prolíficos se dan casos dudosos como Virgilio y Petrarca, quienes tal vez pasen, entre los menos exigentes, por colosos.

(e) *Belles Lettres*. Longo, Prévost, Benjamin Constant, que no son precisamente "grandes maestros", de quienes es difícil decir que dieron origen a una forma, pero que sin embargo han llevado algún estilo a un alto desarrollo.

(f) Y hay una sexta clase, o suplementaria, de escritores, los iniciadores de manías, los Mc-Phersons "ossiánicos", los Góngoras<sup>1</sup> que inician una moda cuya ola cubre las letras durante unos siglos o décadas, para luego perderse, dejando las cosas como estaban.

Se observará que las dos primeras clases son las que están mejor definidas: que la dificultad de clasificar a ciertos autores menores aumenta conforme se desciende en la lista, excepto en la última clase, que es nuevamente bastante clara.

El caso es que si conocemos bien las dos primeras categorías, podemos evaluar a primera vista casi cualquier libro que no nos sea familiar. Podemos formarnos una idea justa de su valor y saber cómo y dónde encaja en este esquema.

En cuanto a las manías, el número de enfermedades posibles en literatura no es quizás muy grande, las mismas dolencias surgen en países muy distantes y que no tuvieron una comunicación previa. El buen médico reconocerá el mal conocido, aunque las manifestaciones sean diferentes en la superficie.

El hecho de que seis críticos diferentes tengan un punto de vista distinto acerca de qué autores corresponden a cada una de las seis categorías de ninguna manera las invalida. Cuando se conocen a fondo las dos primeras categorías, la lectura de obras de las otras categorías no cambiará en mucho la opinión acerca de las dos primeras.

#### IDIOMA

Evidentemente este conocimiento no se puede adquirir

<sup>1</sup> Tal vez sería necesario pedir excusas, o expresar una duda en cuanto al origen del gongorismo, o redefinirlo o empezar a achacárselo a otro español.

rir sin el conocimiento de varias lenguas. Los mismos descubrimientos han sido utilizados por varias razas. Si no se tiene tiempo para aprender idiomas diferentes se puede, y en muy poco tiempo, enterarse de cuáles fueron sus descubrimientos. Si se quiere ser un buen crítico es menester indagarlo por cuenta propia.

Los malos críticos han prolongado el uso de una terminología anticuada, generalmente una terminología que se inventó para describir lo que se hacía antes del 300 a. C., y para describirlo en forma más bien superficial. Los escritores de segundo orden han intentado con frecuencia producir obras que encajen en alguna categoría o término que no se hubiera intentado ni en su literatura local. Si nos olvidamos de las clasificaciones que se refieren a la forma exterior de la obra o a su motivo, y si consideramos lo que en realidad sucede en, digamos, la poesía, encontraremos que el idioma se carga de energía o dinamiza de varios modos.

En otras palabras, hay tres "géneros poéticos":

MELOPEA, en el cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado.

FANOPEA, que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

LOGOPEA, "la danza del intelecto entre las palabras", es decir, emplea palabras no sólo por su significado directo, sino que toma en cuenta en una forma especial la manera en que se acostumbra usarlas, el contexto que *esperamos* encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas, y juega irónicamente con ellas. Contiene la esencia estética que constituye el dominio peculiar

de la manifestación verbal y que es imposible encontrar en la plástica o en la música. Es la última modalidad que se da, y quizás la más difícil y menos digna de confianza.

La *melopea* puede ser apreciada por el extranjero de oído fino, aunque desconozca la lengua en que se escribió el poema. Es prácticamente imposible traducirla o transportarla de una lengua a otra, salvo un accidente divino, y a razón de medio verso a la vez.

La *fanopea*, al contrario, puede ser traducida casi, o completamente, intacta. Cuando es suficientemente buena es casi imposible que el traductor la destruya, salvo por una gran torpeza y un abandono de reglas de formulación perfectamente conocidas.

La *logoepa* no se puede traducir; aunque la actitud mental que expresa puede pasar de un idioma a otro mediante la paráfrasis. O sea, *no* se puede traducir "localmente", pero habiendo determinado el estado mental del autor original, se puede o no encontrar un derivado o un equivalente.

#### PROSA

El lenguaje de la prosa tiene una carga de mucho menor intensidad, quizás sea ésta la única distinción válida entre prosa y poesía. La prosa permite una presentación más abundante de hechos, y puede ser muy explícita, pero requiere una mayor cantidad de lenguaje. Durante el último siglo o siglo y medio la prosa, tal vez por primera vez, o por segunda o tercera, ha disputado la preeminencia a la poesía. Es decir, *Goeur simple*, de Flaubert, probablemente es más importante que *Carmen*, de Théophile Gautier, etc.

La carga energética total de ciertas obras en prosa

del siglo diecinueve probablemente supera la carga total que se encuentra en los poemas individuales de ese periodo; pero esto sólo indica que el autor ha podido lograr su efecto cumulativamente, mediante un mayor amontonamiento de datos, datos imaginados, si se desea, pero expresados de una manera objetiva.

Valiéndose de varios centenares de páginas en prosa, Flaubert, a fuerza de arquitectura, logra una intensidad semejante a la de la *Héaulmière* de Villon, o de la oración por su madre. Esto no invalida mi disociación de los dos términos: poesía y prosa.

En la *fanopea* encontramos el mayor esfuerzo por lograr la máxima precisión de la palabra; este arte existe casi exclusivamente debido a ello.

En la *melopea* la corriente va en sentido contrario, es una fuerza que a menudo tiende a adormecer o distraer al lector del sentido exacto del lenguaje. Es poesía que linda con la música, y la música es quizás el puente entre la conciencia y el mundo puramente sensorial o hasta el insensible.

Toda literatura consta de estos tres elementos, más el "arquitectónico" o "la forma del todo", y para saber algo de la eficiencia relativa de tal o cual obra hace falta tener algún conocimiento del máximo que ya han alcanzado algunos autores, sin que importe dónde ni cuándo.<sup>1</sup>

No basta saber que los griegos alcanzaron la máxima destreza en cuanto a la *melopea*, ni siquiera que los provenzales añadieron algunas cosas y que algunos franceses, muy menores, del siglo diecinueve lograron ciertas elaboraciones.

<sup>1</sup> Hay una laguna en este punto que se corregirá leyendo la crítica del *Schwandreher* de Hindemith. E. P., septiembre, 1938.

No es suficiente tener la idea general de que los chinos. (más particularmente Rihaku y Omakitsu) alcanzaron el máximo conocido en la *fanopea*, quizás debido a la naturaleza de su ideograma escrito, o preguntarse si Rimbaud es, en raras ocasiones, su par. Uno desea que su conocimiento sea más definido.

Es un error creer que la lectura en grandes cantidades producirá automáticamente tal conocimiento o comprensión. Ni Chaucer con sus cuarenta libros, ni Shakespeare con quizás media docena, *in folio*, pueden considerarse iletrados. Se puede aprender más música estudiando una fuga de Bach hasta poder descomponerla en sus elementos y volverla a componer, que tocando diez docenas de cuadernos de música heterogénea.

Se puede decir que he pensado conscientemente en este asunto durante veintisiete años, y que he leído o intentado leer muchos libros, y que teniendo el problema siempre presente, no sé ni la mitad de lo que hay que saber sobre la *melopea*.

Hay, por otra parte, unos cuantos libros que aún conservo sobre mi escritorio y muchos que jamás volveré a abrir. Pero los libros que son necesarios para "orientarse", para valorar adecuadamente cualquier trozo de literatura, son muy pocos. La lista es tan breve, en verdad, que uno se pregunta por qué la gente, los escritores profesionales en particular, están dispuestos a ignorarlos y continuar suspendidos en medio del caos emitiendo los juicios más imbéciles y viciando a menudo la producción de toda su vida.

Limitándonos a los autores que realmente inventaron algo, o que son los "primeros ejemplos conocidos" del proceso ya funcionando, encontramos:

DE LOS GRIEGOS: Homero, Safo. (Los "grandes drama-

turgos" tienen menos fuerza que Homero, y dependen enormemente de él para sus efectos; su "carga", en su más alta potencia, depende en gran manera y con gran frecuencia del conocimiento que su público tenga de la *Iliada*. Hasta Esquilo es retórico.)<sup>1</sup>

DE LOS ROMANOS: Como hemos perdido a Filetas, y casi todo Calímaco, podemos suponer que los romanos añadieron cierta sofisticación; de todos modos, Catulo, Ovidio, Propertio, todos nos dan algo que no podemos encontrar ahora en los autores griegos.

Un especialista puede leer a Horacio si se interesa por saber la delimitación precisa entre lo que se puede aprender del arte de escribir y lo que no. Quiero decir que Horacio es un ejemplo perfecto del escritor que ha adquirido cuanto se puede adquirir sin tener las raíces. Ruego al lector que observe que estoy siendo excesivamente iconoclasta, que omito treinta nombres establecidos por cada dos que incluyo. Rechazo a Píndaro y a Virgilio sin el menor escrúpulo. No sugiero un "curso" de literatura griega o latina, nombro a unos pocos escritores aislados; cinco o seis páginas de Safo. Se puede descartar por lo menos una tercera parte de Ovidio. Es decir, omito a los autores que no pueden enseñarnos algún método nuevo o más efectivo de "cargar" (de sentido) las palabras.

DEL MEDIOEVO: El *Seafarer* anglosajón y el examen rápido de alguna narración medieval, no importa demasiado cuál, podría ser *Beowulf*, el *Poema del Cid* o las sagas de *Grettir* y *Burnt Nial*. Luego, como con-

<sup>1</sup> Las notas inéditas posteriores de E. P., enmiendan esto en cuanto a que exigen un mayor reconocimiento de Sófocles.

traste, los trovadores, tal vez treinta poemas en provenzal, y para compararlas con ellos unas cuantas canciones de Von Morungen, o Wolfram von Esenbach, y von der Vogelweide; y luego la *Muerte de Adonis*, de Bion.

De esta mezcla, tomada en ese orden, el lector podrá aprender a orientarse en el arte de la poesía hecha para ser cantada; porque hay tres clases de *melopea*: 1, la hecha para cantarse con una tonada; 2, la que ha de entonarse o cantarse con una especie de cantinela; y 3, la que ha de decirse; y el arte de unir palabras es diferente para cada una de estas clases y no se puede entender claramente hasta que el lector sepa que se persiguen tres fines distintos.

DE LOS ITALIANOS: Guido Cavalcanti y Dante; quizás docena y media de los poemas de Guido, y una docena de sus contemporáneos, y la *Divina Commedia*.

En Italia, alrededor del 1300, se establecieron nuevos valores, se dijeron cosas que no se habían dicho en Grecia, Roma o ninguna otra parte.

VILLON: Después de Villon y por varios siglos, la poesía se puede considerar como una *fioritura*, una eflorescencia, casi una efervescencia, y sin nuevas raíces. Chaucer es un enriquecimiento, se puede decir que una versión más cremosa de la "materia de Francia", y en alguna medida él precedió la riqueza verbal del renacimiento clásico, pero empezando con los italianos posteriores a Dante, pasando por los escritores en latín del Renacimiento, los franceses, los españoles, los ingleses, Tasso, Ariosto, etc., con los italianos siempre un poco a la vanguardia, todo es elaboración, con una base medieval, y una ola tras otra de influencias romanas y helénicas. Quiero decir que no hay nece-

sidad de leer ninguna parte especial de todo esto para aprender los propios valores comparativos.

Si estudiáramos historia y no poesía, quizás podríamos descubrir la mentalidad medieval más directamente en el principio del *Ecerinus* de Mussato que en Dante. La cultura de Chaucer es la misma que llegó contemporáneamente a Ferrara con la lengua llamada "*francoveneto*".

Es necesario subrayar los contrastes que encontramos en el quattrociento. Villon puede ser tomado como eje para comprenderlos. Después de Villon, y comenzando antes de su época, encontramos esta *fioritura*, y por siglos no encontramos nada más. Hasta en Marlowe y en Shakespeare se encuentra este bordado verbal, esta charla sobre el asunto, más bien que su presentación. Dudo que nadie haya aprendido algún discernimiento al estudiar "los isabelinos". Hay gracia, riqueza de lenguaje, abundancia, pero probablemente no hay nada irremplazable, ningún adorno que no hubiera resultado igualmente bien en otra parte, o para el cual no hubiera servido otra figura retórica, o que fuese imposible destilar de los antecedentes literarios.

El "idioma" no se había escuchado en el teatro londinense, pero sí en los tribunales italianos, etc.; hubo esfuerzos locales, en toda Europa, para enseñar al público (en España, Italia, Inglaterra), dicción latina. Se concebía a la "poesía" (y todavía la conciben así un sinnúmero de bobos) como sinónimo de "lenguaje florido y elevado".

Un perito isabelino ha sugerido que Shakespeare, desalentado por sus ensayos, o cuando menos convencido de que no tendría éxito como poeta, se dedicó al teatro. El teatro es un arte mixto; no depende de la carga mayor o menor de cada palabra, sino que

se vale del gesto, la mímica y la "personificación" para ayudarse. El actor tiene que realizar una buena mitad del trabajo. No se le hace ningún favor al teatro confundiendo los dos grupos de problemas.

Los apologistas del teatro nos dicen constantemente en una forma u otra que el drama puede hacer un uso muy limitado, o ninguno, de palabras cargadas hasta su máxima potencia. Esto es rigurosamente cierto. Intentemos no apartarnos del problema con que empezamos, o sea, el arte de escribir, el arte de "cargar" el lenguaje de significado.

Después de 1450 tenemos la época de la *fioritura*; y después de Marlowe y Shakespeare vino lo que se llamó un movimiento "clásico", movimiento que restringió sin inventar. Cualquier cosa que le suceda a la mente en Inglaterra ha sucedido generalmente en otra parte antes. Alguien inventa algo, luego alguien desarrolla, o algunas docenas desarrollan un entusiasmo espumoso o cremoso o sobreabundante, y entonces alguien intenta hacer la limpieza. Por ejemplo, la estimable Pléyade castrando el idioma francés, y el clasicismo francés, y los clasicistas ingleses, etc., y todo debe relegarse a una zona secundaria: el interés del periodo, el interés histórico, bric-à-brac para los museos.

En este punto alguien dice: "Sí, pero los romances..." Muy bien, le concedo al voraz escudriñador media hora para los romances (ingleses y españoles, o escoceses, fronterizos, y españoles). Nada más fácil que distraerse del objetivo perseguido o del impulso principal del tema por un deseo de ser totalmente justo y omnisciente.

Digamos, pero directamente entre paréntesis, que había una muy limitada especie de *logopea* en la sátira de los siglos diecisiete y dieciocho. Y que Ro-

chester y Dorset tal vez introdujeron una nueva nota o, más probablemente, reintrodujeron una antigua, que reaparece más tarde en Heine.

Dejemos los detalles menores y las excepciones poco importantes: lo principal es que *hemos llegado* o que *la humanidad llegó* a un punto en que el arte de escribir versos ya no se puede entender claramente sin el estudio del arte de escribir en prosa.

Concedamos, en bien de la discusión, que, después del colapso medieval, la prosa *volvió en sí* con Maquiavelo; admitamos que habían existido varias clases de prosa, de hecho habían existido casi todas. Heródoto escribió una historia que es literatura. Tucídides era un periodista. (Es una necedad moderna creer que la vulgaridad y la falta de calidad tienen el mérito de ser novedades; siempre existieron, y no tienen ningún interés por sí mismas.)

Ha habido ampulosidad, oratoria, lenguaje forense, frases equilibradas, elocuencia ciceroniana; Petronio escribió una novela satírica, Longo una delicada novela corta. La prosa del Renacimiento nos deja a Rabelais, Brantôme, Montaigne. Un especialista dedicado puede exhumar pasajes interesantes, suntuosos y hasta sutiles de Pico, de los místicos medievales, los escolásticos, y los platónicos, ninguno de los cuales aprovechará en lo más mínimo a quien pretenda aprender el arte de *modificar el idioma*.

Quiero decir que desde el principio de la literatura hasta 1750 d. C. la poesía era el arte superior, y así se la consideraba, y si leemos libros escritos antes de esa fecha encontramos que el número de libros escritos en verso que tienen interés es cuando menos igual al de los escritos en prosa que aún son legibles; y que la poesía contiene la quintaesencia. Cuando queremos saber cómo era la gente antes de 1750,

cuando queremos saber que tenían sangre y huesos como nosotros, acudimos a la poesía de esa época.

Pero, como ya he dicho, apareció el "*asunto fioritura*". Y una buena mañana el señor Stendhal, sin pensar en Homero, ni en Villon, ni en Catulo, pero provisto de una aguda percepción de la actualidad, notó que la "poesía", la *poésie*, como se entendía entonces el término, lo que escribían sus contemporáneos franceses, o lo que le llegaba en sonoras olas cuando asistía al teatro, era una lata infernal. Y dijo que la poesía, con sus moños y pelucas, sus piernas acolchadas y su pelo postizo, su "*fustian à la Louis XIV*", era muy inferior a la prosa para dar una clara idea de los diversos estados de nuestra conciencia ("*les mouvements du coeur*").

Y en ese momento, el arte serio de escribir "se pasó a la prosa", y durante algún tiempo los avances importantes del lenguaje como medio de expresión fueron los de la prosa. Y no se puede comprender claramente o juzgar con justicia el valor del verso, el verso moderno, cualquier verso, a menos que se haya comprendido esto.

### TERCERA PARTE: CONCLUSIONES, EXCEPCIONES, CURRICULA

Antes de Stendhal probablemente no haya nada escrito en prosa que no exista también en verso o que no se pudiera escribir en verso tan bien como en prosa. Hasta el sistema empleado por Voltaire, Bayle y Lorenzo Valla para aniquilar la imbecilidad puede funcionar igualmente bien en coplas rimadas.

Comenzando con el Renacimiento, o quizás con Boccaccio, encontramos una prosa que es bastante necesaria para la comprensión clara de las cosas en ge-

neral: con Rabelais, Brantôme, Montaigne, Fielding, Sterne, empezamos a ver una prosa que registra estados de conciencia que eluden los poetas contemporáneos. Y esta conciencia más plena, en formas más delicadas, aparece en el abate Prévost, Benjamin Constant, Jane Austen. De modo que Stendhal tenía "algo que lo respaldaba" cuando hizo sus observaciones sobre la inferioridad de "*La Poésie*".

Durante el siglo diecinueve la superioridad de la prosa, aunque temporal, es de todas maneras obvia, y hasta tal punto que creo que nadie puede escribir versos verdaderamente buenos hoy si no conoce a Stendhal o a Flaubert. O, digamos, *Le rouge et le noir*, la primera mitad de *La Chartreuse*, *Madame Bovary*, *L'Education*, *Les trois contes*, *Bouvard et Pécuchet*. Para expresarme quizás con más fuerza, se aprende más acerca del arte de cargar las palabras con Flaubert que con los floridos dramaturgos del siglo dieciséis.

La expresión principal de la conciencia del siglo diecinueve está en la prosa. El arte continúa en Maupassant, que pulió la forma flaubertiana. El arte del éxito popular reside sencillamente en nunca poner en una página más de lo que el lector ordinario pueda asimilar en su ojeada rápida y semiatenta. Los Goncourt lucharon con sobriedad digna de alabanza, noble, pero aburrida en ocasiones. Henry James fue el primero en añadir algo al arte de la novela del siglo diecinueve que no conocieran ya los franceses.

El pensamiento se agitó con Darwin, con la ciencia, con la maquinaria industrial, Nietzsche provocó una conmoción temporal, pero todo esto es extraño a nuestro tema, que es *el arte de infundir sentido a las palabras*. Hay una influencia de Ibsen, para bien,

pero que ahora explotan los mercantilistas. Fabre y Frazer son esenciales para el pensamiento lúcido contemporáneo. No estoy hablando de los libros que vierten algo en la conciencia general, sino de los libros que muestran *cómo* se vierte o que exhiben los implementos, recientemente descubiertos, con los que se puede hacer.

La novela del siglo diecinueve es tal útil. El teatro de Ibsen es, quizás debamos decir era, tal instrumento.

Debemos determinar si estos instrumentos son más efectivos que la poesía: *a*, como se conocía antes de 1800; *b*, como se conoce desde el siglo diecinueve hasta el presente.

#### FRANCIA

La decadencia de Inglaterra comenzó el día en que Landor hizo sus maletas y se fue a Toscana. Hasta entonces Inglaterra había logrado retener a sus mejores autores; después de esto encontramos a Shelley, Keats, Byron, Beddoes en el Continente europeo, y más tarde aún tenemos el edificante espectáculo de Browning en Italia y Tennyson en el palacio de Buckingham.

En Francia, conforme se desarrollaba la novela, espoleada, digamos, por la actividad en la prosa, los versificadores no estaban ociosos.

A partir de *Albertus*, Gautier desarrolla el medio que encontramos en los *Emaux et Camées*. En los noventa Inglaterra no había ido más allá del método de *Albertus*. Si bien Corbière no inventó ningún procedimiento nuevo cuando menos devolvió al verso francés el vigor de Villon y con una intensidad que ningún francés había logrado en los cuatro siglos anteriores.

A menos que yo tenga razón en descubrir que hay *logopea* en Propertio (lo que quiere decir: a menos que la enseñanza académica del latín muestre una insensibilidad crasa, lo cual es probable), casi debemos decir que Laforgue inventó la *logopea*, observando al mismo tiempo que en toda la sátira la *logopea* se hallaba muy limitada, y que Heine a veces emplea algo que se le parece, junto con unas gotas de amargura, como las que (aunque él quizás no lo supiera) se pueden encontrar en algunos versos de Dorset y Rochester. En todo caso Laforgue descubrió o redescubrió la *logopea*. Y Rimbaud devolvió a la *fanopea* su claridad e inmediatez.

Estos cuatro poetas, Gautier, Corbière, Laforgue, Rimbaud, redimen a la poesía de la condenación de Stendhal. Hay en Corbière algo que no se encuentra en nadie antes de él, a no ser en Villon.

Laforgue no se parece a ningún poeta anterior. Su semejanza a Propertio no es muy frecuente.

En Rimbaud la imagen es limpia, desembarazada de palabras que no funcionan; para encontrar algo parecido a esta presentación directa hay que volver a Catulo, quizás al poema del *dentes habet*.

Si se es demasiado perezoso para leer las breves obras de estos poetas, se debe renunciar a entender la creación literaria, la poética, la prosa, todo lo que es escribir.

#### INGLATERRA

Frente a esta actividad seria, Inglaterra sólo puede ofrecer a Robert Browning. No tiene paralelo francés ni europeo. Tiene, sin duda, graves limitaciones, pero en *The Ring and the Book* hay experimentación seria. Es mejor poeta que Landor, quien fue quizás

el único hombre de letras serio y completo jamás nacido en esas islas.

Nos resulta un estorbo tan ineludible tener a la literatura inglesa en primer término que aun en este breve estudio debemos concederle un espacio desproporcionado. Se la mantuvo viva en el siglo pasado mediante una serie de inyecciones exóticas. Swinburne leía griego y se dedicó a reajustar la métrica inglesa; Rossetti introdujo a los primitivos italianos; FitzGerald escribió el único poema bueno de esa época que llegó al pueblo; se dice que es, y en gran parte es verdad, una tra- o maltraducción.

Hubo un ligero airecillo de influencia francesa temprana. Morris tradujo sagas, los irlandeses se apropiaron del asunto durante algunos años; Henry James encabezó o, mas bien, precedió a los novelistas, y luego los británicos renunciaron *en bloc*: el lenguaje está hoy al cuidado de los irlandeses (Yeats y Joyce); aparte de Yeats, desde la muerte de Hardy, la poesía en inglés la escriben los norteamericanos. Desde 1910 todo desarrollo del verso inglés se debe casi exclusivamente a los norteamericanos. La verdad es que ya no hay razón para llamarle poesía inglesa, y no hay razón actualmente para ocuparse de Inglaterra.

Hablamos una lengua que *era* inglesa. Cuando Ricardo Corazón de León escuchó el turco por primera vez dijo: "*He spik lak a fole Britain.*" Y de esta ortografía uno deduce que el propio Ricardo probablemente hablaba como un francocanadiense.

Es un idioma magnífico y no necesitamos, ni nos aprovecha, menospreciar lo que les debemos a los ingleses que murieron antes de 1620. Tampoco hay razón alguna para estudiar la "Historia de la literatura inglesa" tal como se enseña. Es bastante curioso que las historias de las literaturas española e ita-

liana siempre tomen en cuenta a los traductores. Las historias de la literatura inglesa siempre saltan sobre las traducciones —supongo que será por un complejo de inferioridad—; sin embargo, algunos de los mejores libros en lengua inglesa son traducciones. Esto es importante por dos razones. Primero el lector espantado por las partes anteriores que exclamó: “¡Pero si no puedo aprender todos esos idiomas!”, puede consolarse a medias. Puede aprender el arte de escribir precisamente donde tantos grandes ingenios locales lo aprendieron; si no precisamente de los poemas que he enumerado, cuando menos de los autores que primero aprendieron de esos poemas.

Podemos considerar el *Seafarer*, *Beowulf*, y los fragmentos anglosajones subsistentes como arte indígena; cuando menos, trataban temas nativos, y con un arte que no era un préstamo reciente. Si el metro aliterativo debe algo al hexámetro latino o no, es algo que se puede discutir; por ahora no tenemos medios de precisar esta deuda. Landor sugiere el problema en su diálogo entre Ovidio y el Príncipe de los Gaetas.

Después de este periodo la literatura inglesa vive de la traducción, se alimenta de la traducción; cada nueva exuberancia, cada nueva aspiración ha sido estimulada por la traducción, todas las épocas llamadas grandes son épocas de traducción, comenzando por Geoffrey Chaucer, Le Grand Translateur, traductor del *Romaunt of the Rose*, parafraseador de Virgilio y Ovidio, condensador de viejos cuentos que había encontrado en latín, francés e italiano.

Después de él hasta los romances que relatan una historia local lo hacen con un arte que le deben a Europa. Es la onda natural que se va ampliando del

centro mediterráneo civilizado a través de zonas semicivilizadas hasta los pueblos bárbaros.

Los británicos nunca se han desprendido de la barbarie; se enorgullecen de decir que Tácito dijo la última palabra sobre los germanos. Cuando María Estuardo fue a Edimburgo se quejó de tener que ir a vivir entre salvajes, pero ella misma procedía de una corte que mantenía tan sólo una caricatura bárbara, idiota y superficial de la cultura italiana tal como había sido antes de la *débâcle* de 1527. Los hombres que intentaron civilizar a estos peludos palurdos marginales llevándoles noticias de la civilización han dejado cierto número de traducciones que hoy se pueden leer con más agrado que las obras de los isleños ignorantes que eran demasiado soberbios para traducir. Después de Chaucer tenemos la *Encados* de Gavin Douglas, mejor que el original, porque Douglas había escuchado el mar. Las *Metamorphoses* de Golding, de donde Shakespeare aprendió tanto del oficio. La traducción de los *Amores* de Ovidio que hizo Marlowe. No tenemos una traducción satisfactoria de ningún autor griego. Chapman y Pope han dejado *Iliadas* que interesan a los especialistas; que yo sepa, la única traducción de Homero que se puede leer con placer sostenido es la de Hugues Salel en francés primitivo; él, cuando menos, estaba atento a la narración y no distraído y confundido por detalles secundarios. He discutido los méritos de estos traductores en otra parte. Intento ahora decirle al lector lo que puede aprender de literatura comparada a través de traducciones que son más amenas que la "poesía original" de la misma época. Puede estudiar todo el desarrollo local, o, sería mejor decir, la secuencia de las modas locales en la poesía británica, en las traducciones de Horacio

que manan ininterrumpidamente de las imprentas británicas desde 1650. Esa es una labor propia del especialista, o historiador, no de quien simplemente quiera establecer sus ejes de referencia mediante el conocimiento de *lo mejor de cada género* que se haya escrito; de la misma manera en que establecería sus ejes de referencia para la pintura conociendo algunas pinturas de Cimabue, Giotto, Piero della Francesca, Ambrogio de Predis, etc.; Velázquez, Goya, etc.

Una cosa es saber reconocer la mejor pintura y otra muy distinta y mucho menos necesaria saber exactamente dónde aprendió ciertos defectos un pintor segundón o tercerón.

Aparte de estas traducciones tempranas, se puede incrementar el conocimiento de la poesía internacional leyendo las adaptaciones del griego que hizo Swinburne. Los griegos estimularon a Swinburne; si bien él tenía defectos, recordemos que, aparte Homero, los griegos eran con frecuencia swinburnianos. Catulo no lo fue, o lo fue muy poco. De donde se puede comprender cuál fue la naturaleza de la contribución latina, no-griega, al arte de la expresión.<sup>1</sup>

El Villon de Swinburne no es exactamente Villon, pero es quizás el mejor Swinburne que tenemos. Las traducciones de Rossetti son probablemente mejores que los originales de Rossetti, y su *Vita Nuova* y los poetas italianos primitivos lo llevan a uno a originales que él ha mejorado una y otra vez. Nuestro contacto con la poesía oriental empieza con el Rubáiyát de FitzGerald. El ensayo de Fenollosa sobre el ideograma chino abre una puerta que los estudiantes anteriores no habían logrado abrir, aunque no se puede afirmar que hubieran hecho gran esfuerzo.

<sup>1</sup> Comparar con la economía de Sófocles.

Al referirme a estas traducciones de ninguna manera acepto o implico que alguien en nuestra época pueda pensar con sólo un idioma. Puede inventar un nuevo carburador, o quizás hasta trabajar con eficacia en un laboratorio de biología, pero probablemente no intentará esto último sin estudiar por lo menos una lengua extranjera. La ciencia moderna siempre ha sido multilingüe. Un buen científico no toleraría estar limitado a un solo idioma, hecho que le obligaría a recibir con retraso noticias de los nuevos descubrimientos. El escritor o lector que se conforma con tal ignorancia sencillamente confiesa que su cerebro es menos importante que sus riñones o su automóvil. Los franceses que no saben inglés son tan fragmentarios como los norteamericanos que no saben francés. Uno sencillamente deja la mitad de su pensamiento sin revelar cuando está en su compañía.

Las diferentes lenguas —me refiero a los vocabularios mismos, los modismos— han elaborado ciertos mecanismos de comunicación y registro. Ninguna lengua es completa. Un maestro puede estar constantemente expandiendo su propio idioma, haciéndolo capaz de soportar alguna carga que hasta entonces sólo aguantaba un idioma extranjero, pero el proceso no se detiene con ningún hombre en particular. Mientras Proust aprende de Henry James, preparándose para irrumpir a través de ciertas divisiones de cartón de la literatura francesa, todo el idioma norteamericano sigue renovándose y ampliándose, como todas las demás lenguas.

Para hacerse "posible" como compañía mentalmente activa el norteamericano ha de aprender francés, el francés ha de aprender inglés o norteamericano. El italiano ha aprendido francés desde hace tiempo. El que no conoce el italiano del duocento y el trecento

lleva en sí una penosa laguna, no necesariamente penosa para él mismo, pero hay algunas cosas que no sabe, y que no puede saber; es como si estuviera ciego para cierta parte del espectro. Debido al testarudo esfuerzo de los patrióticos latinistas de la Italia del Renacimiento por "conquistar" el griego mediante la traducción efectiva de todos los autores griegos al latín, es posible ahora entender mucho del griego a través de estas traducciones latinas. Cuando se dejaron de usar estas traducciones latinas en el estudio del griego, supongo que hacia 1820, se causó un daño considerable a la distribución general de la "cultura clásica".

Otro punto mal entendido por los que son torpes para los idiomas es que no es necesario aprender todo el idioma para poder entender un o una docena de poemas. Frecuentemente basta con comprender completamente el poema, y cada una de las docenas o centenas de palabras que lo integran.

Esto es lo que empezamos a hacer cuando de pequeños memorizamos algún poema de Goethe o de Heine. A propósito, este sistema nos da un término de comparación que nos sirve toda la vida: *a*, para juzgar cierta clase de poema, *b*, para la lengua alemana, de modo que, sin importar lo mucho que nos aburra el *Grundriss von Groeber*, jamás olvidaremos del todo la sensación del idioma.

#### VAGUNA

¿Sugiero algún remedio? Sí. Sugiero varios remedios. Sugiero mandar al diablo a cuanto crítico emplee términos generales vagos. No sólo a los que usan términos vagos por ser demasiado ignorantes para tener algo que decir; sino también a los críticos que em-

plean términos vagos para *ocultar* lo que quieren decir, y a todos los críticos que emplean los términos tan vagamente que el lector puede creer que está de acuerdo con ellos o que asiente a sus afirmaciones cuando de hecho no es así.

La primera credencial que se ha de exigir al crítico es su ideograma de lo bueno; de lo que considera escritura válida, es más, de todos sus términos generales. Entonces sabemos por dónde anda. No puede simplemente quedarse en Londres escribiendo acerca de cuadros franceses que sus lectores no han visto. Debe empezar afirmando que tales y cuales obras *particulares* le parecen "buenas", "óptimas", "indiferentes", "válidas", "no válidas". Sugiero un curriculum definido en lugar de los actuales *émiettements*, de desmenuzar el asunto en migajas que pronto se resecan. Un curriculum para instructores, para estudiantes impertinentes que quieren molestar a los profesores aburridos, para aquellos que no hayan tenido tiempo de llevar cursos universitarios sistemáticos. Llamémoslo la base mínima para una buena y liberal educación en letras (con "ayudas" inglesas y francesas entre paréntesis).

CONFUCIO: Completo (como no hay una versión completa e inteligente en inglés, habría que aprender chino o echar mano de la versión francesa de Pauthier).

HOMERO: Completo (traducciones latinas, Hugues Salel en francés, no hay versión inglesa satisfactoria, aunque se puede usar a Chapman como referencia).

OVIDIO: Y los poetas "personales" latinos, Catulo y Propercio. (*Metamorphoses* de Golding, *Amores* de Marlowe. No hay versión inglesa útil de Catulo.)

UN CACIONERO PROVENZAL: Con referencias cru-

zadas a los Minnesingers, y a Bion, quizás unos treinta poemas en total.

DANTE: "Y su círculo"; es decir, Dante y unos treinta poemas de sus contemporáneos, la mayor parte de Guido Cavalcanti.

VILLON:

ENTRE PARÉNTESIS: Se puede añadir algo más del Medioevo, y algún esquema general de la historia del pensamiento a través del Renacimiento.

VOLTAIRE: Es decir, alguna incursión por sus escritos críticos, no sus intentos dramáticos o novelísticos, y algún muestreo de sus contemporáneos (prosa).

STENDHAL: (Cuando menos libro y medio).

FLAUBERT: (Omitiendo *Salambô* y la *Tentation*)

—Y los Goncourt.

GAUTIER, CORBIÈRE, RIMBAUD.

Esto no abrumaría a un estudiante que dispusiera de tres o cuatro años. Tras esta inoculación se le puede impunemente "exponer" a lo moderno o a cualquier otra cosa en literatura. Es decir, no perdería la cabeza ni atribuiría valores ridículos a obras de intensidad secundaria. Tendría ejes de referencias y los encontraría, creo yo, de fiar.

Para los fines de una educación general podríamos omitir todo estudio de totemismo y vudú monista por espacio de cincuenta años por lo menos, y el estudio de Shakespeare por treinta, tomando en cuenta que el conocimiento de estos temas ya está muy difundido y que uno absorbe suficiente información acerca de ellos en aburridas conversaciones circundantes.

Esta lista no contiene, obviamente, los nombres de cuanto autor ha escrito un buen poema o una buena octava o sexteto. Es el resultado de veintisiete años

de meditación sobre el asunto y un resumen de conclusiones. Quizás esto sea una razón para tomarlo en consideración. No es una razón para aceptarlo como algo definitivo. Si se traga por entero es inútil. Para uso práctico en el salón de clase el profesor debe intentar, e incitar a sus estudiantes a intentar, desglosar algún elemento que yo he incluido y sustituirlo por algo más válido. El lego inteligente intentará instintivamente hacerlo por su cuenta.

Simplemente insisto en que *sin* este mínimo el crítico casi no tiene posibilidad de un juicio sólido. Éste tendrá otra posibilidad más de ser sólido si se le puede persuadir a considerar el ensayo de Fenollosa o alguna otra elucidación, desconocida por mí pero igualmente efectiva, de los ideogramas chinos.

Antes de morir quisiera ver cuando menos algunas de las mejores obras chinas en traducción bilingüe, como los textos que prepararon Ariga y Mori para Fenollosa, una "traducción literal", o sea la reproducción de cada ideograma acompañada de una explicación completa.

Para que haya un contacto práctico con toda la poesía del pasado que se cantó en su tiempo, sugiero que cada docena de universidades se ponga de acuerdo para emplear un par de cantantes que comprendan el significado de las palabras. Hay personas como Yves Tinayre y Robert Maitland que están disponibles. Media docena de horas empleadas en escuchar los poemas cantados proporcionarían al estudiante más conocimientos sobre esa clase de *melopea* que un año de estudiar filología. Los Kennedy-Fraser han desenterrado música que le queda bien al *Beowulf*. La estaban usando para acompañar cantos heroicos en las Islas Hébridas. Hay más música

disponible, bastante, desde la época de Faidit (1190 d. C.) cuando menos.

No puedo insistir demasiado ni con demasiada fuerza sobre mi advertencia en contra de los llamados críticos que discuten en torno al tema, no definen sus términos, y no dicen francamente que ciertos autores les parecen aburridos. Haz que un hombre te diga *antes que nada* y en especial qué escritores piensa que son buenos escritores, después se pueden escuchar sus explicaciones.

Naturalmente, ciertos profesores que han invertido todo su capital intelectual, v. gr., que han perdido mucho tiempo con una época perfectamente muerta, no quieren confesar que se les ha tomado el pelo, y no tienen a menudo el valor de aceptar un fracaso. No hay razón para seguirlos a las tinieblas.

Acepto la plena responsabilidad de mis omisiones en la lista anterior. He omitido a "los rusos". Bien. Dejemos que se les juzgue después de encontrarse con Charles Bovary; se les leerá con mayor equilibrio. He omitido casi toda la palabrería que se incluye en los planes de estudio de literatura francesa en las universidades norteamericanas (Bossuet, Corneille, etc.), y al hacerlo no ha sido por olvido. Para muchos lo que incluyo de alemán parecerá insuficiente. Muy bien. Lo he hecho. No tengo más que decir.

Si alguno cree conveniente pensar en función de ciclos cronológicos, y quiere "relacionar la literatura con la historia", sugiero tres descansos o colapsos convenientes. La caída del imperio de Alejandro de Macedonia; la caída del imperio romano; el colapso de Italia después de 1500, la caída de Ludovico Moro, y el saqueo de Roma. Es decir, la lucidez humana parece haber alcanzado varias veces una especie de culminación para luego sufrir un retroceso.

La gran transición en el uso del lenguaje ocurre, sin embargo, con el cambio del idioma declinado al no declinado. No se puede comprender con demasiada claridad que ciertos procedimientos son buenos para un idioma en el cual cada palabra tiene una cola o etiqueta final que indica qué parte de la oración es y en qué caso está y si se trata de sujeto, objeto u accesorio; y que estos procedimientos no son buenos en inglés o en francés. Milton se metió en un lío al tratar de escribir en inglés como si fuera latín. Lo florido del Renacimiento tardío se debe en gran parte a que no se respetaba esta distinción. No se pueden estudiar aquí todas las enfermedades y sus variaciones. El estudio de la latinización equivocada requiere un tratado aparte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El tema de este ensayo se desarrolla en el *ABC of Reading*, del propio autor.

## EL ARTISTA FORMAL<sup>1</sup>

### I

Es curioso que se le pida a uno escribir de nuevo la *Defence of Poesy* de Sidney en el año de gracia de 1913. En los siglos que median, y antes de ellos, otros centros de civilización habían decidido que el arte de buena calidad es una bendición y el de mala calidad un crimen, y dedicaron algún tiempo y pensamiento para dar con los medios de distinguir el arte verdadero de las imitaciones. Pero en la Inglaterra de ahora, en la época de Gosse como en la de Gosson, todavía se nos pregunta si el arte es moral o no. Se nos pide que definamos la relación del arte con la economía, se nos pregunta qué lugar ha de ocupar el arte en la república ideal. Y es claramente la opinión de mucha gente menos objetable que los Sydney Webb que sería mejor que las artes no existieran en absoluto.

No me agrada mucho escribir prosa sobre la estética. Creo que una obra de arte vale por cuarenta prefacios y otras tantas apologías. Pero la interrogación fue planteada seriamente y por una persona de buena voluntad. Es como si alguien me dijera: ¿para qué sirven los espacios abiertos en esta ciudad, de qué sirve un rosal y para qué quiere usted plantar árboles y hacer parques y jardines? Hay quienes no se deleitan con estas cosas. La rosa surge más hermosa de la garganta de algún César enterrado y el cornejo con su

<sup>1</sup> Tomando de *The Egoist*, 1913 d. C.

flor de cuatro pétalos (el cornejo norteamericano, no el que ustedes llaman así) surge del corazón de Aucasin, o tal vez esto sea sólo fantasía. Sigamos el asunto al terreno de la ética.

Es obvio que la ética tiene su base en la naturaleza humana, tal como es obvio *que el civismo* se fundamenta en la naturaleza de los hombres que conviven en grupos.

Es obvio que el bienestar del mayor número no se puede lograr hasta saber en cierta medida en qué ha de consistir ese bienestar. En otras palabras, tenemos que saber qué clase de animal es el hombre antes de pensar en lograr su máxima felicidad o antes de decidir qué porcentaje de esa felicidad puede ser suyo sin causar un porcentaje excesivo de infelicidad a sus semejantes.

Las artes, la literatura, la poesía, son ciencias tal como la química. Su objeto de estudio es el hombre, tanto la especie como el individuo. La química trata de la materia considerada en cuanto a su composición.

Las artes nos dan un gran porcentaje de los datos duraderos e inapelables respecto a la naturaleza del hombre, del hombre inmaterial, del hombre considerado como criatura pensante y sensitiva. Empiezan donde la ciencia médica termina o más bien duplican, en parte, esa ciencia. Los límites de ambas artes de entrecruzan.

De la medicina aprendemos que el hombre físico prospera mejor cuando se lava, toma el aire y el sol como es debido. De las artes aprendemos que el hombre es caprichoso, que un hombre difiere de otro. Que los hombres difieren entre sí como las hojas de los árboles. Que no se parecen los unos a los otros como los botones que hace una máquina.

También aprendemos de las artes en qué forma se parece el hombre y en qué forma difiere de otros animales. Aprendemos que ciertos hombres se parecen a menudo más a ciertos animales que a otros hombres de distinta composición. Aprendemos que no todos desean las mismas cosas y que por lo tanto no sería equitativo dar a cada uno dos hectáreas de tierra y una vaca.

Sería manifiestamente inequitativo tratar al ave-truz y al oso polar de igual manera, aceptando que no es injusto encerrarlos en algún sitio donde estén a nuestra merced.

Una ética basada sobre la creencia de que los hombres son distintos de lo que son es manifiestamente estúpida. Es tan estúpido aplicar tal ética como aplicar las leyes y las normas de una tribu nómada o bárbara, a gente hacinada en los arrabales de una metrópoli moderna. Es así que en la tribu es bueno engendrar hijos, porque mientras más varones se tengan menos probable es que le rompan a uno la cabeza los varones de las tribus vecinas, y mientras más hijas haya más rápidamente aumentará la tribu. En los arrabales, por el contrario, es un crimen peor que el asesinato engendrar hijos para cuyo bienestar físico y económico no se han hecho los debidos preparativos. El aumento no sólo aflige a los niños que nacen, sino que también aumenta el número de pobres y mantiene bajos los salarios. De esta manera el obispo de Londres —que aconseja este tipo de crecimiento—, es un criminal de clase más detestable y baja que el *souteneur*.

Cito lo anterior como ejemplo de una inequidad que persiste debido a la constante negativa a considerar un código que fue elaborado para un estado de la sociedad, en su relación (del código) con un

estado diferente de la sociedad. Es como si en física o en ingeniería nos negásemos a considerar una fuerza que había sido destinada a afectar a una masa dada en su relación (v. gr. de la fuerza) con otra masa totalmente diferente, o notablemente diferente, de la primera masa.

Así como existen inequidades debidas a no querer considerar la realidad de que una ley está en relación con una condición social, también pueden darse inequidades por negarse a considerar la realidad de la composición de las masas, o de los individuos a quienes se aplican.

Si todos los hombres desearan sobre todas las cosas dos hectáreas de tierra y una vaca, es obvio que el estado perfecto sería el que diera a cada hombre dos hectáreas de tierra y una vaca.

Si alguna ciencia aparte de las artes fuese capaz de determinar con mayor precisión lo que el individuo no desea, esa ciencia sería de la mayor utilidad para aportar los datos que necesita la ética.

En forma parecida, si cualesquiera ciencias con la excepción de la medicina y de la química pudiesen determinar qué cosas son compatibles con el bienestar físico, esas ciencias serían de más valor para proporcionar datos para la higiene.

Esto nos lleva a la inmoralidad del arte malo. El mal arte es un arte inexacto. Es arte que rinde informes falsos. Si un científico falsifica un informe ya sea deliberadamente o por descuido, le consideramos como un criminal o como un mal científico, de acuerdo con el tamaño de su delito, y se le castiga o desprecia según el caso.

Si falsifica los informes de un hospital de maternidad con el fin de conservar su puesto y obtener ganancias o ascensos en la administración, quizás

pueda pasar inadvertido. Si se niega a realizar tal falsificación puede perder ventajas económicas. En ambos casos su baja o su valor pueden pasar ignorados salvo por muy pocas gentes. Sin embargo, no hace falta discutir su caso. El hombre de la calle sabe de inmediato al enterarse de ello si el médico merece que se le censure o que se le alabe.

Si un artista falsifica su informe acerca de la naturaleza del hombre, acerca de su propia naturaleza, acerca de la naturaleza de su ideal de lo perfecto, acerca de la naturaleza de su ideal de esto o lo otro, de dios, si dios existe, de la fuerza vital, de la naturaleza del bien y el mal, si el bien y el mal existen, de la intensidad con la que cree o no en esto, eso o lo otro, del grado en que sufre o se alegra; si el artista falsifica sus informes sobre estos asuntos o sobre cualquier otro asunto con el fin de ajustarse al gusto de su época, a los requisitos de un soberano, a las conveniencias de un código ético preestablecido, entonces ese artista miente. Si miente por voluntad deliberada de mentir, si miente por cobardía, descuido, pereza, o por cualquier negligencia, miente de todos modos y se le debe castigar o despreciar de acuerdo con la magnitud de su delito. Su delito es de la misma naturaleza que el del médico y de acuerdo con su posición y con la naturaleza de su mentira, es responsable de opresiones o equivocaciones futuras. Y sin embargo sus mentiras son conocidas sólo por unos cuantos, y sus verdades también. Y sin embargo puede pasar sin censura por las unas y sin elogio por las otras. Y sin embargo sólo puede ser castigado en el plano de su crimen y sólo por el desprecio de aquellos que lo conocen. Quizás sea canallada más bien que crimen. Sin embargo tal vez no haya nada peor para un hombre que saberse

canalla y saber que alguien más, así sea una sola persona, también lo sabe.

Distinguimos muy claramente entre el médico que hace lo mejor que puede por el enfermo, que emplea las medicinas que le merecen fe, o que está en una región salvaje, digamos, donde el paciente no puede tener ninguna otra asistencia médica. Distinguimos, digo, muy claramente entre el fracaso de tal médico y la acción de aquel que sin saber la enfermedad del paciente y teniendo al alcance mejores médicos, niega deliberadamente tal ignorancia de la que tiene conciencia, se niega a consultar a otros médicos, intenta evitar que el paciente llegue a mejores manos, o tortura deliberadamente al paciente para sus propios fines.

No hace falta leerlo en letras de molde para reconocer este hecho ético acerca de los médicos. Pero es menester hablar mucho para convencer al lego de que el arte malo es "inmoral". Y de que el buen arte es esencia totalmente virtuosa, por más "inmoral" que sea. Simple y sencillamente que el buen arte no puede ser inmoral. Por buen arte entiendo aquel que ofrece un testimonio auténtico, quiero decir el arte más preciso. Se puede ser completamente preciso al representar una vaguedad. Se puede mentir completamente al pretender que determinada vaguedad se presentó como precisa. Si no se entiende esto respecto a la poesía, consideramos el asunto en términos pictóricos.

Si se ha olvidado mi afirmación de que las artes dan testimonio y definen para nosotros la naturaleza interior y las condiciones del hombre, tómese en consideración la Victoria de Samotracia y el Taj de Agra. El que esculpió aquélla o el que diseñó éste bien puede haber tenido el aspecto de un mono, o

de dos monos si son dos. Pueden haberse parecido a otros hombres simiescos o porcinos. La Victoria y el Taj son los testimonios de que había en ellos algo diferente de los otros hombres que parecen monos o cerdos. Así aprendemos que la humanidad es una especie o género animal capaz de una variación que producirá el deseo de un Taj o de una Victoria, y aún más, capaz de realizar ese Taj o esa Victoria en piedra. Sabemos por otros testimonios artísticos y por experiencia propia que el deseo sobrepasa a menudo la capacidad de realización eficiente; por lo tanto concluimos que otros miembros de la raza bien pueden haber querido realizar un Taj o una Victoria. Hasta suponemos que los hombres han deseado hacer cosas más bellas aún, a pesar de que pocos somos capaces de formarnos una imagen mental precisa de algo que fuera, a su manera, más bello que esa estatua o que ese edificio. Tan difícil resulta, que nadie ha podido efectuar una restauración de la cabeza perdida de la Victoria. Que yo sepa, por lo menos, nadie la ha hecho en piedra. Sin duda muchos al pararse frente á la estatua han hecho tales cabezas en su imaginación.

Tal como en medicina existen el arte de diagnosticar y el arte de curar, también en las artes, y en las artes particulares de la poesía y la literatura, existe el arte de diagnosticar y el de curar. Uno persigue el culto de la fealdad y el otro el culto de la belleza.

El culto de la belleza es la higiene, el sol, el aire y el mar y la lluvia y el baño en los lagos. El culto de la fealdad, Villon, Baudelaire, Corbière y Beardsley son diagnóstico. Flaubert es diagnóstico. La sátira, si hemos de apoyarnos en esta metáfora hasta hacerla tambalear, la sátira es cirugía, inserciones y amputaciones.

La belleza en el arte le recuerda a uno qué es lo que vale la pena. No hablo ahora de fingimientos. Hablo de la belleza, no del culebreo resbaloso, no de la sentimentalización acerca de la belleza, no de decirle a la gente que la belleza es lo apropiado y respetable. Quiero decir la belleza. No se discute acerca de una brisa primaveral, se fortalece cuando la encuentra. Se siente uno fortalecido cuando se encuentra con un pensamiento de movimiento rápido en Platón o con una arista fina en una estatua.

Hasta este alboroto acerca de los dioses le recuerda a uno que algo vale la pena. La sátira le recuerda a uno que algunas cosas no valen la pena. Lo lleva a uno a considerar el tiempo perdido.

El culto a la belleza y la delineación de la fealdad no se contraponen.

## II

He dicho que las artes nos dan los mejores datos para determinar qué clase de criatura es el hombre. Como nuestro tratamiento del hombre se debe determinar por nuestro conocimiento o nuestra concepción de lo que es el hombre, las artes proporcionan datos para la ética.

Estos datos son seguros y los datos de los psicólogos generalizadores y de los teóricos sociales generalmente no lo son, porque el artista serio es científico y el teórico es por lo general empírico a la manera medieval. Es decir, un buen biólogo hará un número razonable de observaciones de cualquier fenómeno dado antes de sacar sus conclusiones, así leemos frases como "más de 100 cultivos de las secreciones de las vías respiratorias de más de 500 enfermos y de 30

enfermeras y ayudantes". Los resultados de estas observaciones deben ser precisos y ninguna observación por sí sola se debe tomar como determinante de una ley general, aunque, después del experimento, ciertas observaciones se puedan considerar como típicas o normales. El artista serio es un científico en cuanto que presenta la imagen de su deseo, de su odio o de su indiferencia como eso precisamente, como la imagen precisa de su deseo de odio o indiferencia. Mientras más preciso sea su informe, más duradera e inexpugnable será su obra de arte.

El teórico —y esto lo vemos constantemente ilustrado por los ingleses que escriben sobre temas sexuales—, constantemente procede como si su propio caso, sus propias limitaciones o predilecciones fueran el caso típico, e incluso como si fuera la regla universal. Constantemente insta a otros a comportarse como él, el teórico, quisiera comportarse. Ahora bien, el arte nunca le pide a nadie que haga nada, o piense en nada, o sea nada. Existe como existen los árboles; se les puede admirar, sentarse bajo su sombra, cosechar plátanos, hacer leña, o hacer lo que a uno le dé la real gana.

Además se es tonto si se busca la clase de arte que no nos complace. Se es tonto si se leen los clásicos porque se le dice a uno que lo haga y no porque a uno le gusten. Se es tonto si se aspira a tener un buen gusto que no se tiene naturalmente. Si hay algún punto donde es idiota simular, ese punto está frente a una obra de arte. También se es tonto si no se tiene una mente abierta, si no se está ansioso de gozar algo que se puede gozar aunque no se sepa muy bien cómo. Pero no corresponde al artista pedir que uno aprenda, o defienda su obra de arte en particular, o insistir en que uno lea sus libros. Cual-

quier artista que busca la admiración particular es, en tanto que la busca, menos artista.

El deseo de salir al foro, del aplauso, nada tiene que ver con el arte serio. Al artista serio le puede gustar salir al foro, y puede ser, fuera de su arte, cualquier clase de imbécil, pero no hay conexión entre ambas cosas, al menos no son concéntricas. Muchos que ni pretenden ser artistas desean la baba admirativa de los que tienen menos sesos que ellos.

El artista serio está generalmente, o está con frecuencia tan lejos del *aegrum vulgus* como lo está el científico serio. Nadie sabe quiénes fueron los matemáticos abstractos que elaboraron las determinantes que usó Marconi en sus cálculos para la telegrafía sin hilos. El público, ese público tan caro al corazón de los periodistas, está mucho más interesado en los accionistas de la compañía Marconi.

La propiedad permanente, la propiedad aportada a la larga para toda la raza humana consta precisamente de estos datos del científico serio y del artista serio; del científico en cuanto toca a las relaciones entre números abstractos, la energía molecular, la composición de la materia, etc.; del artista serio, en cuanto a lo que se relaciona con la naturaleza del hombre, de los individuos.

Los hombres han dejado de tratar de conquistar el mundo<sup>1</sup> y de adquirir conocimientos universales. Tratan todavía de promover el Estado ideal. No se fundará ningún Estado perfecto sobre la teoría, o sobre la hipótesis de trabajo de que todos los hombres se parecen. Ninguna ciencia excepto las artes nos dará los datos necesarios para saber en qué difieren los hombres.

<sup>1</sup> *Blind Optimism*, 1913 d. C.

El dato mismo de que muchos hombres odian las artes es valioso, pues nos permite, al averiguar qué parte de las artes es la que odian, aprender algo acerca de su naturaleza. Con frecuencia cuando alguien dice que odia las artes descubrimos que sólo odia la charlatanería y los malos artistas.

En el caso de un hombre que odia un arte particular y no los demás quizás descubramos que su oído es defectuoso o su inteligencia deficiente. Así, un hombre inteligente puede odiar la música o un buen músico puede detestar a muchos autores excelentes.

Todas estas cosas son muy obvias.

Entre la gente pensante y sensitiva el mal artista es despreciado en la misma manera en que despreciaríamos a un médico negligente o a un científico descuidado o inexacto, y al artista serio se le deja en paz, o incluso se le apoya y estimula. En la niebla y la oscuridad circundante no se toman medidas para distinguir al artista serio del que no lo es. Ya que el artista poco serio es la especie más común y supera en gran número al artista serio, y constituyendo una ventaja temporal y aparente para el falso artista, el ganar los premios propios del artista serio, es natural que el artista poco serio haga todo lo posible por ocultar las líneas divisorias.

Siempre que uno intenta demostrar la diferencia entre la obra seria y la que no lo es, se le dice que ésa "es simplemente una discusión técnica". Y así se ha quedado: en Inglaterra se ha quedado así desde hace más de trescientos años. La gente prefiere las medicinas de patente al tratamiento científico. Aceptarán ocasionalmente que se les diga que el arte como arte no viola las leyes más sagradas de Dios. No aceptarán la opinión de un especialista en cuanto

a qué arte es bueno. Se niegan a considerar el "problema del estilo". Quieren "el valor del arte en relación con la vida" y "cuestiones fundamentales".

En cuanto a los asuntos fundamentales: las artes nos proporcionan datos de psicología, del hombre en sus interioridades, de la proporción relativa del pensamiento y de las emociones, etc., etc., etc.

La piedra de toque de un arte es su precisión. Esta precisión es de varias y complicadas clases y sólo el especialista puede determinar si ciertas obras de arte poseen determinados tipos de precisión. No quiero decir que cualquier persona inteligente no puede tener un juicio más o menos acertado respecto a si cierta obra de arte es buena o no. Generalmente una persona inteligente puede decir si alguien tiene o no buena salud. Pero es verdad también que hace falta un buen médico para hacer ciertos diagnósticos o encontrar la enfermedad que se oculta tras una apariencia de vigor.

Es tan imposible dar en pocas páginas instrucciones completas para conocer una obra maestra como lo sería dar instrucciones completas para todos los diagnósticos médicos.

### III

#### EMOCIÓN Y POESÍA

Que no es fácil ser un gran poeta es obvio. Si lo fuera, muchas más gentes lo habrían logrado. En ninguna época de la historia ha estado libre el mundo de gente que ha tenido algunas ganas de ser un gran poeta y no pocos que se han esforzado concienzudamente por serlo.

Me doy cuenta de que se considera que los adje-

tivos de magnitud huelen a barbarie. Aún así no es vergonzoso querer hacer grandes regalos y una crítica ilustrada no establece comparaciones ignominiosas entre Villon y Dante. La mayoría de los llamados poetas mayores han regalado su *propio* don, pero el término de "mayor" es más bien un regalo que les hace Cronos a ellos. Quiero decir que han nacido justamente a su hora y que les fue dado amontonar y arreglar y armonizar los resultados de los trabajos de muchos hombres. Esta facultad para la amalgama es parte de su genio y es, en cierta forma, una especie de modestia, de altruismo. No han deseado ser los propietarios.

Aquellos de quienes Dante pidió prestado son recordados tanto por haberle prestado como por sus propias composiciones. Al mismo tiempo él dio de sí mismo, y ningún simple compilador y clasificador de los descubrimientos ajenos recibe el nombre de "poeta mayor" por más de una temporada.

Si Dante no hubiera hecho bastante más que pedirle prestadas rimas a Arnaut Daniel y teología a Tomás de Aquino no lo publicaría Dent en el año de gracia de 1913.

Podríamos llegar a creer que lo que importa en el arte es una especie de energía, algo así como la electricidad o la radioactividad, una fuerza que transfiere, suelda, unifica. Una fuerza parecida a la del agua cuando salta a través de la arena brillante y la pone en movimiento rápido. Se puede hacer la imagen que se quiera.

No sé que sirva de nada elaborar una respuesta a la frecuente pregunta: ¿Qué diferencia hay entre la poesía y la prosa?

Creo que la poesía es la más cargada de energía. Pero estas cosas son relativas. Igual que cuando de-

cimos que cierta temperatura es cálida y otra fría. En la misma forma decimos que cierto pasaje escrito en prosa "es poesía" cuando queremos elogiarlo, y que cierto pasaje escrito en verso es "sólo prosa" cuando lo queremos menospreciar. Al mismo tiempo "¡¡¡Poesía!!!" se usa como sinónimo de "¡Tontería!, ¡Bazofia!, ¡¡Basura!!!". Lo que cuenta es "Escribir bien".

Y "escribir bien" es tener un control perfecto. Y es muy fácil controlar una cosa que no tiene energía —siempre que no sea demasiado pesada y que uno no quiera hacer que se mueva.

Y, como todas las palabras que uno usaría para escribir sobre estas cosas son las palabras vagas del habla cotidiana, es casi imposible escribir con precisión científica sobre "prosa y verso" a menos que uno escriba un tratado completo sobre el "arte de escribir", definiendo cada palabra como se definirían los términos en un tratado de química. Y por esta razón todos los ensayos sobre la "poesía" son generalmente no sólo aburridos sino inexactos y totalmente inútiles. Y por la misma razón si se le pregunta a un pintor qué es lo que intenta hacer en una tela, probablemente agite las manos, desesperado, y musite que "El... esto... este... no puede hablar de ello". Y que si usted "ve algo... él está... más o menos... este... satisfecho".

Sin embargo, se ha tenido por una cosa vergonzosa el que un hombre no pueda dar razón de sus actos y palabras. Y si no le importa a uno que lo tomen por mistificador se puede intentar dar respuestas aproximadas a preguntas hechas de buena fe. Tal vez sería mejor hacer las cosas bien y escribir un tratado exacto, pero no siempre se tienen dos o tres años disponibles, y estamos tratando un asunto sutil y

complicado, y además, la misma álgebra de la lógica está en tela de juicio.

Aproximadamente, pues, escribir bien es escribir con control perfecto, el escritor dice exactamente lo que quiere decir. Lo dice con completa claridad y sencillez. Emplea el menor número posible de palabras. No quiero decir que sea avaro con el papel o que se retuerza como Tácito para meter su pensamiento en el menor espacio posible. Pero concediendo que a veces dos frases son más fáciles de entender que una sola con doble significado, el autor intenta comunicarse con el lector en la forma más expedita, excepto cuando por una de cuarenta razones posibles no quiere hacerlo así.

También es cierto que hay varios tipos de claridad. Hay la claridad del pedido: "Mándeme cuatro libras de clavos de diez peniques." Y hay la sencillez sintáctica del pedido: "Cómprame la clase de Rembrandt que me gusta." Esto último es un absoluto criptograma. Presupone un conocimiento más complejo e íntimo del que habla que el que la mayor parte de nosotros tiene de persona alguna. Tiene tantos significados, casi, como personas que lo puedan decir. A un extraño no le dice nada.

La labor casi constante del artista en prosa es la de traducir esta última clase de claridad a la primera; decir "Mándeme la clase de Rembrandt que me gusta" en términos de "Mándeme cuatro libras de clavos de diez peniques".

Todo es una evolución. Al principio bastaban las palabras simples: Comida; agua; fuego. Tanto la prosa como la poesía son una extensión del lenguaje. El hombre desea comunicarse con sus semejantes. Desea una comunicación cada vez más complicada. El gesto sirve hasta cierto punto. Los símbolos pue-

den servir. Cuando se desea algo que no se tiene ante los ojos o cuando se quieren comunicar ideas, es necesario valerse del lenguaje. Poco a poco uno comienza a querer comunicar algo menos desnudo y ambiguo que las ideas. Se quiere comunicar una idea y sus modificaciones, una idea y una multitud de sus efectos, atmósferas, contradicciones. Se quiere preguntar si cierta fórmula funciona en todos los casos, o en qué porcentaje de los casos, etc., etc., etc., y tenemos la novela de Henry James.

Se desea comunicar una idea y sus emociones concomitantes, o una emoción y sus ideas concomitantes, o una sensación y sus emociones derivadas, o una impresión que sea emotiva, etc., etc., etc. Se empieza por el aullido y el ladrido, y luego se pasa a la danza y a la música, y a la música con palabras, y finalmente a las palabras con música y finalmente a las palabras con un vago esbozo de música, palabras que sugieren música, palabras medidas, o palabras con un ritmo que conserva alguna característica exacta de la impresión emotiva, o del carácter esencial de la emoción propiciadora o generadora de las palabras.

Cuando este ritmo o cuando la melodía o secuencias de vocales y consonantes parece llevar verdaderamente el dejo de emoción que con el poema (pues al fin hemos llegado al poema) se intenta comunicar, decimos que esta parte de la obra es buena. Y "esta parte de la obra" es para entonces "técnica". Esa técnica "seca, aburrida y pedante" que condenan todos los artistas malos. Es sólo una parte de la técnica, es el ritmo, la cadencia y la distribución de sonidos.

También la "prosa", o sea las palabras y su sentido, deben ser de tal naturaleza que correspondan a la

emoción. O, visto de otra manera, las ideas o fragmentos de ideas, la emoción y las emociones concomitantes de este "Complejo Intelectual y Emocional" (porque hemos llegado al complejo intelectual y emocional) deben estar en armonía, deben formar un organismo, deben ser el roble que sale de la bellota.

Cuando se tienen las palabras de un treno compuestas en el ritmo y tiempo de *There'll be a Hot Time in the Old Town to-night* se tiene o un efecto bufo intencional o muy mal arte. *Sensitive Plant* de Shelley es uno de los poemas más putrefactos que se han escrito jamás, cuando menos uno de los peores que se puedan atribuir a un autor reconocido. Tiene la misma tonadilla de *A little peach in the orchard grew*. Sin embargo Shelley se recuperó y escribió el quinto acto de los Cenci.

#### IV

A veces sugieren los doctos que los poetas deben adquirir las gracias de la prosa. Esto es una extensión de lo que se dijo antes acerca del control. La prosa no necesita emoción. Puede, aunque no necesita, intentar describir la emoción.

La poesía es un centauro. La facultad pensante, estructuradora y aclaradora de las palabras debe moverse y saltar con las facultades energizantes, sensitivas y musicales. Es precisamente la dificultad de esta existencia anfibia lo que mantiene bajo el número de buenos poetas de quienes se tiene noticia. El prosista logrado dirá que "sólo puede escribir poesía cuando le duele el estómago" y de ahí deducirá y argüirá que la poesía simplemente no es un arte.

Me atrevo a decir que hay buenos tiradores que no pueden disparar desde un caballo.

Además, si un buen tirador sólo monta a caballo unas cuantas veces quizás nunca logre disparar bien desde la silla. O, dejando a un lado la metáfora, supongo que lo que, a la larga, hace a un poeta, es una especie de persistencia de la naturaleza emocional, y, unida a ella, una forma peculiar de control.

El dicho de que "un poeta lírico bien puede morir a los treinta" equivale a decir que la naturaleza emotiva pocas veces persiste más allá de esa edad, o que viene a ser, cuando menos, sometida e incapaz de mover al hombre total. Por supuesto ésta es una generalización, y, como tal, es inexacta.

Es cierto que la mayoría de la gente poetiza más o menos, entre los diecisiete y los veintitrés años. Las emociones son nuevas, y, para su dueño, interesantes, y no hay mucha personalidad o mente que mover. Conforme el hombre, conforme su mente, se vuelve una máquina más y más pesada, una estructura cada vez más complicada, necesita de un voltaje cada vez mayor de energía emotiva para adquirir un movimiento armónico. Es seguro que las emociones crecen en vigor al madurar un hombre vigoroso. En el caso de Guido, su obra más fuerte se da a los cincuenta. La poesía más importante la han escrito hombres de más de treinta.

*"En l'an trentiesme de mon eage"*, empieza Villon y si se considera su tipo de vida, los treinta años le encontrarían más acabado que los cuarenta de una vida más ordenada.

Aristóteles nos dice que "El uso adecuado de la metáfora, siendo, como lo es, la rápida percepción de relaciones, es la verdadera marca del genio". Esa abundancia, esa prontitud en la formación de figuras nos indica que la mente es llevada por la fuerza de corriente emotiva.

Por "uso adecuado", creo que sería bueno entender una rapidez, casi una violencia, y desde luego una vivacidad. Esto no quiere decir elaboración y complicación.

Hay otra manera de apelar a la sensibilidad que no me importa analizar en sus partes componentes, suponiendo que tal vivisección fuera posible. No es la frase formal de Flaubert por más que tal formalidad sea deseable y noble. Es el fraseo que encontramos en

*Era già l'ora che volge il disio  
Ai naviganti...*

O las primeras líneas de la ballata que empieza:

*Perch 'io non spero di tornar già mai  
Ballatetta, in Toscana.*

O:

*S'ils n'ayment fors que pour l'argent,  
On ne les ayme que pour l'heure.*

O, en su contexto:

*The fire that stirs about her, when she stirs,*

O, en su engaste tan diferente:

*Ne maeg werigmod wyrde widhstondan  
ne se hreo hyge helpe gefremman:  
for dhon domgeorne dreorigne oft  
in hyra brecstcofan bindath faeste.*

Estas cosas tienen esa apasionada sencillez que está más allá de las precisiones del intelecto. Verdaderamente son perfectas como la buena prosa es perfecta, pero de alguna manera son diferentes de las claras declaraciones del observador. Son en alguna forma diferentes del magistral final de la Herodías: "*comme elle était très lourde ils la portaient alternativement*" o de la comprobación en St. Julian Hospitalier: "*Et l'idée lui vient d'employer son existence au service des autres.*"

El autor de prosa ha mostrado el triunfo de su intelecto y uno sabe que tal triunfo no ha carecido de sufrimientos por el camino, pero, con los versos, uno se encuentra de pronto con el momento apasionado. Este instante no ha traído consigo nada que viole la sencillez de la prosa. El intelecto no lo ha encontrado pero sí se ha conmovido.

Es casi una locura buscar líneas divisorias, pero si las dos artes han de ser separadas podemos usar esa línea tan bien como cualquier otra. En el verso algo le ha sucedido a la inteligencia. En la prosa la inteligencia ha encontrado un objeto para sus observaciones. El hecho poético preexiste.

De una manera diferente, desde luego, el objeto de la prosa también preexiste. Quizás la diferencia es indemostrable, tal vez ni siquiera se pueda comunicar salvo a los de buena voluntad. Creo sin embargo que el orden en los más grandes pasajes poéticos, la tranquila declaración que participa de la naturaleza de la prosa y que es sin embargo arrojada y arrastrada por el oleaje emotivo, es quizás una prueba tan verdadera como la que menciona el teórico griego.

*La poésie, avec ses comparaisons obligées, sa mythologie que ne croit pas le poète, sa dignité de style à la Louis XIV, et tout l'attirail de ses ornements appelés poétiques, est bien au-dessous de la prose dès qu'il s'agit de donner une idée claire et précise des mouvements du cœur; or, dans ce genre, on n'émeut que par la clarté.* STENDHAL

Y es precisamente por eso que uno se lanza a buscar precisamente poesía que no contenga ese plumaje, esa pompa a la Louis XIV, "farcie de comme". La crítica de Stendhal no es aplicable al *Poema del Cid*, ni a la despedida de Odiseo y Calipso. Entre los escritores del duocento y principios del trecento encontramos una psicología precisa, enterrada en una jerga ya casi ininteligible, pero que está ahí de todas maneras. Si no podemos volver a esas cosas, si el artista serio no puede lograr esa precisión en el verso, debe entonces dedicarse a la prosa o renunciar a su derecho a llamarse un artista serio.

Es precisamente por esa pomposidad que las Parnasiadas y los poemas épicos del siglo dieciocho y la mayor parte de las obras contemporáneas de casi todos nuestros versificadores son plagas y abominaciones.

Como la forma más eficaz de no decir nada es quedarse callado, y como la técnica consiste precisamente en hacer de la forma más eficaz lo que uno quiere hacer, nadie que utilice tres páginas para decir nada puede esperar que se le tome en serio como técnico. Usar tres páginas para no decir nada no es estilo, en el sentido serio de la palabra.

Hay varias clases de trabajo honrado. Está "lo que tiene que salir" o exige ser expresado. Está la formulación consciente, infinitamente más laboriosa, ya que la primera no requiere trabajo, aunque su realización eficaz puede depender de una buena cantidad de trabajo anterior.

Hay el "trabajo precedente", la prueba paciente de los medios, el experimento paciente que quizás beneficie al propio artista, pero que es igualmente probable que le sirva a un sucesor.

El primer tipo de trabajo puede ser poesía.

El segundo tipo, la formulación consciente, suele ser prosa.

El tercer tipo de trabajo huele a laboratorio, atañe al especialista y al dilettante, si la palabra aún retiene algo de su sentido original más fino. Propiamente un dilettante es una persona que se deleita o alegra con el arte, no una persona que intenta interponer sus productos inferiores entre la obra maestra y el público.

Rechazo la palabra *connoisseur* porque está asociada en nuestras mentes con un deseo adquisitivo. El *connoisseur* tiende a querer comprar lo raro a un precio y venderlo a otro. No creo que una persona con este espíritu jamás haya *visto* una obra de arte. Permítaseme devolver a la palabra dilettante, sinónimo de locura o tontería, a su lugar cerca de la palabra *diletto*.

El dilettante no tiene interés propio que defender. Si también fuese artista, no estaría menos preocupado por conservar las mejores obras anteriores. Sacará a la luz "fuentes" que lo harán menos original que lo que su propio público pensaba.

En cuanto a la censura de Stendhal, si podemos tener una poesía que se acerque tanto como la prosa,

*pour donner une idée claire et précise, tengámosla, "E di venire a ciò io studio quanto posso... che la mia vita per alquanti anni duri." ...* Y si no podemos lograr tal poesía, noi altri poeti, ¡callémonos, por Dios! "Rindámonos, sometámonos", etcétera; reconozcamos que nuestro arte, como el arte de bailar con la armadura puesta, está fuera de época y fuera de moda. O procedamos a nuestro ignominioso fin conscientes de que nos hemos esforzado, que hemos agotado nuestras fuerzas intentando preparar el camino para una nueva clase de arte poético —no es una nueva sino una vieja clase— pero sepamos que hemos intentado hacer más posible que nuestros sucesores recuperen ese arte. Escribir poesía que pueda ser una comunicación entre hombres inteligentes.

Para lograr este fin *io studio quanto posso*. He intentado establecer una demarcación clara. Se me ha discutido el uso de mi frase "gran arte" en un artículo anterior. Es casi tan inútil buscar una definición de "gran arte" como buscar una definición científica de la vida. Uno sabe bastante bien lo que quiere decir. Uno quiere decir algo que está más o menos en proporción con su propia experiencia. Uno quiere decir algo bastante diferente en los diferentes periodos de su propia vida.

Es por una razón como ésta que toda crítica debía ser admitidamente personal. Al final de cuentas el crítico sólo puede decir "me gusta", o "me conmueve", o algo por el estilo. Cuando se nos ha mostrado a sí mismo podemos comprender lo que quiere decir.

Así, al hablar de pintura, quiero decir algo que asocio vagamente con Durero, y Rembrandt, y Velázquez, etc., y con pintores que apenas conozco, posiblemente T'ang y Sung —aunque es posible que

haya cambiado las etiquetas—, y con algunos diseños egipcios que deberían probablemente ser considerados como escultura.

Y al hablar de poesía hablo de algo que está asociado en mi mente con los nombres de una docena o más de escritores.

En un análisis más estricto encuentro que quiero decir algo así como “máxima eficacia de expresión”; quiero decir que el escritor ha expresado algo interesante en tal forma que no se puede volver a decir más eficazmente. También quiero decir algo que está asociado con el descubrimiento. El artista debe haber descubierto algo: ya sea de la vida misma o de los medios de expresión.

El gran arte debe necesariamente ser parte del buen arte. Intenté definir el buen arte en un capítulo anterior. Debe ser testimonio verdadero. Es obvio que el gran arte debe ser algo excepcional. No puede ser algo que todos puedan hacer después de unas horas de práctica. Debe ser el resultado de alguna excepcional facultad, fuerza, o percepción. Casi debe ser esa fuerza de percepción trabajando con la complicidad del destino, del azar, o como se le quiera llamar.

Y, ¿quién ha de juzgar? El crítico, el receptor, no importa cuán estúpido o ignorante sea, ha de juzgar por sí mismo. La única crítica realmente viciada es la crítica académica de los que hacen la gran renuncia, que se niegan a decir lo que piensan, si es que piensan, y que citan las opiniones aceptadas; estos hombres son los gusanos; su traición a la gran obra del pasado es tan grande como la del falso artista del presente. Si no les importa lo suficiente la herencia como para tener convicciones personales, no tienen derecho a escribir.

Todo crítico debería dar información acerca de las fuentes y límites de su conocimiento. La crítica de la poesía inglesa por quienes no conocen otro idioma que el inglés, o el inglés y los clásicos escolares, ha sido un marasmo.

Cuando sabemos hasta dónde se ha llevado cierta forma de expresión en, digamos, media docena de grandes literaturas, empezamos a ser capaces de decir si determinada obra tiene el exceso del gran arte. No permitiríamos a un hombre juzgar cuadros si sólo conociera cuadros ingleses, ni música si sólo supiera de música inglesa... o alemana o francesa tampoco.

El juicio estúpido y provinciano del arte se apoya en la creencia de que el gran arte debe parecerse al arte que ha aprendido a respetar.

## LA MISIÓN DEL MAESTRO<sup>1</sup>

Los artistas son las antenas de la raza." Si esta afirmación es incomprensible y sus corolarios necesitan alguna explicación, digamos que los escritores de un país son los voltímetros y los manómetros de la vida intelectual de una nación. Son los instrumentos registradores, y si falsifican sus informes no hay límite al daño que pueden causar. Si supiéramos de alguien que vende termómetros defectuosos a un hospital, lo consideraríamos como un sujeto particularmente vil o defraudador. Pero hace ya cincuenta años que una manera análoga de tratar el pensamiento se aplica en los Estados Unidos, sin desacreditar a quienes lo practican.

Por esta razón yo no me sentiría culpable de asesinato si por algún milagro tuviera el placer de matar a Canby o al editor de *Atlantic Monthly* y sus iguales, o de ordenar la muerte masiva y/o la deportación de un gran número de señores moderados, afables, suaves, todos ellos perfecta y cómodamente convencidos de su respetabilidad y todos incapaces del menor resquemor de conciencia debido a cualquier forma de cobardía mental o falsificación de informes.

Los criminales no tienen intereses intelectuales. ¿Está claro para el profesor de literatura que los escritores que falsifican sus informes pecan en con-

<sup>1</sup> *English Journal*, 1931.

tra de la salud mental de la nación? ¿Hay algún "miembro del público" que se pueda alzar a sostener lo contrario? ¿Habrá algún lector tan humilde respecto de sus propios poderes mentales como para declarar que no comprende esta afirmación?

Como la educación y la prensa NO han proclamado este punto de vista en nuestro tiempo, el primer paso de una reforma educativa es declarar la necesidad de un REGISTRO HONRADO, y ejercer una intolerancia antiséptica respecto a todo informe inexacto sobre las letras: una intolerancia del mismo tipo de la que se ejercería respecto a una gráfica falsa en un hospital o un análisis falso en el laboratorio de un hospital.

Esto significa abolir la vanidad personal en la información; significa la abolición de esta vanidad ya sea que el autor haga un informe sobre la sociedad en general, sobre el orden económico y social, o sobre la propia literatura. Significa la abolición de la vanidad local. No se toleraría a un doctor de Chicago que afirmara que la fiebre de los enfermos en Chicago era siempre menor que la de los enfermos del mismo mal en Singapur (a menos que la diferencia fuera registrada por instrumentos exactos).

Como la prensa, diaria, semanaria, y mensual, está completamente corrompida, ya sea por causas económicas o personales, le CORRESPONDE manifiestamente a la profesión docente actuar por sí misma, sin esperar que los tarados de la prensa y las revistas les ayuden.

La vida mental de una nación no es propiedad privada de nadie. La función de la profesión docente es mantener la SALUD DE LA MENTE NACIONAL. Tal como hay grandes especialistas y descubridores médicos, hay también "escritores de primera"; pero una vez que se

ha realizado un descubrimiento el practicante local queda tan sujeto a la censura como el propio descubridor si no hace uso de los remedios y profilácticos ya conocidos.

Un sistema económico viciado ha corrompido el pensamiento en todas sus ramificaciones. No hay posibilidad de ignorar esto indefinidamente. Primero hay que reconocer el mal, después hay que curarlo.

## II

Las imperfecciones de la educación y de los maestros deben ser subsanadas por cada individuo interesado; su primer acto debe ser un examen de conciencia, el segundo, dirigir su voluntad hacia la luz.

El primer síntoma que encontrará será con toda seguridad la PEREZA mental, falta de curiosidad, desecho de que no se le moleste. Esto no es para nada incompatible con el hecho de estar muy OCUPADO de la manera en que se acostumbra estar ocupado.

Mientras el maestro no quiera conocer todos los datos y separar las raíces de las ramas, las ramas de las puntas, y comprender la ESTRUCTURA PRINCIPAL de su tema y la importancia y peso relativo de sus partes, no será más que un budoque muerto en el sistema docente.

La enfermedad del último siglo y medio ha sido la "abstracción". Se ha extendido como la tuberculosis.

Tomemos el ejemplo obvio de "la libertad". La libertad se volvió una diosa en el siglo dieciocho, y tuvo una FORMA. Es decir, la libertad fue "definida" en los *Derechos del Hombre* como "el derecho de hacer cualquier cosa que no dañe a los demás". La

cláusula restrictiva y altamente ética fue RETIRADA unas décadas después. La idea de libertad degeneró hasta significar simplemente irresponsabilidad y el derecho a ser tan estúpidamente idiota como le diera la gana al más perezoso subhombre, y a ejercer cualquier actividad sin considerar para nada sus efectos en la comunidad.

Me valgo intencionalmente de un ejemplo no literario. Observando la misma clase de deserción mental en la crítica literaria que en los pretendidos programas, estigmatizamos la literatura que consta de "términos generales". Estos términos generales finalmente no tienen ningún significado, en el sentido de que cada profesor los usa con un significado tan vago que no *comunica* nada a los estudiantes.

Todo esto es imperdonable después de la época de "Agassiz and the fish"; con esto quiero decir que ahora la educación general tiene la posibilidad de aprender de los paralelos en los estudios biológicos basados en el EXAMEN y la COMPARACIÓN de especímenes particulares.

Toda la enseñanza literaria debería realizarse mediante la presentación y la yuxtaposición de trozos literarios y no por la discusión de lo que algún otro discutió dijo *sobre* la importancia de un poeta o autor. Cualquier profesor de biología dirá que el conocimiento no puede transmitirse mediante declaraciones generales sin el conocimiento de los casos particulares. Usando el método de presentación y yuxtaposición hasta un profesor medianamente ignorante puede transmitir la mayor parte de lo que sabe sin llenar la cabeza del alumno con grandes cantidades de prejuicios y errores. La enseñanza puede ser incompleta, pero no será viciosa o idiota. Los prejuicios ridículos en favor de los autores conocidos,

o en favor de los modernos contra los antiguos o de los antiguos contra los modernos, desaparecerían necesariamente.

Todo el sistema de intercomunicación a través de la página escrita en Estados Unidos es, y siempre ha sido, un simple asunto de *diluciones* sucesivas del conocimiento. Cuando algún europeo se cansaba de una idea la escribía, después de un tiempo se imprimía y era reseñada, digamos, en Londres por algún columnista apremiado y acosado, por lo general perezoso, casi siempre indiferente. Los periódicos de Londres eran diluidos nuevamente por reseñadores neoyorkinos aún más acosados y generalmente incompetentes, y su "opinión" se dispersaba y aguaba por medio de la distribución comercial norteamericana. De ahí el retraso de 15 o 20 años con que todas y cada una de las ideas, y cada nueva clase de literatura, llega al "profesor" o al "lector norteamericano".

El lector común no tiene ningún medio de controlar los datos bajo tal sistema. Se le ha educado con declaraciones vagas y generales, que han embotado naturalmente su curiosidad. La simple ignorancia mostrada hasta en el *English Journal* es asombrosa, y los individuos no son siempre los culpables.

Un examen sereno de los archivos de la *Little Review* de 1917-19 revelará el atraso entre la publicación y la recepción efectiva de datos perfectamente sencillos. La economía de Douglas que ahora difunde el senador Cutting y que recibe "cuidadoso estudio del gobierno", se conocía en 1919 y fue mencionada en las pequeñas revistas norteamericanas en 1920. Muchos creen que nos hubiera salvado de la crisis y acabado con la pobreza, de haber recibido atención y estudio adecuado en esas fechas y si se hubiese

puesto en marcha entonces. Aludo a esto para mostrar que el atraso de la publicación y de la enseñanza en los Estados Unidos NO SE LIMITA a lo que llaman "asuntos meramente culturales", sino que afecta hasta cuestiones de vida o muerte, alimentación o hambre, la comodidad y el sufrimiento de grandes masas de gente.

### III

Nuestro editor pregunta: ¿Qué debe hacerse?

1. Examen de conciencia y de los propios alcances por parte de cada profesor o profesora.

2. Dirigir la voluntad hacia la luz, con el abandono concomitante de la pereza y el prejuicio.

3. Exigir inexorablemente los hechos.

4. Un examen desapasionado del método ideográfico (examen y yuxtaposición de especímenes particulares; p. ej., obras particulares, trozos literarios) como implemento para transmitir y adquirir conocimientos.

5. Una campaña decidida contra los fósiles humanos que todavía obstruyen el sistema. Exigir que cese el sabotaje o que se vayan los saboteadores.

Como resultado y concomitante habría naturalmente una garantía de que se dejaría de cesar a profesores y maestros *por haber EXAMINADO* los hechos y discutido las ideas. Tal supresión de los buscadores de la Verdad no conviene a la época del Nuevo Trato y debe exhibirse en la picota de la infamia como síntoma de la época de Wilson-Harding-Coolidge-Hoover. Para cesar a un profesor por sus IDEAS, debería ser necesario demostrar que esas ideas son maliciosas y van contra la salud mental de la nación. Como en nuestras LEYES se tiene al individuo

por inocente hasta que se demuestre lo contrario, se debe considerar a una persona como de buena voluntad hasta que se demuestre lo contrario.

El hombre de buena voluntad abandona una idea falsa tan pronto como se le hace ver su falsedad, abandona una declaración falsa tan pronto como se le corrige. En el caso de un profesor que informe mal a sus estudiantes, es deber de sus superiores INSTRUIRLO, no simplemente suprimirlo. En el caso de profesores, etc., el caso debe ventilarse en un debate público.

Cuando la Universidad de París estaba viva (digamos en la época de Abelardo) hasta los debates altamente técnicos y especializados eran motivo de exaltación pública. La educación que no trate de la vida y de los problemas cotidianos más importantes e inmediatos es puro sabotaje y sofocación.

La retrospección es imperdonable, especialmente en la educación, excepto cuando se usa claramente como palanca para moverse hacia el futuro. Una educación que no se enfoque sobre la vida de hoy y de mañana es una traición al alumno. No hay vocablos de los que se puedan publicar en un boletín educativo decente que puedan describir la vileza del sistema universitario norteamericano tal como nosotros lo hemos conocido. Y con esto no quiero decir que su superficie no haya sido a menudo encantadora. Quiero decir que la perversión *fundamental* ha sido infame. Tiende a incapacitar al estudiante para desempeñar su cometido en su época. Algunos rectores universitarios se han escogido más bien por su talento para el servilismo que por su agudeza intelectual o su deseo de avivar y desarrollar la vida del intelecto. Otros, que tenían buenas intenciones, han visto estorbados sus propósitos y desviados sus proyectos mejor intencio-

nados, y se han visto obligados a oscilar entre el propósito elevado y la restricción. El mal, como todo mal, reside en la dirección de la voluntad. Para que la frase tenga vida, debe haber voluntad y dirección.

Quizás haya habido excusa o circunstancias atenuantes para mi generación, pero ya no debe haber *más* excusas. Cuando yo estaba en secundaria, Ibsen era un chiste en las tiras cómicas, y los grandes autores de la prensa "literaria" y de las "mejores revistas" eran... nombres ahora conocidos sólo para los "investigadores de esa época". Luego vino el sabotaje de Huneker-Brentano. La gente "avanzada" de Nueva York abandonó la Guerra Civil para quedarse en el Londres de los noventa, o la Europa Central de los sesenta u ochenta. Es decir, el criterio de los años noventa de Londres se sostuvo en Nueva York hasta 1915. Todo lo que no fuera eso se consideraba arrogante estulticia. El punto de vista del *Atlantic Monthly* sobre la literatura francesa en 1914 era tan cómico como la opinión de Huey Long sobre Tomás de Aquino. Y los simuladores, los que entonces se instituyeron en críticos y editores, todavía prosperan e impiden que las ideas contemporáneas entren en el sistema de la biblioteca Carnegie o lleguen a la profesión docente, hasta que no acumulen el moño de una o dos décadas.

El profesor de primaria más humilde PUEDE CONTRIBUIR a la educación nacional si no permite que el error impreso pase sin reprobalo.

(a) Adquiriendo un mínimo de conocimiento exactos basados en el examen y la comparación de libros ESPECÍFICOS.

(b) Corrigiendo sus propios errores con agrado y como algo normal a la primera oportunidad.

Por ejemplo, una antología muy conocida de un

antólogo ampliamente respetado contiene una gran cantidad de errores, afirmaciones que están en contradicción con una simple cronología verificable. No he sabido de queja alguna. En el *English Journal* hay errores que deberían ser corregidos no por autores famosos, sino por los profesores jóvenes. Esto nos llevaría de manera inevitable a una moral intelectual más alta. A algunos profesores les GUSTARÍA, otros tendrían que aceptarlo porque no podrían funcionar de otra manera. El falso testimonio en la enseñanza de las letras DEBERÍA ser tan poco honorable como la falsificación en medicina.

## LA CONSTANTE PRÉDICA A LA CHUSMA<sup>1</sup>

Una y otra vez la misma mentira. No tiene caso hablar de mentiras a los ignorantes, pues carecen de criterio. Algunos consideran que engañar a los ignorantes es una maldad, pero al demagogo le interesa apoyar su profesión y demostrar que la demagogia es la máxima obra de Dios. Y por eso leemos por milésima vez que la poesía se escribe para entretener. De la siguiente manera: "Los comienzos de la poesía inglesa... realizada por una gente guerrera y ruda para entretener a los hombres de armas, o para los hombres que se sentaban a la mesa de los monjes."

O estas afirmaciones se hacen para obtener los favores de otras personas sentadas frente a estériles mesas gordas, o se hacen por ignorancia que es charlatanería cuando pretende pasar por sagrado e impecable conocimiento.

"Los comienzos... para entretener"... ¿acaso ha leído quien afirma esto *The Seafarer* en anglosajón? ¿Nos quiere decir el autor para quién fueron escritas estas líneas, únicas entre las obras de nuestros antepasados que se pueden comparar con Homero... para el entretenimiento de quién? No se hicieron para entretener a nadie, sino porque un hombre que se aferraba al silencio no pudo dejar de hablar. Y ese poema menos parejo, *The Wanderer*, se parece a aquel otro; en ambos habla un hombre destruido:

<sup>1</sup> *Poetry*, VIII, 3 (junio, 1916).

*Ne maeg werigmod wryde withstondan  
ne se hreo hyge helpe gefremman:  
for thon domgeorne dreorigne oft  
in hyra breostcofan bindath faeste.*

*"For the doom-eager brindeth fast his blood-bedrag-  
gled heart in his breast" ... una disculpa por atre-  
verse a hablar, y el hablar sólo perdonado porque  
su capitán y todos los marinos y los compañeros han  
muerto; algunos muertos por los lobos, otros arran-  
cados de los acantilados por las aves cuyos nidos sa-  
quearon.*

Poemas como éstos no fueron escritos para los ora-  
dores de banquetes, como no lo es el undécimo libro  
de la Odisea. No obstante, la chusma se siente hala-  
gada cuando se le dice que su importancia es tan  
grande que el solaz de los hombres solitarios, y la más  
señorial de las artes, fue creada para su esparcimiento.

EL SEÑOR HOUSMAN  
EN LITTLE BETHEL<sup>1</sup>

Este volumen<sup>2</sup> me llega con una nota de un amigo diciéndome que "ha perturbado a muchos críticos de Cambridge". Mi primer deseo fue, naturalmente, que la perturbación hubiera ocurrido en alta mar y lo más lejos posible de algún peligro de salvación.

A. E. H., con suma cautela, adopta la posición de que es incompetente para discutir el tema y desafía a Zeus y a Tersites a que lo saquen de él. Todo va bien hasta ahí, y yo sería el último en objetar algo; es por la página 8 cuando la ceja del lector tiende irresistiblemente a levantarse: "El artificio de la versificación. . . poco explorado por los críticos" (muy cierto), "unas cuantas páginas de C. Patmore y de F. Myers lo contienen todo, que yo sepa, o cuando menos todo lo valioso, que se ha escrito sobre la materia; y a éstos podría añadir algunos más".

Como autobiografía no es posible contradecir lo primero, y como el señor Housman se abstiene del soslayado "añadir" no hay manera de saber si se ha entregado a la vana jactancia, o si simplemente está afirmando un hecho.

La maravilla es, o lo sería para cualquier extranjero que desconociera Inglaterra, que cualquier profesor de latín de una institución docente reconocida, o que cualquier hombre que diga que su "recreo favorito ha sido la mejor literatura en varios idiomas", pudiera quedarse los veinte años de su profesio-

<sup>1</sup> *Criterion*, enero de 1934.

<sup>2</sup> *The Name and Nature of Poetry*.

rado en la fase del "que yo sepa". Quizás le hayan hecho trabajar demasiado, dejándole poco tiempo para su recreo favorito.

Se muestra amigo de la rectitud cuando sostiene que la "buena literatura que se lee por placer tiene que... hacerle bien al lector, avivar su percepción... agudizar su discriminación, suavizar la rudeza de la opinión personal".

Supongo que esta mija de sentido común habrá sido responsable de la perturbación de la capilla de críticos que sostienen que la opinión de Fulano sobre la explicación de Shakespeare hecha por Zutano ilustrará al lector y le iniciará en mayor grado en la percepción del texto que si leyera el propio texto del bardo.

Mi divergencia inicial, que lleva ya treinta años, tanto de unos como de otros, consiste en afirmar que mientras el crítico inglés muestre una ignorancia tan condenable de una parte tan grande de la mejor literatura y hasta de media docena de *clases* de la mejor literatura, la crítica inglesa será limitada en cuanto a su alcance e insuficiente no sólo para el escritor serio sino también para el lector que se haya deleitado en terrenos más altos o en praderas más anchas.

En los veinticinco años en que mi conocimiento de las letras ha sido todo menos casual y mi observación de la producción inglesa ha estado lejos de ser desinteresada, no me he tropezado con un solo indicio de que el señor Housman estuviera al tanto del mundo de mis contemporáneos. Esto es bastante normal, y son pocos los hombres de cualquier país que observan con atención a sus sucesores. Pero aún entre los escritores de la época de Housman debe haber una intimación perdida, una línea aquí y otra

allá en, digamos, los suaves murmullos de Bridges o Hopkins que pudieran sumarse a la sabiduría de Patmore, o a la astucia de Fred Myers (cuya poesía, si es que existe, desconozco). Nada de esto, que yo sepa, aparece en las peores antologías aceptadas, ni lo ha publicado el señor Housman.

Podría, si el señor Housman se interesa, proporcionarle una lista de obras que, si no están específicamente catalogadas como "tratados de versificación", "prosodia en diez lecciones", "guía a las musas para niños", por lo menos le darían una idea aquí y otra allá; y no es que quiera meterme con los solaces de nadie.

Todo ello no quita que la nota de Housman que aparece en la página 8 con letra pequeña sea uno de los resúmenes más magistrales de un pequeño sector de los problemas de la versificación que yo jamás haya tenido el placer de encontrar. Dudo que alguien haya logrado hacer algo mejor en inglés, es decir, que haya logrado en tan breve espacio hacer una lista mayor de asuntos tan importantes y algunos de ellos fundamentales.

Lo que maravilla es que haya querido conformarse con la ayuda de Myers y Patmore. La duda particular surge con los ejemplos específicos de Housman de lo que supone un triunfo particular. ¿Por qué, por ejemplo, "dejamos de galopar sobre el caballo de Callender y empezamos a volar con Pegaso" (cual águilas que hollan las estrellas, etc.) cuando tropeizamos con un verso escrito en la siguiente medida, más fácil de parodiar que de transcribir?

*Come, tumultum Greek, Ulysses, come*<sup>1</sup>  
*Caress these shores with me:*

<sup>1</sup> O "tum", como puede ser el caso.

*The windblown seas have wet my bum  
And here the beer is free.*

¡No! Aunque el verso del doctor Bridges no siempre salta con la gacela, corcovea con el cimarrón, corre con la ligereza del antílope, ni de ninguna manera llena el pecho de "truenos y oleajes", y aunque Gerard Hopkins no tenga el hábito de variar su movimiento al cambiar lo que uno cree la emoción subyacente, no puedo creer que ni Bridges ni Hopkins quedaran del todo satisfechos con el ejemplo que eligió Housman.

La prosa del señor Housman procede con una suavidad que el autor presente está perfectamente dispuesto a envidiarle. Sólo un juicio predispuesto sería capaz de negar esto, y sólo el que escribiese con irritación dejaría, me parece, de percibirlo. Se va de contraste en contraste, la competencia bien conocida del señor Housman hasta cierto punto, y los sorprendentes y súbitos límites de sus conocimientos; si fuese un palurdo o una persona a sueldo de la prensa amarilla, no nos sorprendería que cite a Johnson como fuente de la repetición que hace de Aristóteles; ¿pero un profesor de latín, un lector, por gusto, en "varias lenguas"? ¿O quizás se deba a que Aristóteles era griego?

Y en cuando a "*the dawn in russet mantle*", que es un perfecto ejemplo de Aristóteles por vía de la "marca indudable del genio" de Johnson, no veo *por qué* ha de proporcionar un placer puramente intelectual e intelectualmente frívolo, y no poseer más virtudes que un anagrama.

Tal vez la suavidad de lo que escribe Housman no se lleva con la precisión del pensamiento.

Sugeriría una corrección en la página 19. Tal como está se nos invita a suponer que la "inteligencia" (se

discute el siglo dieciocho) implicaba "alguna represión y acallamiento de la poesía".

La inteligencia nunca hizo cosa parecida. (Ref. "Ecstasy", de Donne, "Voi ch'avete intelletto d'amore", "Voi ch' intendendo il terzo ciel movete", ¡y hasta los hábiles comentarios de Homero!)

La forma particular de afirmación abstracta, voltariana (viene de Bayle, viene de Quevedo, viene de la Antigüedad) especie de reducción *ad absurdum*, etc., cara al siglo dieciocho, tuvo su efecto sobre el verso. No tenían método ideogramático o no lo habían transformado en sistema y no sabían nada acerca de los pescados del Profesor Agassiz, pero confundir la tendencia a la declaración abstracta general con la "inteligencia", *tout bonnement*, es pecar contra todos esos cánones admirables de nomenclatura que el señor Housman alabó tanto (en las dos páginas anteriores).

"La poesía del siglo dieciocho", dice el señor Housman, "era muy satisfactoria cuando no intentaba ser poética." ¿Y la de otros siglos? Otra vez encontramos una curiosa trilogía: "sátira, controversia y burla". ¿Qué habrá hecho la sátira para que la encontremos tan confundida? ¿Y qué le dijo Hermes a Calipso?

El señor Housman debe estarnos exhortando, realmente vamos en camino de las mayores alturas posibles, donde Homero, Ovidio, Dante y Chaucer encontrarán difícil entrar. Su santuario se debe estar reduciendo.

"*Le point de la pyramide*", dice Brancusi, "*on est là, on ne peut pas bouger.*"

La referencia de Housman a la "gran parsimonia y tacto" quizás lo defina a él. Si los ejemplos de cuco desteñido del siglo diecinueve y dieciocho (página

22) han de calificarse, sinceramente dudo de que los últimos sean inferiores a los primeros. ¿El contenido más o menos parejo y la métrica del siglo dieciocho algo más limpia?

La tendencia general del discurso de Housman sobre lo poco deseable de confundir la poesía con "pensamientos elevados expresados en lenguaje hermoso y florido", no puede sin embargo sino beneficiar a sus lectores. Supongo que cuando habla del "siglo dieciocho" quiere decir ese siglo *en* Inglaterra.

Nuevamente mi pedantería (aunque no soy como el señor Housman un profesor con honores, beneficios ni prebendas eclesiásticas) se rebela ante una cuestión de nomenclatura. Housman ha traído de los cabellos un "siglo dieciocho" que define como condición y no como medida cronológica, y encuentra bastante justificación para esta extensión del lenguaje, aunque no encaje del todo en el color estipulado de su doctrina.

Pero, ¿estará bien así? Dryden, de acuerdo con mi diccionario de fechas, respiró entre 1631 y 1700, Crabbe entre 1754 y 1832.

Jamás le he dicho a nadie que lea a Dryden, que parece ser el demonio principal y anti-Eliótico en el cosmos del señor Housman, pero, ¿perteneció Crabbe hasta el cuadragésimosexto año de su vida al siglo dieciocho por cronología o por definición espiritual?, y, ¿no es verdad que Landor está bien metido en los días más chochos de la reina Victoria, no sólo por la cronología de su adolescencia, sino por su afinidad con la definición de Housman?

Nuevamente los designios de la mente de Housman se hacen insondables; después de condenar lo burlesco y menospreciar a Gilpin por carecer de sublimidad, nos sale con:

como lo chauceriano inmejorable. Dios sabe que yo no quiero mejorarlo, pero, ¿es ésta la cumbre de la seriedad aquí lograda, o escuchamos una risilla chauceriana? O, de todas maneras, ¿podrá el lector que conoce a Chaucer, pero sin ir a buscar el contexto, suponer que este verso es más expresivo o que está más cerca del corazón de la selva oscura de otro, etc., que algún verso del fierabrás Alex?

Que los cielos sean testigos de que yo, bajo ningún pretexto, y entre todos los hombres, no quiero que Juanito Dryden sea exhumado de nuevo. Ya sea por madurez de la sesera, ya porque desde mi más temprana niñez he estado a salvo por asociación de ideas con la primera sílaba del apellido de John [Dry: seco] —y los esfuerzos del señor Eliot sólo han servido para fortalecer mi resolución de nunca jamás volver a abrir a John Dryden, sus obras o algún comentario sobre ellas—, pero si algo pudiera suscitar interés en esa monumental aridez sería el aislamiento de alguna afirmación bastante sensata sobre Chaucer ilustrada en su favor y en su contra; en su contra, por tres rebuznos tan grandes como Milton; ¿en favor? bueno, quizás sin mucho éxito.

En una palabra, Dryden dio con un término crítico bastante bueno, pero siendo bobo por naturaleza, no pudo obtener gran claridad de tal accidente. Lo que me maravilla es cómo nadie que esté decidido a recrearse “con lo mejor”, y sin embargo con un campo tan limitado (aparentemente) de lecturas, haya podido, entre una cerveza y otra, traspasar, transgredir y llegar hasta el punto de citar tantas líneas de los enjalbegados del señor Dryden sobre Chaucer.

Por otra parte, no cabe duda de que el señor

Housman tiene la protección del cielo. La maldición de Isaías, que le hace temblar al pensar que *había* caído en los años oscuros del Tratado de Utrecht, ha inundado su país durante las regencias literarias de Marsh y Abercrombie (1910-1930), y el señor Housman ni siquiera se ha enterado.

Y el Polo Norte le dijo al Polo Sur: "Heteróclito es el hombre y seguramente hay lugar para muchas divergencias."

Cualquiera capaz de escribir frases tan suaves y aliñadas como las del señor Housman con tan abierta sinceridad es una bendición para... para el lector actual —aunque sólo sea por chocar contra otro punto de vista tan extraño a toda preocupación, y de actitud tan completamente opuesta.

"No hay ninguna verdad", dice Housman, "demasiado valiosa, ninguna observación demasiado profunda, ningún sentimiento demasiado exaltado para expresarlo en prosa."

No estoy calificado para hablar de sentimientos exaltados, pero yo diría que no hay ninguna idea que valga la pena tener en la cabeza año tras año, y ningún cuento lo suficientemente bueno como para que yo quiera contarlo, que no se resienta con la llaneza de la prosa, no sufra por una formulación inadecuada, no me deje con la impresión de que se ha hecho a medias, o se ha dicho de una manera abstracta, o definido en términos tan elásticos que cualquier mono puede estirar esa definición para ajustarla a su propia pobreza o acomodarla a su propia imbecilidad, hasta que no se una a la música, o por lo menos se le dé una definición rítmica aunque no se llegue a definir su articulación total.

En cuanto a "unas ideas sí, otras no", etc., el señor Housman es demasiado "selectivo". No es la idea,

sino el grado de su definición, lo que determina su aptitud de llegar a la música.

Es obvio que hemos llegado a una encrucijada: "Si la poesía tiene significado tal vez sea bueno determinarlo", *Housman*; "El amor intelectual por una cosa consiste en la comprensión de sus perfecciones", *Spinoza*. También "le style c'est l'homme", *vir quidem*, que para lo que me importa pudo haber sido toda la latinidad, o todo el hombre mediterráneo, hecho verbo y articulado.

En la página 38, el señor Housman desciende al sentimentalismo, a la indefinición, a la ambigüedad, al retorcimiento de palabras, y está a punto de acabar el respeto que sentíamos por él. Si la palabra griega ahí traducida significa "locura" en el sentido en que Smart y Collins y Willie Blake tenían que pasar uno que otro fin de semana en el manicomio; si significa algo más que cierta tensión emocional, o exceso mental, no más demente que la clase de exceso físico que permitía al negro Siki bailar espalda contra espalda con su contrincante en el cuadrilátero y darle golpes por encima de su cabeza, o que permite a la hormiga sable cortar en pedazos a una araña, entonces Platón era un puerco, un mono, el piojo de un piojo, un mentiroso impertinente y sin principios, que se aparta de todos los hechos fehacientes de la poesía griega, ninguno de cuyos grandes autores fue lunático, masticalunas, tonto de aldea, o imbécil, como no lo fueron los mejores latinos, ni Dante, ni Guido, ni Villon, ni Gautier, Corbière, Browning; y el señor Housman puede guardarse esta baba sentimental en la mochila, y emplear sus habilidades en lanzar dardos en la taberna más cercana.

¡Seis peniques de gratificación por cualquier caso auténtico de alguna persona cuyo intelecto le haya

impedido escribir poesía! Vale tanto como declarar que los rieles del ferrocarril paran a la locomotora. Nadie dijo nunca que la harían caminar.

La adoración del tonto de aldea, ¿es quizás algo exclusivo de Inglaterra? Hasta los irlandeses prefieren pensar que la mente del hombre está en alguna parte, aunque se haya marchado con las hadas.

Cuando llega a afirmar que Shakespeare escribía "insensateces", o al ejemplo que da: a) La muestra no es de ninguna manera insensata. b) El intelecto ha estado en función plena, ya que Shakespeare es el técnico inglés sin paralelo, y tuvo la sabiduría de concentrar su técnica en el punto en que el intelecto más iluminado concentraría naturalmente la *técnica*, es decir en la distribución de sus *sonidos*, en las veintiséis letras de su alfabeto, en la calidad y duración de sus sílabas y en la fuerza variable de sus acentos, para lo cual saqueó los cancioneros italianos. Hablo de los poemas impresos *con* la música más que de páginas que sólo contienen letras impresas.

¡El mayor técnico, el verdadero escritor inglés del Epos, retando al material dispar de las Historias, aplicando de nuevo su *mente*! Fue menester un Milton con orejas de burro para que pudiera pasar esa imbecilidad sobre los cantos de pájaro tan caros a la epiglotis de Wordsworth.

Para admirar la métrica de algunos poemas de Blake hay que olvidar a Lewis Carroll.

Que haya una fuente de poesía en alguna parte del loco de William, yo sería el último en negarlo, pero que las furias y los oleajes ganen al ser presentados en el dialecto de

*Tiger, Tiger, catch'em quick!  
All the little lambs are sick,*

me inclino a negarlo. El señor Housman discute por aquí cuán poético viene a ser aquello que no es intelecto cuando se expresa en un lenguaje inconmensurado.

Recuerdo algo de Herrick que no pierde nada porque su autor haya estado lúcido:

*Your dew drinks offerings on my tomb*

o algo por el estilo.

Sospecho que el señor Housman adolece de falta de curiosidad. Ya que parece no haber considerado verso alguno que no tenga un buen golpe en cada sílaba alterna, o al menos basado principalmente en el sistema de sílabas *ti Tum ti Tum ti Tum*, a veces hasta diez sílabas.

En la página 47 nuestro autor descende, profundamente, a esa jocosidad que se espera de los que han merecido palmas académicas, y que sienten la necesidad de no estar tan tiesos: de conocer, de mezclarse humanamente con el público. Ratas, terriers, el "erizarse" de la piel del señor Housman bajo la navaja de afeitar, si algún pensamiento poético atraviesa su memoria, y por último ¡Fanny Brawnel

*Milton thou should'st be living at this hour!*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En cuanto podría haber dado conferencias en Cambridge.

## ZONAS CRÍTICAS<sup>1</sup>

### I

La crítica tiene, cuando menos, las siguientes categorías, que difieren bastante en cuanto al volumen de su manifestación verbal, y no igualmente delimitadas.

1. La crítica por discusión, que va de la simple palabrería, las distinciones bizantinas y la descripción de tendencias hasta el registro y clara definición de los procedimientos y el intento de formular principios más o menos generales.

Aristóteles, que no era ni poeta ni imbécil completo, se contentó con formular algunas relaciones generales interiores y exteriores de las obras ya existentes.

Seguramente es el padre de la mayor familia bastarda de todos los filósofos. Fulano, Mengano y Perencejo, todos tratan de decir lo que el próximo escritor debe hacer.

Dante, que era capaz de realizar la obra y de tener ideas generales, registró parcialmente sus conocimientos.

2. La crítica por traducción.

3. La crítica que consiste en practicar el estilo de determinada época.

Así como no se pueden tomar en serio los conocimientos de tenis de un individuo hasta no verlo jugar en algún torneo, así podemos suponer que

<sup>1</sup> *Make it new*, 1934, Londres, Faber and Faber Ltd.; 1935, New Haven, Yale University Press.

hasta que un hombre no domine efectivamente determinados procedimientos debe haber en ellos muchos elementos que no conoce bien.

Esto introduce una nota casi personal, o cuando menos una contestación tardía a los quejosos que objetaron el que yo me pasara tres días traduciendo a Fontenelle, diciendo que yo debía estar realizando una obra original y no malgastando energías en la traducción. Tomaron la *Divagación* como prueba de que yo estaba perdiendo el tiempo.

4. La crítica por vía musical, que significa sencillamente ponerle música a las palabras de un poeta; por ejemplo en *Le Testament*, a las palabras de Villon, y en *Cavalcanti*, en que les he puesto música a las palabras de Guido y Sordello. En la famosa caricatura de Eduardo y Alfonso, sentados en un banco del Bois, el monarca más viejo le dice al joven: "*A votre âge j'étais seulement Prince de Galles, c'est le seul moyen de bien connaître Paris.*"

Ésta es la forma más intensa de la crítica con excepción de:

5. La crítica mediante una nueva composición.

Por ejemplo la crítica sobre Séneca en el *Agon* del señor Eliot es infinitamente más viva, más vigorosa que en su ensayo sobre Séneca.

Hace años cometí el error de publicar un volumen (*Instigations*) sin decirle claramente al lector que el libro tenía cierto propósito y plan. Siguiendo a una época de gran confusión y desatino, en que el disfraz era mucho más común que cualquier clase de coherencia, tan violento rompimiento con la costumbre del gran público es perfectamente inútil, y quizás sea injusto con aquellos lectores que habitan la zona intermedia entre el intelecto fulgente y *les cuistres*.

No hubiera tenido caso pedir indulgencia mientras las apariencias estaban tan en contra mía, quiero decir mientras la apariencia de simple descuido diera base para el argumento y el lector de mala voluntad tuviera amplio fundamento para sus demostraciones hostiles.

## II

La crítica, hasta donde yo he podido saber, tiene dos funciones:

1. Teóricamente trata de preceder a la composición, servir de mira, aunque creo que la previsión JAMÁS ha servido en lo más mínimo a nadie excepto a los creadores. Quiero decir que el que puede formular cualquier principio coordinador por adelantado es el mismo que produce la demostración.

Los demás que aplican el principio generalmente aprenden del ejemplo y en la mayoría de los casos simplemente lo diluyen y oscurecen.

Creo que casi siempre se encontrará que la obra deja atrás a la ecuación formulada o cuando menos a la publicada, o cuando mucho proceden como los dos pies de un bípedo.

2. Excernimiento. El ordenamiento general y desyerbamiento de lo ya hecho. La eliminación de lo repetido. Faena análoga a la que llevaría a cabo un buen comité seleccionador o un director de una Galería Nacional o un museo de biología;

El ordenamiento de los conocimientos para que el que sigue o la generación siguiente pueda descubrir inmediatamente la parte viva y pierda el menor tiempo posible en cuestiones obsoletas.

"Confesé que no tenía nada que ver con la vida pero que no se podía modificar, por eso no me ma-

tricolé en el curso." (Carta de un estudiante de Cambridge, noviembre de 1933. La carta se refería a un curso de economía y no de literatura, pero es un ejemplo demasiado bueno del espíritu académico, ¡ay de mí! del espíritu "universitario" para no aprovecharlo.)

Es imposible tratar todo el asunto de la educación, de la "cultura", del *paideuma*, en un solo volumen de crítica literaria. Lo que el señor Eliot llama "Para- quién sabe qué" no necesita ocuparnos por unos cuantos centenares de páginas, salvo para decir que la educación universitaria de mis tiempos fracasó por falta de atención a su círculo de referencia:

(a) La sociedad en general.

(b) La vida intelectual de la nación en general.

Supongo que esto era igualmente cierto en Inglaterra, en los EE. UU. y en varias naciones más en las cuales no he tenido experiencias tan dolorosas.

Ya se pasó el tiempo en que era posible engañarse a uno mismo con un "brillante" o cualquier otro tipo de generalización. El filósofo contemporáneo al estilo griego, cuyo sistema consiste en una intuición (cuando mucho) profunda y más o menos central y muchas hipótesis no verificadas, analogías y detalles no examinados con cuidado, ya no llama la atención. Desde Leibnitz (cuando menos desde Leibnitz) la filosofía ha ido a la zaga de la ciencia material, y sólo se dedican a ella individuos de tercera categoría.

No es de esperarse que el conocimiento de la conciencia humana, o de su más eficaz material registrador, el lenguaje, pueda prescindir de un progreso en los métodos que esté a la par, cuando menos, con el de las ciencias particulares, ni que ningún individuo pueda escaparse de todas las limitaciones de sus compañeros. Ningún biólogo espera formular

él solo TODA UNA NUEVA BIOLOGÍA. Cuando mucho espera explorar un campo limitado, mejorar el conocimiento de algunos detalles y si tiene suerte, aclarar las relaciones dentro de ese campo, y de ese campo con el exterior.

No se espera que necesariamente los bacilos en un tubo de ensayo nos informen respecto a los de otro gracias a un mero razonamiento lógico o silogístico. El buen científico de tarde en tarde descubre semejanzas, grupos de familias, comportamientos parecidos en presencia de reactivos parecidos, etc. Mark Carleton "el grande" mejoró el trigo norteamericano por medio de una serie de búsquedas. No veo por qué una seriedad semejante deba ser extraña al crítico de las letras.

El lenguaje no es una mera curiosidad de gabinete u objeto expuesto en un museo. Decididamente, funciona en toda vida humana desde la vida tribal en adelante. No se puede gobernar sin él ni hacer leyes. Es decir, se pueden formular leyes, pero éstas se tornan berenjenales para el peculado y la discusión. "Hay que determinar el sentido", etc.

Hay otros medios de comunicación humana pero todos están definitivamente limitados a sus departamentos específicos, immediatez plástica, relaciones matemáticas (en música o ingeniería) y en el terreno limítrofe donde un poco de lenguaje muy claro tiene que acompañar a la expresión técnica (aunque sólo se trate de una etiqueta en la fotografía o diapositiva). No importa cuánto se acepte de la teoría de Frobenius de que el *paideuma* es individual, ya sea que se tome esto como un hecho, o como un modo conveniente de correlación, el idioma hablado no sólo es factor principal sino seguramente uno de los más potentes, y su importancia crece progresivamente

conforme madura cualquier civilización. Ya sea palabra impresa o idioma de tambores africanos, todo lenguaje tiene que ver con la vida en común de la gente. Así como el lenguaje se vuelve el más poderoso instrumento para la perfidia, también es cierto que es el único medio de atravesar la maraña de confusión y malos entendimientos. Empleado para ocultar el significado, para oscurecerlo, para producir el absoluto y total infierno del siglo pasado... cuya discusión me llevaría más allá de los límites de este volumen... en contra del cual sólo el amor al lenguaje, al registro exacto mediante el lenguaje, nos puede valer. Y si los hombres lo descuidan por mucho tiempo sus hijos se encontrarán de limosneros y sus vástagos traicionados. Existen ya resúmenes de mis conclusiones después de una búsqueda de treinta años (*Cómo leer, ABC of Reading*).

El volumen presente es una colección de informes (en el sentido usado por los biólogos) sobre escritos específicos, empezados con la esperanza o con los fines de la crítica y de acuerdo con el método ideogramático, que he encarado muy al principio en mi *Artista Formal* y ahí ejemplificado en un caso cuando menos; indicado seriamente en *El ideograma chino escrito* de Ernest Fenollosa, tratado ahí en forma narrativa en vez de como método que habría que poner en práctica. Este método es una conclusión demasiado necesaria de toda la actividad más inteligente de muchas décadas para que exista la menor duda acerca de que pertenezca o no a alguien en particular.

El trabajo de Fenollosa me fue presentado en manuscrito cuando yo estaba preparado para recibirlo. Me ahorró muchísimo tiempo. Seguramente les ahorró menos a un número limitado de escritores que

lo conocieron oportunamente pero que no convivieron con él tan íntimamente como yo. Fenollosa murió en 1908. Yo empecé un examen comparativo de la literatura europea en o alrededor de 1901, con la intención precisa de saber qué era lo que se había escrito y cómo. En cuanto a los motivos supuse que diferían con los escritores individuales.

Rodolfo Agrícola, siglos atrás, había indicado cuando menos tres grupos principales de propósitos literarios:

*"Ut doceat, ut moveat, ut delectet",*

divisiones que, supongo, proceden de la Antigüedad. Además de estas zonas generales, discernimos ahora más allá y, en vez del simple proceso o técnica en la obra aislada de determinada época, notamos las modalidades, los hacinamientos generales de ecuaciones implícitos en "el estilo de la época". Es decir un modo de escribir que implica un acuerdo muy grande entre escritor y lector, entre escritor y un orden de vida, así como un porcentaje de diferencia considerablemente bajo.

*"Toutes mes choses datent de quinze ans",* dice Brancusi. No hay nada muy nuevo en esta sección prefatoria, sólo quiero ahorrar tiempo al lector condensando lo que he dicho, en vez de publicar de nuevo una cantidad considerable de material impreso, cuyos fines iniciales ya han sido satisfechos.

### III

#### *Parábola del caballo y el agua*

Podemos llevar a un hombre a Perugia, o a Borgo San Sepolcro, pero no podemos hacer que prefiera

una clase de pintura a otra. Lo único que podemos hacer es evitar que crea que hay una sola clase de pintura o literatura, o sólo dos o tres, o una gama limitada.

Cuando hablamos de estas cosas con un colega, le escuchamos discurrir sobre cosas que no conocemos directamente, le decimos lo que él no sabe y luego intercambiamos opiniones sobre las cosas que ambos hemos visto.

Al buscar un nuevo *paideuma*, sea la que sea la utilidad que pueda tener mi crítica a la larga, ha sido por muchos años mi intención investigar las relaciones de cuando menos cierto número de fenómenos literarios (bloques de manifestación verbal) sin lo cual cualquier opinión sobre la literatura como tal tiene que ser incompetente, defectuosa hasta tal punto que tiene que producir un "dolor" proporcionado a la sensibilidad del oyente o excitar su capacidad para la risa.

La crítica inglesa y norteamericana de la generación anterior a la mía, y la completamente despreciable y condenable actividad de la burocracia literaria en el poder (materialmente atrincherada en las oficinas de redacción, casas editoras, etc.) ha estado ocupada principalmente con la afirmación inane de que la jirafa no existe, y *magari* no sólo de la jirafa sino de tribus enteras de animales como el puma, la pantera y el conocidísimo búfalo indio. Ovejas y bueyes castrados sí habían visto, pero a ningún W. H. Hudson se le iba a permitir que regresara de los Andes con informes acerca de "aves antiguas sobre la tierra", ningún Beebe había de descender con un dispositivo para sacar más especies de peces del fondo del mar. La mayor de todas las bestias era el alce del Canadá, etcétera. El concepto de fauna

debía manteneres dentro de ciertos límites. Etcétera, etcétera.

El que la tontería de estos *cuistres* haya quedado en evidencia tantas veces, hasta la fecha no ha tenido casi ningún efecto sobre el negocio de los libros. Una prueba en contra de este sistema demente es la clara incapacidad de estos conjurados para hacer cosa alguna por infundir vida a las letras. Siete ciegos para escoger las balas del pelotón. Incompetentes estériles encargados de gastar las rentas de millones ya ni siquiera en monumentos en que los hechos se pueden determinar con relativa facilidad, sino *magari* para ESCOGER a los paladines de mañana, el talento que surge, cosa que constituye un procedimiento tan sutil que el mejor de los mejores lo emprende con sumo cuidado.

Las pruebas no han servido para nada. Es obvio que la habilidad para escoger a los triunfadores no ha afectado los dominios de la acción material. Los mismos que se han equivocado sin interrupción década tras década, que persistentemente y a intervalos de diez, cinco o hasta menos años han escrito largos artículos analizando a autores ahora relegados al olvido, todavía decretan qué libros se han de publicar, qué libros han de comprar la enorme cantidad de bibliotecas Carnegie. Hasta la fecha ningún editor "establecido" ha llegado a publicar libro alguno de autor novel, ni, de hecho, ningún libro que yo haya recomendado (a no ser que se puedan contar una o dos antologías). Semejante condición resultaría sin duda cómica en los altos círculos intelectuales del pugilismo o las carreras de galgos, pero es grave y solemne en... bueno, supongo que no son las faldas del Parnaso... El monte sigue intacto, el agua de la

fuentes todavía es excelente. Palux Laerna ha existido desde siempre.

Mis editores actuales sugirieron, o cuando menos uno de ellos sugirió que incluyera en este volumen mis primeras reseñas sobre autores de mi generación. No sé de qué serviría. Este libro debe imprimirse para ser leído, cada página debe transmitir cuando menos algo al lector. No estamos aquí para pasar un examen. Si hay un grupo de auditores que desee verificar las cuentas de las transacciones literarias pasadas todavía puede encontrar suficientes datos en el Museo Británico y debe haber unos cuantos ejemplares de mis volúmenes agotados que todavía no hayan sido robados de las bibliotecas públicas de Nueva York y Brooklyn.

Quedemos en que la función de la crítica es esfumarse cuando ha establecido sus disociaciones. Baste decir que de 1912 en adelante por más de una década, fui responsable de forzar la publicación y, *secundariamente*, de comentar ciertas obras que ahora acepta como válidas todo lector competente; las fechas de las distintas revistas, antologías, etc., se pueden comprobar. René Taupin se molestó en investigar muchas que se me habían olvidado. La afirmación descuidada, debida a la pereza (de hecho quizás más al desorden mental general que a cualquier otra causa) o al orgullo y prejuicio locales, o a la tendencia a quedarse en cómodas actitudes heredadas invalida a cierta cantidad de literatura "de divulgación".

Creo que hay un solo error considerable de esta clase actualmente en los EE. UU., y consiste en pensar que los grupos locales que se quedaron en casa hayan hecho algo por el *stil'nuovo* o por el despertar. Robinson sigue perteneciendo al estilo viejo, Lindsay sí tenía brillo propio, los demás se

alinearon DESPUÉS de recibir la inyección hipodérmica vía Londres. Hasta Frost, esepreciado ejemplar de lo autóctono, hizo su debut en Londres y ganó el forzado reconocimiento bucólico local de la Nueva Inglaterra desde Kensington, W. 8. Las *pièces justificatives* son los archivos de *Poetry* y el *Egoist* de octubre de 1912 en adelante. La *Little Review*, 1917-19, mensual, con los números trimestrales posteriores. La hiel para la *tribus cimicium* es que si no fuera por el presente execrable escritor varios individuos molestos se hubieran quedado en el anonimato y que ese olvido hubiera sido mucho menos perturbador para su letargo, pereza, etc. Todo lo cual tiene y siempre ha tenido su lado chusco, ahora cada vez más aparente al desapasionado testigo del humano tumulto.

Saliendo de los cenáculos, de apariciones dispersas en revistas desconocidas, las siguientes fechas pueden hacer las veces de reimpresiones que serían más costosas: *Catholic Anthology*, 1915, por haber publicado dieciséis páginas de Eliot (poemas después publicados en *Prufrrock*). Crítica de *Dubliners* de Joyce en *Egoist*, 1916, y la serie de notas sobre la obra de Joyce publicadas desde entonces en adelante. Gestión para la publicación de Joyce por entregas y en volumen, *Egoist*, *Little Review*, culminando con la crítica de *Ulysses* en el *Mercure de France*, junio de 1922. Esa fue, creo, la primer crítica francesa seria del señor Joyce (es decir, escrita en un "francés" un poco extraño, pero de todos modos comprensible.)

Se puede comentar aquí que el *Mercure* fue fundado sobre principios decentes; lo caracterizaba un francocentrismo impersonal, pero se apegaba a los hechos y creía en la discusión abierta. Habiendo sido la gran revista literaria de Europa por más décadas de las que podemos recordar, la decadencia del

*Mercure* se debe solamente a la fatiga natural de los hombres que envejecen y que han sobrevivido a su vigor. No se trata de una estultificación voluntaria o de un rechazo de la información disponible.

La respuesta de Valette a mi comentario sobre la deficiencia de las notas sobre literatura norteamericana en el *Mercure* fue ofrecermé la sección... en un momento en que yo no podía hacerme cargo de ella. Cualquier revista literaria contemporánea reconocida, inglesa o norteamericana, hubiera tratado de proteger alguna forma de ignorancia o incompetencia.

Tal vez mi crítica del señor Lewis se debía principalmente a su capacidad para la organización de las formas, pero además de Blast y la escultura de Gaudier, *Tarr* fue publicada por entregas en el *Egoist* y la redacción extranjera de la *Little Review* fue aceptada "para que la obra de Joyce, Lewis, Eliot y la mía apareciera pronta y regularmente y en un solo lugar, sin retrasos inanes e idiotas". (*Lit. Rev.*, mayo de 1917.) Además del *Ulysses* (hasta que fue públicamente prohibida por súbditos 100 por ciento adictos a Woodie Wilson el maldito) y poemas de la segunda fase de Eliot, la revista publicó varios de los más activos cuentos del señor Lewis. Creo que se nos suprimió por *Cantleman's Spring Mate* antes de que se nos suprimiera por la indecencia de *Bloom*.

La decisión en contra de *Ulysses* ha sido revocada, como supongo que todos sabrán, pero esa ley idiota sigue formando parte de los estatutos norteamericanos. La maquinaria legal que implementaría alguna futura idiotez parecida a la supresión de *Ulysses* subsiste, y sólo falta una recaída en la época de Andy Mellon para producir otra sonrisilla por entre

el eterno collar de caballo de la comunidad anglosajona.

El hecho de que ciertos autores tiente ahora la avaricia de Tauchnitz y otros me parece que elimina la necesidad de reparar o volver a inspeccionar los argumentos usados hace años para llamar la atención reacia.

En unos treinta años más quizá la idiotez rampante de dos décadas de editores también quedará al descubierto. Quiero decir su miopía; y especialmente su política de falsificar la moneda literaria hasta el punto en que ya no engaña ni a las gaviotas. El negocio malo excepto para las imitaciones de Edgar Wallace, porque la avaricia dé la ganancia inmediata los cegó y no vieron la necesidad de mantener viva una mínima invención, de cultivar aunque fuera un poco de buen grano para una cosecha nueva, de apreciar ese mínimo de percepción adicional, de honradez indeseable, que separa, digamos, a McAlmon de Sinclair Lewis, y hace que éste sea tan aceptable al tonto cuyas limitaciones reconocidas él pinta, sin sacar el arpón de algo que afecte la vanidad personal. ¡Nueva York eterno chivo expiatorio! Año tras año, década tras década la misma falta de sensibilidad. Los EE. UU. ahora abundan en libros impresos y escritos imitando a McAlmon, inferiores al original. Que yo sepa todavía no se publica un solo libro de McAlmon en su propio país.

Una vez Antheil me dio una lista de compositores, ahora olvidados, que desde 1860 habían sido saluados a intervalos sucesivos como de verdadera importancia en los EE. UU. en perjuicio o detrimento de los compositores que recordamos.

No es la *vox populi*. Uno tiende a hablar del

gusto popular, cuando lo que habría que hacer sería buscar a los que manejan el oráculo.

En este punto se vuelve cada vez más difícil dejar de hablar de los factores económicos. O digamos que en ausencia de una organización decente, de un sentido de responsabilidad hacia las letras, de hombres que tuvieran tal sentido de responsabilidad y al mismo tiempo algo de poder o energía, los factores económicos (control comercial, etc.) se volvieron cada vez más capaces de forzar la degradación de los libros. Todo culminó quizás en el retiro de sobregiros de los editores londinenses que no se portaban bien.

Comoquiera que sea, de 1917 a 1919 el producto británico más activo apareció en Nueva York. Nueva York tuvo la oportunidad de ponerse a la cabeza de la tarea editorial pero fue demasiado estúpido para aprovecharla. La oportunidad estuvo ahí sin que nadie se diera cuenta por una década y para estas fechas supongo que ya se habrá perdido.

Durante los años de la posguerra hasta 1924 o 1925 la actividad tanto de Inglaterra como de los Estados Unidos quizás era más aparente en París que en cualquier otra parte.

El nuevo grupo de *émigrés* norteamericanos eran todo menos los Peregrinos Apasionados de la época de James o los inquisitivos de la mía. *Nosotros* vinimos a encontrar algo, a aprender, quizás a conservar, pero este nuevo grupo vino disgustado, y anuncia, según creo, una época de porquería y degradación en casa que creo que cada vez será reconocida más claramente como tal. De Harding a Hoover no ha habido nada limpio en el poder. Y Dios sabe que el hedor de Wilson fue bastante.

En 1933 no vemos en los Estados Unidos ningún boletín diario contemporáneo, la situación la resume

un periodista experimentado en la siguiente frase:  
"Claro que la revolución ha ocurrido pero todavía nadie se lo ha dicho a la prensa."

#### IV

Con el amanecer del año XII de la era actual, la savia vieja del cronista corre de nuevo; por vez primera desde que nosotros mismos éramos así, yo estoy preparado para asumir riesgos locos y apostar mi dinero a los potrillos de este año.

Eso, sin embargo, todavía no es crónica y no entra en este libro.

En el año XII, ¿dónde estamos? Estamos en la época de Stalin, Gesell, C. H. Douglas y de Il Duce, con el señor Roosevelt aún como figura más o menos nebulosa, un poco aquí, otro poco allá, un poco para el tío que tiene la plata (sin, a pesar de todo, dársela a los dueños extranjeros de la ídem), un poco a los fabricantes de cañones navales, un poco la pequeña discreta esperanza y rumor de familia de que F. D. comprende esto o lo de más allá, gran maestro de la carambola. (Hoy 28 de enero.)

De lo que escribí en febrero, él, para marzo, había admitido la mitad, dejando el resto en la neblina. *Und so weiter.* Mussolini, un macho de la especie y autor de la *consegna* de este año.

"*Gli uomini vivono in pochi.*" Frobenius trabajando mucho, Cocteau "*fragile ma non debole.*"

Es hora de presentar la tabla de materias:

Un examen

DEL habla en relación con la música, secciones I, II.

DEL habla III, IV, V.

VI. Sumario general del estado de la conciencia hu-

mana en las décadas inmediatamente anteriores a la mía, el compendio de H. James y de De Gourmont.

VII. Cavalcanti, el que juntó todos estos cabos, la conciencia, la profundidad de la misma permaneció casi intacta en lo escrito entre su época y la de Ibsen y James; quiero decir si se considera no como una formulación platónica de la filosofía sino como psicología.

VIII. Una última sección, que dejo para otro volumen, era una revisión del pasado más inmediato. Después de esa sección me he dejado guiar. Tuve la intención de dar al libro, en son de burla, un apéndice vermiforme. Papá Flaubert compiló un *sottisier*, yo también. Sigo tan convencido como siempre de que tales compilaciones son útiles, pero concedo que puede no haber necesidad de reimprimir el mío por ahora. Cuando menos los materiales están en los archivos. No se puede conocer una época conociendo tan sólo lo mejor de ella. Gourmont y James no fueron el total de la segunda parte de un siglo. Hay toda clase de capas hasta llegar al fondo.

Se entiende el Medioevo a través de Mussato mejor que como se puede entender a través de Dante sin Mussato; y Mussato es también una cumbre.

La afirmación de que mi *sottisier*, compilado hace quince años, podría tener su equivalente en la prensa actual, no me parece que tenga nada que ver. Excepto por unas líneas de Milord Rochester se creería que ciertas ociosidades eran totalmente victorianas y no pertenecían a la apretada época de la Restauración.

Confieso, sin que me pregunten, que el *sottisier* en cuestión no hubiera mostrado nada que perteneciera a "lo mejor que se haya conocido o pensado". Podría anzi ayudar en la valoración. Pero no hay

prisa, el historiador cuidadoso de los mil novecientos diez y pico todavía no abunda.

Los demás puntos creo que o bien se explican solos o están mejor indicados en las notas inmediatas.

#### J'Y TIENS

De nada sirve que mi moderador sugiera que en mis notas sobre Monro y Housman en el *Criterion* haya indicado ya en forma general en qué estado se encontraba la cultura inglesa en 1910-30 o 1933. No me interesa específicamente el estado de ilustración en que se hallaban unos cuantos centenares de personas muy refinadas, que tenían un interés anormal o superior al común en las bellas letras. Afirmando claramente que hice el *sottisier*, que examiné síntomas que el antropólogo visitante o estudiante de Kulturmorphologie hubiese anotado como "costumbres de la tribu britannicus", la clase de material que el hombre común hubiera tenido a la mano, en forma de material impreso, en la ciudad de Londres alrededor de 1918-19.

Eso constituye una dimensión definida, y su examen una especie de medición de *moeurs contemporaines*. Para ser usada como contraste con cualesquiera otras condiciones especiales.

En cuanto a la opinión ilustrada: Para 1920 o cualquier fecha más precisa, la opinión ilustrada había digerido ya a Fabre y a Frazer, cuando menos al punto mostrado por los Gourmont.

Alrededor de 1750 la "opinión ilustrada" digería la actitud de Fontenelle hacia el cosmos. La modalidad de tal afirmación afecta su "significado literal".

Para 1934 Frazer está suficientemente digerido para que nosotros sepamos que los sistemas contrapuestos

de moral europea se fundan en los temperamentos opuestos de los que creían que la cópula era buena para las cosechas y la facción opuesta que creía que la cópula era mala para las cosechas (o sea los economistas de la escasez de la prehistoria). Eso debería reducir la discusión a términos más simples. El cristiano debe decidir cuando menos si está por Adonis o por Atis, o si es mediterráneo o no. La utilidad precisa que haya tenido el teñir a Europa con una mitología ideada para explicar el clima totalmente indeseable de la Arabia Petraea es, en algunas partes, oscura.

Mayor esfuerzo invertido en contestar la pregunta indirecta del señor Eliot, acerca de qué es "lo que piensa el señor P.", quizás esté fuera de lugar en esta coyuntura. Los frenesíes peculiares del culto de Atis parecen fuera de lugar en las porciones más agradables de la cuenca mediterránea. Creo que en ningún tiempo he tratado de ocultar a mi tan eminente colega mis creencias, pero siempre he querido saber el límite entre lo que sé y lo que no sé, como seguramente hasta la reimpresión parcial de mi *Cavalcanti* ayudará a convencer al lector (si no, puede consultar la edición de Génova, con placas y demás aparatos, si la encuentra en el Museum Britannicum).

La diferencia entre lo que se sabe y lo que sólo se simula saber, o se deduce, siempre me ha parecido algo que vale la pena conocer. Obviamente, mientras más limitado es el campo más detallada puede volverse la demarcación.

Creo que es claro que sólo un número limitado de autores merecen la atención que ahí (*Rime*, edición Marsano) doy a Guido, creo que sería discutible tan minuciosa atención, aún en el caso de Guido, *si yo no* hubiera puesto música, más tarde, a gran parte

de la poesía, o si yo no hubiera querido que la edición sirviera de modelo para ediciones de un número muy limitado de autores.

(De nuevo, siguiendo el principio de separar los factores de principal importancia de los otros... en este caso en gran parte mediante las fotos y la tipografía.)

Me parece deseable establecer claramente la demarcación entre lo conocido y lo desconocido, cuando menos en algunas zonas que sirvan de ejemplo. Hasta que no se tome la molestia de hacerlo no veo como se pueda escapar a cierta notable torpeza en el *Anschauung* general.

Quiero decir, por ejemplo, como lo he dicho en un libro mucho más corto (a propósito de Donne en *ABC of Reading*) que se puede verificar perfectamente que cierto número de hombres en épocas sucesivas ha podido entenderse con respecto a una gama de percepciones que niegan absolutamente otros grupos de individuos.

Me parecería bastante anticientífico negar su existencia cuando menos como percepciones, cuando menos como hacinamientos correlativos de datos comunicables, aunque obviamente no se les pueda discutir con provecho con las nueve décimas partes de nuestros conocidos, y eso que sí sé hablar de ellos a veces con gente bastante sencilla y auténtica.

En cuanto a mi credo:

Creo en el *Ta Hio*

Cuando una docena de gentes me hayan convencido de que entienden esa obra tan lúcida, podré quizás encontrar razones para aceptar una explicación más complicada. Hasta entonces el asunto me parece

recordar el de mis últimas cuatro páginas sobre la "gran bordona", no conozco a nadie excepto a Antheil y a Tibor Serly y quizás a otros dos compositores que pudieran hacer uso de esas páginas. El compositor norteamericano John Becker trató en vano de hacerlas publicar en revistas especializadas, son tan útiles circulando como ahora, en copias mecanografiadas, y en la conversación, como lo serían en letras de imprenta.

Un poema épico es un poema que incluye la historia. No creo que en la actualidad nadie salvo un cabeza de alcornoque crea que sabe historia hasta que no entienda de economía. Ya sea que se proponga hacer algo o incitar a otros a hacerlo, es manifiesto que no podrá entender a Gibbon o el *Dazzi e Monti* de Gatti o cualquier otra colección de datos y documentos que verse sobre el funcionamiento, sin ese hilo de Ariadna —la prueba es que generaciones enteras de supuestos historiadores no han podido. "En donde quiera que se encuentre un Medici se encuentran préstamos a interés bajo, frecuentemente a la mitad del de sus contemporáneos."

Pensé, jactanciosamente, que había realizado un *tour de force* cuando reduje una ecuación económica contemporánea a lo que los benévolos llaman verso; en el término de 24 horas (veinticuatro horas) encontré el pasaje en que Dante ataca a Philippe le Bel por haber reducido el valor de la moneda (*Paradiso* XIX, 118).

Dejo intacta mi afirmación sobre *anagke* en las notas sobre H. James, pero la Voluntad de Dios cambia con el tiempo. El naufragio de un barco del siglo quince puede ser por la Voluntad de Dios, mientras que un desastre en una tormenta de las mismas proporciones se debería hoy en día a un

escandaloso descuido en la construcción, en la navegación, o en el cuidado de las máquinas. Algunas infamias del año XII son tan innecesarias como morirse de sed en la ciudad de Londres. Hay un TIEMPO en estas cosas.

Es obvio que no todos habitamos el mismo tiempo.

## ÍNDICE

*Una recapitulación*

7

*Cómo leer*

25

*El artista formal*

64

*La misión del maestro*

89

*La constante prédica a la chusma*

98

*El señor Housman en Little Bethel*

100

*Zonas críticas*

111

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO  
PRINTED AND MADE IN MEXICO  
EN LOS TALLERES DE  
LITOARTE, S. DE R. L.  
FERROCARRIL DE CUERNAVACA 683  
MÉXICO 17, D.F.  
EDICIÓN DE 3 000 EJEMPLARES  
Y SOBRANTES PARA REPOSICIÓN  
22-VI-1978