

LAURA ELENA ALEMAN

La Naturaleza en la Poesía

de

Jhon Keats



FILOSOFIA

M. 195793

"RUECA"

MEXICO - 1944



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

Derechos reservados conforme a la Ley



FILOSOFIA

- I.—La Naturaleza en el tiempo.
- II.—La Naturaleza como fuente de inspiración.
- III.—El paisaje.
- IV.—Evolución del paisaje poético.—Tres actitudes diversas.
- V.—Lo bello y el poeta están en el paisaje.



FILOSOFIA

L OS aspectos de la naturaleza en la poesía de John Keats. ¿Por qué ese tema? ¿Por qué no hablar acerca de su filosofía de su estética, de su importancia en el mundo literario? Tengo pocas razones para ello, y las que poseo han nacido de mis lecturas o de lo que, si fuera crítico, llamaría reflexiones sobre éstas mismas. Considero principales las siguientes:

1.—*“Esperaba encontrar la inspiración en la naturaleza sin darle nada en cambio.”*—(“From Nature he expects direct inspiration without giving anything in return.”) (J. S. Mary Suddar, *Studies and Essays*. 1912.) De donde se deduce que la poesía de Keats en su mayoría es un resultado de las impresiones recibidas al contacto directo con la naturaleza, esto es, una interpretación del alma que en ella encontraba el poeta.

2.—*“La vida que siente en la naturaleza es la suya propia.”* (“*The life he feels in Nature is his own.*”)—El valor del paisaje en su poesía no es descriptivo, antes bien, subjetivo, nacido tanto de las sensaciones, por lo que a los sentidos se refiere, como de la imaginación, y de un poder intelectual que lo lleva hacia el simbolismo que ha motivado tan variadas y sugestivas interpretaciones.

3.—La definición que Arthur Lynch hace de lo que era la Belleza para Keats: *“La Belleza nace de un desarrollo completo de acuerdo con la naturaleza de un ser viviente; pero en el gran Todo de las cosas las fuerzas inmortales, poten-*

tes, no son esas de violencia inmediata, sino aquellas plenas de delicadeza y ternura. Estas responden a nuestras aspiraciones en las formas más sensibles de la visión y el pensamiento." ("Beauty arises out of full development in conformity with Nature of a living thing; but in the great all of things the forces that are immortal, that are potent are not those of immediate violence, but those of delicate and tender touch. These respond to our aspirations in the most sensitive moods of vision and thought.") Es de hacerse notar en esta afirmación la influencia que el estudio de la Naturaleza en general, en particular de la naturaleza humana, tuvo sobre la obra del poeta. Además explica parcialmente el que en Keats aparezcan ciertas notas, forma del paisaje y materiales poéticos de una manera más o menos constante: un estatismo que sirve de fondo a sus escenarios y descripciones, y un silencio en el que resaltan los sonidos, distintos, claros, como si fueran una línea de luz que se abriera camino entre la sombra. Se explica asimismo que busque lo sereno o lo grandioso, mas no lo grandioso en un sentido épico, sino más bien de un modo filosófico: la unidad, la armonía, en fin, lo inmutable.

4.—Y por último el propósito de H. I. A. Fausset en su "*Keats, Study in Development*", o sea "*Trazar en la poesía de Keats, cronológicamente considerada, los estados por los cuales se purificó su interior imaginativo, por los que, de hecho, avanzó del sensualismo hacia el idealismo*". ("To trace through Keats's poetry, chronologically considered, the stages by which purified his imaginative insight, by which in fact he advanced from sensualism to idealism".) A las veces la palabra sensualismo es interpretada como naturalismo; mas ya sea de una o de otra manera, lo que importa es la evolución que se manifiesta palpable en la descripción y selección de elementos poéticos naturalistas. Esto es, explica un John Keats amante del color, del fuego, de la luz, del brillo; en una palabra, de la exuberancia y a ese otro John Keats que busca la pureza de la línea, la austeridad en el color, la

frialdad, y que se desprende de los sentidos para encaminarse al culto de la forma, al clasicismo puro: "He was, like Shakespeare, a strongly "physical" poet, rejoicing in sounds, colors, textures, odours, and his physical ardour gives to the poems of this time an extraordinary richness. *The Eve of St. Agnes* is unique in its combination of remote romantic beauty and palpable physical loveliness. ("Era, como Shakespeare, un fuerte poeta físico, gozaba en los sonidos, colores, líneas, olores, y su ardor físico otorga a los poemas de este tiempo una extraordinaria riqueza. *The Eve of St. Agnes* es único en su combinación de remota belleza romántica con un palpable encanto físico"). No es precisamente que vaya de una escuela filosófica hacia otra, de un principio estético a otro, como se lo proponen algunos críticos, sino que evoluciona, madura, deja el impresionismo, el culto de los sentidos, para acercarse más a su ideal de Poesía y Belleza. La idea central continúa invariable, cambia la forma, los elementos de la poesía, que selecciona y esculpe de una manera más acuciosa gracias al estudio y a la perfección técnica y a un conocimiento más profundo de sí mismo, de la vida y de la naturaleza. El mismo Fousset dice: "Había vuelto no solamente hacia Shakespeare y Wordsworth en la literatura, sino, con una sinceridad crítica, hacia la naturaleza misma".

Estos puntos recogidos de aquí y de allá, y el conocimiento de que en la poesía de Keats se encuentra un empeño para expresar su idea de la Belleza por medio de "Una obra de arte y una voz de la naturaleza" ("a work of art and a voice of nature") me llevaron a pretender un examen de esa voz, sin que con ello desee otra cosa que considerar los principios fundamentales de la estética de dicho poeta y dar su significación y su valor a un grupo de líneas, de metáforas, de poemas, en el que se hace más palpable el sentimiento que ahora estudio y verlos como un cuerpo que encierra y expresa la vida de un alma.

Se trata, pues, de estudiar a Keats, mas se sabe que un hombre no vive independiente de su mundo, que la obra de

un artista es el reflejo de una época y que su sér como individuo tiene que llevar el ritmo de los principios y sentimientos que la convivencia le exige. Por lo tanto, ¿cuál es la posición de Keats dentro de la literatura? Esta es, sin duda, la del romanticismo, a pesar de que Clarence Dewit Thorpe considera que no se le puede nombrar un poeta romántico puro, puesto que reúne en sí varias corrientes literarias. ¿Dentro de esa posición, ¿cómo se explica su actitud ante la naturaleza? ¿El que sea un poeta romántico ayudará o no a una mejor comprensión de dicha actitud?

I.—LA NATURALEZA EN EL TIEMPO.

PARTIENDO del principio de Reynolds: "La actitud ante la naturaleza en la literatura de cualquier época se puede conocer de dos maneras: por lo que se dice y por lo que se deja sin decir; y de estas dos, la segunda es tal vez la más significativa" ("The attitude toward Nature in the literature of any age may be tasted in two ways: by what is said, and what is left unsaid, and of these the second is perhaps the more significative"), y basándome y resumiendo sus estudios, creo necesario hacer notar ciertos aspectos de la literatura clásica y de la evolución por ella sufrida al pasar a la época preromántica y al romanticismo, por lo que toca a la actitud de los poetas ante la naturaleza.

En la época clásica, un amante del campo manifestaba su entusiasmo por los placeres ofrecidos por las comodidades y la calma de una casa campestre, cercana y bien dotada. Dice Reynolds que ninguna persona que se considerara en su sano juicio era capaz de pensar en alejarse y vivir a las orillas de un lago como Wordsworth. Sabían de otra vida distinta a la de las ciudades sólo por una necesidad de alejamiento para recuperar las fuerzas físicas perdidas, o por deseos de un refugio donde la desilusión pudiera ser escondida y olvidada la desgracia. Esta es una nota casi constante en la poesía de la naturaleza; la mayoría de los poetas buscan en ella un refugio, pero en un sentido más espiritual de soledad con ellos mismos, aunque muchas veces, y sobre todo en el siglo XVIII, se confundiera la naturaleza con la vida doméstica campestre;



esto aparece aún en William Wordsworth, quien ha sido llamado El Poeta de la Naturaleza. Por lo mismo es de suponerse que el conocimiento y el contacto directo con las fuerzas y fenómenos naturales, por lo tanto su apreciación y su amor hacia ellos, eran apenas conocidos. De ahí que en el período literario comprendido entre Waller y Wordsworth (de 1606 a 1850) no se encuentre el mismo sentimiento que se había de manifestar después ante las montañas, por ejemplo. Según las palabras del ya citado autor, no se hablaba de ellas más que para indicar la dificultad de su ascensión y el disgusto general ante cualquier objeto que fuera "so savagely and untamable wild". Esto se comprende si en vez de fijar nuestra atención en causas externas reparamos en el espíritu de la época. Lo mismo que de las montañas podría decirse acerca del océano. El mar de la literatura inglesa no aparece idealizado y rodeado de poesía sino hasta Shelley y Byron, esto es, hasta pleno romanticismo. Mientras, las manifestaciones literarias del sentimiento marino siguen la tradición de los viejos poemas. *True Thomas, The Wife of the Usher's Well, The Seafarer, To Her Sea-faring Lover, The Wanderer*, en los que se manifiesta el temor y la impotencia ante un elemento desconocido e invisible. "El mar era simplemente una masa de agua peligrosa en ocasiones, y siempre motivo de preocupación, y aunque nombrado con mayor frecuencia, recibía un tratamiento más estrecho y convencional". Quizá dentro de este período el mar sea más importante que en los tiempos anteriores dentro de la literatura inglesa; mas no por esto los epítetos que se le aplicaban cambiaron, antes al contrario, siguen invariables: "Desert waste", "Faithless deep", "watery plain", y aun más, está deformado por la clásica tempestad. Los escritores no habían logrado descubrir esa fuente maravillosa de impulsos poéticos que nos ofrecen los espectáculos marinos, no habían llegado siquiera a una verdadera concepción del mar; por ejemplo, en *To Lucasta Going Beyond the Seas*, no es éste, sino la ausencia del sér amado, la que se manifiesta; no son las olas, no es la libertad de hori-

zontes, la profundidad y riqueza de colorido, ni la variedad ni el misterio de su música. El sentimiento del poeta está tan lejos del que Byron posee cuando escribe:

*There is pleasure in the pathless wood,
there is a rapture the lonely shore,
there is society none intrudes
by the deep sea and music in its roar:
.....
Roll on, thou deep and dark blue Ocean, roll!*

como del de Bryan Waller Procter (1787-1874):

*The sea! the sea! the open sea!
the blue, the fresh, the ever free!
without a mark, without a bound,
It runneth the earth's wide regions rounds,
It plays with clouds; it mocks the skies.
Or like a cradled creature lies.*

que es un tanto superficial y mucho más frecuente por lo que se refiere a la extensión. La amplitud, el espacio sin límites del océano parece haber sido una de las cualidades de éste, que primero aprendieron a amar los poetas. Para el autor de *To Lucasta Going Beyond the Seas* se revela este elemento como la distancia que lo separa de donde él quisiera estar; es, pues, un motivo de sufrimiento moral, aun no descubrían los hombres de esta época el goce estético de la naturaleza, y si dirigimos la vista más atrás en el tiempo, encontraremos versos como estos:

*Then. fresh grows sorrow and to him whose bitter part is it
o'er the frost-bound waves full often his weary heart* [send

o estas otras, pertenecientes al poema *The Seafarer*:

*How I sailed among sorrows
in many a sea;
the wild rise of the waves,
the close watch of the night
at the prow in danger
of dashing on rock.*

Frases que tal vez tengan mayor significado y mayor profundidad que muchas de las escritas durante el siglo XVII. Quizá parezca extraño que los poetas amantes por excelencia del mar hayan sido tan lentos en descubrir el océano y que los puntos principales de su concepción se hayan referido a su utilidad como vía comercial principal y a su poder destructivo. En realidad creo que mientras se aprecie la utilidad de cualquier objeto no se puede valorar, ni captar su ser estético, asimismo "lo utilitario" —dice Carlos Bosch— "más bien estorba al deleite del paisajista. . ." Conozco, sin embargo de ello, varios poemas que manifiestan un cambio por lo que se refiere a esta concepción, a saber: "*El Diálogo de Ulises y la Sirena*, de Samuel Daniels (1591-1643), *A. Hymnin Praise of Neptune*, de Thomas Campion (1567-1619), *To Lucasta Going Beyond the Seas*, de Richard Lovelace (1618-1658), poema que incluyo aquí, a pesar de lo que ya he dicho acerca de él, por considerarlo más sincero y más cercano a la naturaleza.

La existencia de estos poemas comprueba lo verídico de Reynolds cuando afirma que al mismo tiempo y junto con la actitud clásica general, vivían ideas y sentimientos que se acercaban al espíritu de Wordsworth. "Había también", dice, "un amor real y vital por el campo, por la vida al aire libre", y asegura que esa nueva actitud se manifiesta por una observación directa, por una sensibilidad artística de lo bello, por un entusiasmo personal por la naturaleza, por un reconocimiento del efecto que ésta misma tiene sobre el hombre y ocasionalmente por una concepción imaginativa de ella en el sentido Wordsworthiano.

En conexión, y obedeciendo a las mismas causas, con esa falta de amor y comprensión ante el mar y ante las montañas, existía una concepción del invierno que lo hacía aparecer como "the deformed wrong side of the year"; esto es, como la estación desgraciada del año. Por ejemplo, uno de los episodios del "Shepherds Calender", de Spenser, en el cual el pastor se lamenta y compara su estado de ánimo con la tristeza del mundo externo, con los árboles desnudos, con la hierba seca, con el viento helado. El gozo dentro de las escenas invernales, la contemplación de la nieve, la descripción de los bosques blancos, de los lagos helados que han aprisionado las flores dentro de sus cristales, de las largas horas ante la chimenea, donde se adivinan mundos maravillosos, en fin, la apreciación de la belleza invernal, es una de las más tempranas indicaciones de que el interés por la vida cercana a la naturaleza estaba reviviendo. Tal vez la crueldad del invierno, así como la grandiosidad y el misterio del mar y de las montañas, lo remoto e inaprehensible, era una de las causas que llevaba a los poetas, y en general a los hombres, a alejarse de los elementos naturales y a rechazar todo lo que en ellos significara fuerzas desconocidas; las rechazaban, y cuando hablaban de ellas lo hacían con temor o tan superficialmente que no lograban apresar el misterio, ni su grandiosidad ni su belleza. "Que esto es verdad se puede ver en el estudio de los fenómenos celestes que aparecen o dejan de aparecer en esta época de la poesía clásica" ("That this is true may be seen by a study of the sky phenomena that appear or fail to appear, in this classical poetry"). Los fenómenos más obvios, más palpables, son los descritos; en cambio los más delicados y propicios al goce estético permanecen dormidos, ocultos, intactos.

Tal parecería que no existía de la noche más que las estrellas. La noche en sí era temida "por sus horrores y sombras melancólicas". Hallamos ante la oscuridad el temor a lo desconocido; éste es uno de los sentimientos más primarios en el hombre. La mayoría de los niños temen quedarse

solos donde no hay luz; con los años ese miedo desaparece y nace poco a poco un gusto por la noche, pues es propicia a la meditación, la calma y la intimidad con nosotros mismos. Precisamente una de las notas románticas más dignas de ser notadas es ese sentimiento melancólico con que los poetas dotaron la luna y el misterio nocturno; entonces aparecen en los poemas las gotas de rocío como estrellas sobre las hojas, las brumas de media noche, el silencio, el misterio y la calma. Y también aparecieron en el arte la aurora y el crepúsculo en un nuevo aspecto que rompe con la tradición clásica, con esa tradición clásica superficial, amante de los jardines y de la naturaleza aristocrática, que buscaba la primavera y el verano, las colinas suaves, los valles floridos, los manantiales frescos y las ramas cubiertas de follaje, indicando que no era precisamente la naturaleza lo que los atraía y les causaba placer, sino que de ella admiraban las escenas amables, como hubieran podido gustar de cualquier otro espectáculo de la misma índole que se les presentara en la ciudad. El poeta pintaba un cuadro, ponía elemento tras elemento, sin que le faltara ninguno; idealizaba, sí, mas al idealizar era rebuscado y recargado; en una palabra, barroco. Daba de la naturaleza una idea demasiado brillante, atildaba y hacía inverosímiles sus descripciones. Ese mismo brillo, aunque más sincero y moderado, prevalece tanto en la poesía de Wordsworth como en la de Keats, y tal vez éste sea uno de los motivos por los cuales alguna opinión crítica, formulada sin profundidad, considere a Keats como el poeta ligero, que no ve más que el aspecto sonriente de las cosas. En muchos de los poemas de este autor aparecen paisajes y elementos poéticos con las características anteriormente citadas; quizá esto no se deba a una apreciación superficial y a un defecto del poeta, sino más bien a un afán impresionista tanto como expresionista y al empeño por excluir de sus obras todos los elementos extraños a la Belleza. Es el caso de Edgar Poe, quien localiza la acción de su poema *El Cuervo* (*The Raven*) en una estancia lujosa, porque la descripción de ella prestaba más belleza a su poema.

Son muchos los ejemplos que demuestran las características de la poesía de la naturaleza en la literatura clásica, y todos son lugares comunes, puesto que carecen del sello que libra una composición de todo ese grupo de palabras, metáforas y epítetos obligados, que constituyen la poesía de época; algunos de ellos son:

On the Seat of War in Flanders, de Broome; *The Progress of Taste*, de Shestone; *The Birt of the Muse*, de Congreve. *Health: An eclogue*, de Parnell; *Spring*, de Thomas Nash:

*Spring, the sweet spring, is the years pleasant king
Then blooms each things, then made dance in a ring
Cold doth not string, the pretty birds do sing
Cuckoo, jug-jug-pie- tete-witta, woo!*

La superficialidad, la facilidad extrema, nos hacen pensar en cierta ingenuidad; para conocer qué era lo apreciado por el poeta basta fijar la atención en los dos versos intermedios; entonces florecen todas las plantas, se forman corros, no hace frío y los pajaritos cantan. En primer lugar se encuentra lo que es más claro o agradable ante los ojos humanos. Este elemento, el de la alegría, lo agradable aparece nuevamente en los corros. El poeta aprecia la primavera por los juegos y fiestas que en ella se efectúan, y cuando dice que no hace frío y que los pajaritos cantan, manifiesta con mayor claridad el contraste con "the wrong side of the year", pero es un contraste parcial que se refiere a sensaciones físicas: el frío, el frío que lo entristece todo y no permite que las aves canten. Existe otro poema que nos habla ya de diversas sensaciones que muestran, también, alegría, pero que indican algo menos infantil que la diferenciación entre el calor y el frío; esta composición lleva el mismo nombre de la anterior, *Spring*, y su autor es John Fletcher (1579-1625):

*Now the lusty Spring is sun:
Golden Yellow, gaudy blue,
Daintily invite the view.*

sin que por ello deje de ser esta descripción de lo más primario. Tanto un poema como el otro me recuerdan inevitablemente las composiciones que nos veíamos obligados a hacer en la escuela primaria después de cada cambio de estación.

Quizá uno de los aspectos más importantes, en el estudio de la naturaleza dentro de la literatura, es el que se refiere a las metáforas. Sus veneros más frecuentes vienen en cierta forma a delinear la literatura de una época. En ésta, el lirio, la rosa, la alondra, el ruiseñor, las abejas, las estrellas, el rocío, las tormentas, los árboles, la Vía Láctea y las hojas, les proporcionaban el motivo.

Gracias a la presencia de las metáforas se deducen tres actitudes distintas. En la primera, la naturaleza es principalmente la fuente de comparaciones ilustrativas de las acciones y pasiones humanas; la segunda corresponde a una valoración, estudio y atención de la naturaleza y su estética; y la última tiene el sentido cósmico de la unión con la naturaleza. Esto no quiere decir que forzosamente se tengan que encontrar las tres actitudes aparte, antes al contrario, creo que pueden permanecer reunidas en un mismo autor. Considero que en el caso de Keats es esto lo que sucede. La naturaleza es en muchas ocasiones material de sus metáforas y comparaciones; otras veces se une a ella y —lo he dicho ya— refiere su vida a la suya propia, encontrando en su contemplación un goce espiritual. No sólo encuentra en ella inspiración, no sólo motivo para una meditación sobre la vida humana, sino que también se formulan en su pensamiento juicios estéticos. Es por eso que aunque mencione las abejas, las fuentes, las flores, no se pueden comparar sus poemas con los de esta época clásica. Le sucede lo mismo que a Wordsworth; en la poesía de ambos los asuntos más frecuentes y más vulgares

adquieren nueva vida y toman un aspecto diferente, y es que: "Lo decorativo supone algo yuxtapuesto, un aditamento extraño de mera acentuación, mientras que el paisaje lírico es substancial a la poesía, se desprende de ella hasta tal punto, que una recitación de Romeo en un salón literario cualquiera nos hace ver su paisaje fuera de toda necesidad para su acción". En esta época —me refiero a la clásica— la rosa y el ruiseñor, por ejemplo, tenían un valor convencional de metáforas eternas; en cambio el ruiseñor de Keats es, primero, una abstracción; segundo, un motivo de belleza; tercero, el móvil que lo conduce a una meditación sobre su propia subjetividad y a una reflexión más universal sobre la psicología y la naturaleza humanas.

Las metáforas basadas en los ríos están elaboradas con mayor gracia y efectividad, aunque es mucho lo que les falta para alcanzar el grado de perfección, la profundidad y el simbolismo característico de las de Wordsworth, Arnold, Lowell y otros muchos y excelentes poetas. Generalizando ya, y hablando de la metáfora en la literatura clásica, se puede decir que se basa en un conocimiento parcial y defectuoso en cuanto que es falso y que, muchas veces, carece de valor estético y verdadero sentido.

Otra de las características de la literatura clásica es la personificación alegórica de la naturaleza; la convierten en sér humano, en Delia, o en Philis, o en Cloris. Mas esta dotación de un alma, de pasiones y emociones, etc., es, como las metáforas, superficial, debido al mismo conocimiento parcial y defectuoso del objeto representado. La naturaleza, pues, se convierte en artificio, en decorado. No es el caso de un simbolismo o de una alegoría bien logrados, que se unifican perfectamente con el objeto que representan, en los que la artificialidad se pierda y el símbolo siga latente sin que sea áspero, o poco adecuado o falto de unidad. Los pastores y las pastoras, el valle y los corderos, las églogas, la imitación de los poetas bucólicos latinos, nos llevan de la mano a una poesía falsa, copia de modelos extraños, y excesiva en la frialdad



retórica. Tal parece que los escritores "no podían describir las praderas inglesas sin el empeño de transplantar a ellas algún aspecto de los *envidiables campos de Grecia y Roma*".

A fines del siglo XVII y principios del XVIII comenzaba a hacerse evidente un cambio, merced al cual se perfilaba, tomaba forma y se volvía palpable ese "real y vital amor por el mundo al aire libre". Para Reynolds es más importante estudiar a los poetas menores; quizá tenga razón, quizá sea más apropiado para conocer la ideología y sentimientos de una época el estudio de los poetas que forman un grupo, digamos, una sociedad, y que son el fondo sobre el cual los verdaderos y grandes artistas sobresalen. En la primera mitad del siglo XVIII es de observarse en Ramsey y Gay un deseo de subordinar la naturaleza al hombre; esto es, le niegan un valor por sí propia, porque el interés principal estaba cifrado en los caracteres humanos. Sin embargo de ello, en la prosa de Pope, más que en su poesía, se encuentra mucho en favor de la simplicidad y la verdad de las descripciones. Pero al considerar la influencia que Pope pudo tener, así como la de otros autores, no debemos olvidar que el nuevo espíritu y la nueva concepción se estaban formando dentro de un período clásico. Por lo tanto las manifestaciones de este nuevo espíritu son fugaces, ocasionales y muchas veces inconscientes. Uno de los primeros cambios es la manifestación de un gusto por lo natural, por ejemplo, en los jardines comenzaba a despreciarse lo artificial y complicado; probablemente, según Reynolds, esto se debe, en mucho, a la influencia de Pope y Addison. Los antiguos pastores se convierten en personas reales, no extrañas, no falsas, sino verdaderos ingleses y escoceses como en las obras de Philips, Gay y Ramsay. Se notaba crecer un sentido de la belleza en las apreciaciones del mundo exterior, como en *Lady Winchilsea*, a quien se debe una de las más bellas y tiernas descripciones del ruiseñor, o en Parnell y Ramsay. Y en la mayoría de los poetas dignos de mencionarse durante este período se hace notable una nueva rapidez y acuciosidad de observación con miras a un conocimiento más am-

plio de la naturaleza; se aprecian nuevos aspectos de ella, y otros que ya se conocían adquieren más valor. Se comienza a tener en cuenta la noche y el invierno, y empieza a hacerse sentir la nota romántica de la melancolía, que había de ser más tarde una de las características del paisaje en el siglo XIX.

Durante los años comprendidos entre 1726 a 1730 se observa que James Thomson (1700-1784) es la figura más importante de comienzos del romanticismo, porque posee un afán de imitación de los antiguos modelos ingleses, ya no griegos ni latinos; imita, por ejemplo, a Spenser, *The Castle of Indolence* es el único de los poemas escritos después de 1730 que indica un verdadero amor a la naturaleza; lo que hay en él es tan apropiado, que toda la vida de placeres suaves se ve al través de una pintura romántica, de ondulantes y sombreados bosques, cañadas llenas de sol y corrientes de plata. Es significativo observar que en una carta escrita por Keats a George y a Georgina, en marzo de 1817, el poeta se expresa en esta forma: "This morning I am in a sort of temper indolent and supremely careless - I long after a stanza or two of Thompson's *Castle of Indolence*" ("Esta mañana me encuentro en una especie de estado de ánimo indolente y sumamente despreocupado.—He estado buscando una estrofa o dos del *Castle of Indolence*, de Thompson). Y que el mismo marzo de 1819, según Sidney Colvin, compusiera su *Ode to Indolence*, cuyas palabras y metáforas son similares a los que aparecen en dicha carta.

Una de las aportaciones de Thompson que es muy importante, es la agudización de los sentidos para captar los sonidos y olores del mundo que le rodea; entonces comienza a aparecer el aroma y el aliento de la naturaleza, la música del paisaje. Miraba el mundo externo con los ojos de un artista y apreciaba los diferentes colores en todos sus matices y formas, haciendo así resaltar sus descripciones y otorgándoles más vida que la que les podía haber dado con la sola presencia del claro oscuro. Los colores y el movimiento, como a

Keats, lo atraían más que las líneas y perfiles. Se nota en él, asimismo, un predominio de las sensaciones visuales sobre las auditivas, puesto que los sonidos casi le pasaban inadvertidos.

Antes la naturaleza estaba subordinada al hombre, era el escenario de sus acciones. Después es estudiada y amada y adquiere un valor preponderante al ser considerada en sí misma. Ya no es la que habita el hombre, sino la que el hombre ama, y comienza a adquirir el carácter que Wordsworth le había de dar en toda su fuerza, el de elevación y purificación del espíritu. Este sentimiento prevalece en Keats; para él, se ha dicho ya, la naturaleza es fuente de inspiración y poseedora de la Belleza.

Mas a pesar de todos estos nuevos sentimientos, el mar y las montañas no tienen para Thompson mayor importancia que para los poetas anteriores, apenas los consideraba dignos de mención, si bien no los ignoraba. Pero a pesar de ello, "la poesía de esos cuatro años —dice Reynolds— es importante porque indica lo temprano que la influencia de Thompson se hizo sentir", demostrando que con la obra de este autor se inició una nueva actitud ante la naturaleza.

Así en los años comprendidos entre 1730 a 1756 encontramos varios poetas que muestran interés para este estudio, son: William Somerville (1675-1742), William Shenstone (1714-56), Matthew Green (1666-1737), William Collins (1721-59), William Hamilton (1704-54), Edward Young (1683-1765), Thomas Gray (1716-71), Joseph Warton (1722-1800), Thomas Warthon (1728-90) y Dr. Akenside (1721-70).

Akenside es uno de los primeros poetas que insistió en lo bello de toda la naturaleza, que le agregó un nuevo elemento espiritual, que dió un mayor significado a sus formas externas y que dió más fuerza en la doctrina platónica de la identidad de la Verdad y la Belleza. No sería ocioso recordar aquí el principio estético de Keats tan bien expresado en

*Beauty is truth, truth beauty,
that is all ye know on earth, and all ye need to know*

Mientras tanto aparece la obra de Thomas Gray, cuya poesía puede dividirse en tres períodos distintos: El primero o clásico, en el cual el convencionalismo de las formas naturales (me refiero a la Naturaleza) es absoluto; el segundo, en el que se refleja un gran poder artístico en sus apreciaciones y principalmente en su *Elegy Written in a Country Churchyard*; aunque el propósito de dicho poema es humano y la naturaleza se encuentra subordinada a este tema. Parte de la descripción crepuscular para encaminarse a sus reflexiones sobre la muerte; así todos los matices y pequeñeces del cuadro contribuyen a preparar la mente del lector para recibir las meditaciones posteriores:

*The curfew tolls the knell of parting day,
the lowing herd wind slowly o'er the lea,
the ploughman homeward plod his weary way
and leaves the world to darkness and to me.*

Y tercero, en las últimas estrofas de este poema se encuentra la verdadera concepción romántica de las relaciones entre el poeta y la naturaleza. El primero está ahí presentado como un sér solitario que vive en comunión con la segunda y que obtiene de ella su inspiración:

*On some fond breast the parting soul relies.
Some pious drops the closing I requires;
E'en from the tom the voice of Nature cries,
E'ven in our ashes live their wonted fires*

*Oft have we seen him at the peep of dawn
Brushing with hasty steps the dews away.
To meet the sun upon the upland lawn.*

Este mismo sentimiento se encuentra en Joseph Warton, quien no abusa de las descripciones, ni propone ninguna tesis moral, ni ninguna enseñanza, sino que predica la necesidad que tiene el hombre, en particular el poeta, de acercarse a la naturaleza, de amarla y unirse a ella.

En resumen, son de notarse en este período literario los siguientes puntos: Poesía rural, didáctica, tratando los asuntos ingleses a la manera de John Philips en *Cyder* y a la de Somerville y Smart; color local en algunos poemas descriptivos, como en Gray. Aunque la observación de la naturaleza es más directa, no se encuentran tan aparentemente las impresiones sensoriales como en las obras posteriores; pero sí se hace notoria una delicada elaboración de los materiales, palpable, por ejemplo, en la poesía de Thomas Gray, Collins, Greene. Otra de las características es la rebelión en contra de los modelos antiguos, y así se lee en el poema llamado *Ode to Simplicity*, de William Collins:

*O thou by Nature taught
to breath her genuine thought
In numbers warmly pure, and sweetly strong:
who first, on mountains wild.
in Francy, loveliest child,
thy babe, or Pleasure's nursed the powers of song!*

.....
*Of these let others ask.
To aid some mighty task.
I only seek to find thy temperate vale;
where oft my reed might sound
to maids and shepherds round,
and all thy sons. O Nature. Learn my tale.*

La verdad ante la naturaleza y la independencia de observación aparecen expresadas como necesarias cualidades poéticas por primera vez. El sentido utilitario antiguo es cen-

surado, entre otros poetas, por Shenstone; mientras, Young y Akenside reconocen la deuda que el hombre tiene con la naturaleza.

Se había iniciado ya un nuevo vuelo; los poetas hallaban su inspiración y sus asuntos en un mundo distinto que cada vez se iba haciendo más y más atractivo. Este era motivo de nuevas riquezas poéticas y abría dentro de los autores mismos una brecha de meditación e introspección que los conducía a un mejor conocimiento de su propio yo, a una nueva valoración de las ideas estéticas, al establecimiento de nuevos principios. De tal manera que en el período comprendido de 1756 a 1798 estos mismos principios y estas mismas ideas se solidifican, se vuelven más notorias y comienzan a crecer libremente como el árbol que brota de la tierra y extiende sus pequeñas ramas; que florece después y, más tarde, destrenza sus aromas en el aire y fecundiza las flores para dar los frutos a fin de prodigar nuevas semillas. Varios son los nombres de importancia para el estudio que ahora me he propuesto: James Macpherson (1739-96), Robert Burns (1756-96), William Cowper (1731-1800), William Blake (1757-1827), George Crabbe (1754-1842), Oliver Goldsmith (1728-74), John Brown (1715-66) y algunos más, James Beattie entre ellos (1735-1803), de quien el mismo Keats dice: "Mrs. Tighe and Beattie once delighted me; now I began to see through them, and find nothing in them but weakness, and yet how many they still delight!" (Alguna vez la señora Tighe y Beattie me encantaron; ahora comienzo a ver al través de ellos, y no he encontrado nada si no es debilidad, y esto no obstante a cuántos aún encantan!) Lo cual es muy significativo, porque acusa el adelanto de la poesía al pasar de un tiempo a otro y, además, el enriquecimiento de la propia poesía de John Keats, ya que las lecturas preferidas de una persona denotan el estado de cultura y la perfección espiritual a los que ésta ha llegado.

Goldsmith demostraba un sencillo placer en el contacto directo con todas las cosas pertenecientes al mundo natural,

observaba con simpatía los hechos más obvios y los relataba con suma facilidad. La sencillez de sus obras se combina con una rápida percepción de las formas artísticas. Pero permanecía en la superficie de las cosas, no se internaba ni en los misterios de la naturaleza, ni en los del alma humana; a cambio de ello, la contribución de Beattie consistió precisamente en una nota casi opuesta a la de Goldsmith, esto es, en su entusiasta creencia de que la naturaleza afecta en lo hondo el alma humana.

Varias son las obras de William Blake que me interesan; entre otras muchas, mencionaré *Poetical Sketches*, *The Song of Innocence*, *Book of Thel*, *The Marriage of Heaven and Hell*, *Song of Experience*, etc. Primero la naturaleza es el punto central; después, deja su sitio al interés humano para aparecer solamente en pequeñas composiciones que recuerdan las baladas; el tono de los poemas es aún sencillo y fresco; pero en la tercera parte de su obra, queda en calidad de elemento poético de poca importancia, y cuando el escritor se refiere a ello lo hace como un medio para lograr mejor el simbolismo místico. Encuentro que en Keats sucede algo similar: primero sus poemas giran también alrededor de la naturaleza; más tarde, el interés principal es de carácter humano, y, por último, el paisaje se convierte en un medio, tanto material como espiritual, para la realización de la Belleza. Blake pensaba, como Keats, que todo lo que el hombre posee dentro de su alma proviene de los cinco sentidos: "Man is impressed in his five senses." ("El hombre es impresionado en sus cinco sentidos."), y creía además que su misión era la de mostrar a los ojos ciegos las cosas del espíritu como los únicos objetos de existencia real. Esta idea está también muy cerca del neoplatonismo de Keats. En sus primeras obras aparece tal teoría aplicada sin exageración y abandonada en un estudio de la naturaleza. El autor no deformaba los hechos, sino que los caracterizaba con una sencillez y una profundidad de visión que, según Reynolds, no vuelven a aparecer en la poesía inglesa sino hasta Wordsworth. Durante esta

época de su vida, Blake fué esencialmente el poeta de la niñez; basta recordar el poema llamado *The Piper*, cuyo final es así:

*And I made a rural pen,
and I stained the water clear,
and I wrote my happy songs
every child may joy to hear.*

Y de la misma manera que era cantor de la niñez, lo fué de la dulce frescura e inefable encanto de la primavera. Insiste de continuo en hacer notar los placeres que se encuentran en la contemplación del paisaje, y contrasta el goce de la calma que permite la meditación con el bullicio de las ciudades. Como Fray Luis de León, y como el mismo Keats, prefiere el silencio; como Berceo, ama la sencillez y la frescura de la primavera; toma el sueño en un sentido místico y ascético, como San Juan *la noche oscura*, al considerarlo el tiempo en el cual el hombre permanece con mayor libertad ante la cadena de los sentidos. Muchas veces, en sus metáforas y comparaciones se hace sentir una influencia pictórica; tal es el caso del poema llamado *The Couch of Death*, y mucha de la efectividad de su poesía recae en el hecho de que haya reconocido, como Keats, la unidad de todo lo existente, tal vez "la unidad en las diferencias" de Fray Luis de León. Y es esto, la conciencia de la unidad, esencia espiritual de todo lo existente, lo que da, tanto a la obra de Blake como a las de Wordsworth y Keats, un poder tan sutil y delicado. Quizá sea más importante el estudio de este místico para entender a Shelley y a Wordsworth que a Keats, y sin embargo de ello, no son del todo ajenos ambos autores, ya que para Keats la Belleza radicaba en la armonía de todo lo existente, en la unidad de lo creado.

En William Cowper, a pesar de lo limitado de su mundo, es notable la plenitud y la acuciosidad de su conocimiento sobre la naturaleza. El encanto de las descripciones vivas y reales está esparcido por doquiera. El punto cardinal de la

poesía de Cowper es la importancia que la naturaleza tiene para la satisfacción de las necesidades espirituales del hombre. Ciertamente no es el único poeta que nos muestra tal aspecto, y que el conocimiento que Burns tenía acerca de este mismo asunto es comparable por su riqueza con el de Cowper; pero cuando Cowper trataba de hacer un poema descriptivo no podía librarse de caer en lugares comunes y de perder el interés que permite captar la atención del lector para que éste haga otro tanto con la belleza de la obra. No obstante este defecto, logra superarse y dominarse cuando la poesía gira alrededor de un asunto pleno de interés humano. Así que a diferencia de Cowper, el aspecto más importante de la naturaleza en la poesía de Burns está en relación con el hombre:

*O my love is like a red, red rose,
that is newly sprung in June:
O my love is like a melody,
that's sweetly play'd in tune.*

De aquí hay solamente un paso a la idea de Keats y a los sentimientos que le obligaban a ver en la vida de la naturaleza la suya propia, y que le permitían desprenderse de la contemplación de las bellezas externas hacia una mejor comprensión de los problemas espirituales y aún hasta de los filosóficos acerca del tiempo, del alma y de la vida. Asimismo, se puede encontrar un embrión de esa otra idea del poeta que se refiere a lo necesario de la comprensión de la naturaleza para la comprensión del alma humana.

Sin referirse a ningún autor en particular, puesto que es casi una nota constante, puede decirse que la sensibilidad al sonido, que había de ser tan notable en los poemas de Wordsworth, y que se puede ejemplificar con el siguiente trozo de *Ode of Intimations of Immortality*:

Then sing, ye birds, sing, sing a joyous song!

*and let the young larks bound
as to the tabor's sound!
We in thought will join your throng,
ye that pipe and ye that play,
ye that thought your hearts today
feel the gladness of the May!*

es una de las características de la poesía de este tipo durante el siglo XVIII. La música, voz de la naturaleza, era uno de los manantiales poéticos más ricos en delicias; es por eso que tenían tanta importancia las aves; pero ya no es el coro alado de la poesía clásica, sino que ahora cada ave es considerada dentro de su propia personalidad. El ruiseñor no pierde su lugar, pero sí se ve con frecuencia substituído por las alondras, por los pardillos y otros muchos. A propósito recuerdo un poema de Burns que dice:

*Alas! it's no thy neebor sweet.
The bonnie lark companion meet.*

Pero tanto el ruiseñor como la alondra y los pardillos son, a las veces, mencionados en una forma un tanto convencional. Era necesario que un nuevo poder poético les diera un significado distinto, una función más valiosa que la de ser metáforas obligadas y hasta verdaderos ripios. Había que esperar a Wordsworth, a Shelley y a Keats para que las aves alcanzaran su verdadero valor poético, y para que Lafcadio Hearn pudiera afirmar que *The Ode to a Nightingale* es el más grande de todos los poemas de la literatura inglesa que están dedicados a los ruiseñores, si exceptuamos, aunque es de muy diversa índole, *Ytylus*, de Swinburne. Esto es fácilmente explicable si se toma en cuenta que para Keats el canto del ruiseñor, no es sólo el sonido escuchado en la noche, sino un objeto de Belleza que lo hace llegar a las profundidades del pensamiento, a plantearse problemas de carácter es-

tético y a hacer consideraciones indirectas acerca de la oposición que existe entre los dos mundos: el real y el ideal.

Mas no eran sólo las aves las que reinaban dentro de los límites del sonido; la voz de las hojas comenzaba a escucharse junto con algunas reminiscencias bucólicas que pierden la artificialidad y se vuelven plenas de ternura, de simbolismo, de claridad y sencillez poéticas, este es caso del poema de William Blake citado anteriormente:

*Piping down the valleys wild,
piping songs of pleasant glee,
on a cloud I saw a child,
and he laughing said to me.*

En Robert Burns se encuentra una estrofa que es muy significativa, por lo que se refiere a la nueva actitud ante el campo. Ahora el poeta habla de la pequeña flor, sola, oculta, y ya no de la artificiosa flor de los jardines:

*The flaunting flowers our gardens yield
high sheltering woods and wa's maun shield:
but thou beneath the random bield
O' clod or stane,
adorns the histie stibble-field,
unseen, alane.*

Y es que la pérdida de esa artificialidad es una de las características más importantes de dicho cambio y se manifiesta en una nueva valoración de los elementos naturales más sencillos, ya sean los pájaros o las flores, los corderos o los valles. Al mismo tiempo que lo artificial se pierde, la riqueza del color empieza a hacerse sentir con un valor descriptivo e impresionista que probablemente recibió uno de sus primeros impulsos de William Blake, quien exclama:

*Tiger! Tiger! burning bright,
in the forest of the night.*

Aquí el color no está mencionado en una enumeración descriptiva, sino que su presencia y su efecto está logrado de manera indirecta: por ejemplo, en *burning bright* el poeta logra la combinación exacta de los colores que posee el tigre; el verso siguiente es el marco de la imagen: *in the forest of the night*, donde el contraste, un tanto violento, da la idea de una profunda oscuridad y de la viveza del fuego. Tal vez una remota intención de causar efectos en el lector provocara la presencia de los contrastes que se pueden ejemplificar también con un poema de Burns; en éste no se contraponen la oscuridad y el fuego, sino el rojo y el blanco:

*But pleasures are like poppies spread,
you seize the flow'r, its bloom is shed;
or like the snow falls in the river
a moment white - then melts for ever.*

Aquí son obvias las reflexiones sobre lo efímero de la dicha. Es ésta una de las nuevas funciones de la naturaleza — al menos es más profunda—, la de ser material para comparaciones y meditaciones de carácter filosófico. He dicho más profunda, porque no se concreta a la obligada rosa efímera, sino que se acerca a las pequeñeces, cuya riqueza acusa una observación directa y cuidadosa de la naturaleza. Es por eso que el cielo, los astros, los fenómenos celestes en general, aparecen ahora más estudiados y apreciados que en la literatura anterior, y no sólo eso, sino que a las veces su presencia es excesiva:

*The rainbow comes and goes,
and lovely is the rose,
the moon doth with delight
look round her when heavens are bare.*

lo mismo que en el resto del poema.

Poco a poco, pues, fué llegando la poesía a un momento

en el que existían en casi todos los autores tanto la melancolía como el amor a la soledad, la idea de la naturaleza como fuente de inspiración, el conocimiento de ella, su observación directa, la idea neoplatónica del ideal lejano, el afán de rodear las cosas con cierto misterio y de verter sobre los objetos que nos rodean un contenido sentimental y emocional. Esto explica muchos aspectos de la poesía de John Keats y, sobre todo, de algunos poemas que entran dentro de los moldes y límites de la literatura romántica; pero, en cambio, muchos otros quedarían total o parcialmente ocultos ante nuestros ojos si quisiéramos considerar a John Keats sólo como un poeta romántico. Sin duda era más que eso; su poesía es compleja, y su naturaleza no se concreta al modelo dado por el romanticismo. Ahora bien, ¿qué momentos de su poesía están dentro de la época de suspiros y humedad, cuáles están fuera de ella y responden a motivos más profundos?

II.—LA NATURALEZA COMO FUENTE DE INSPIRACION

UNA de las causas que me llevaron a elegir este tema es, lo he dicho ya, la presencia de la naturaleza como fuente de inspiración. Se sabe que la contemplación de ésta es uno de los medios para elevar el alma hasta un punto en el cual se puede captar el rapto místico, el éxtasis, o simplemente el impulso creador. La extraordinaria sensibilidad de John Keats le permitía, desde luego, tal impulso; primero su aspiración era la de expresar en la poesía su amor por la naturaleza, aunque no habla de una manera directa de ese sentimiento. Desde muy niño manifestó esa intención y "a los catorce años creyó ya posible satisfacer su anhelo de ser cantor de los campos y de los bosques". Es por eso que me permitiré primero hacer un análisis de sus poemas iniciales; éstos son los que corresponden al año de 1817:

La primera estrofa de *I Stood Tip-toe upon a Little Hill* contiene la descripción del paisaje, la calma, la brisa, las ramas. En los últimos versos el poeta habla de sí mismo describiendo el estado de ánimo que la contemplación de tal escenario le ha despertado, el placer que encuentra al estar cerca de todo aquello:

*I gazed awhile, and felt as light, and free
as though the fanning wings of Mercury
had play'd upon my heels: I was light-hearted,*

*and many pleasures to my vision started;
so strightway began to pluck a posey
of luxuries bright, milky, soft and rosy.*

Más tarde, después de seguir hablando del paisaje con cierto convencionalismo que le permite caer en lugares comunes, como la cita de las abejas, después de seguir manifestando el gozo que encuentra entre todas esas cosas y de expresar lo placentero de sus pensamientos al decir que no le gustaría verlos turbados más que por una delicada y deliciosa presencia, exclama:

*O Maker of sweet poets, dear delight
of this fair world, and all its gentle livers;
Spangler of clouds, halo of crystal rivers*

y algunos versos después:

*For what has made the sage of poet write
but the fair paradise of Nature's light?*

En el primer fragmento citado aparece la naturaleza como hacedora de poetas, y es fácil pensar que Keats la llamara así porque cree que de ella proviene toda inspiración. En el segundo no solamente corrobora este pensamiento, sino que considera que su función es la de cantar al paraíso que es para él la naturaleza. Pero al final del poema, la idea se vuelve más compleja, Cynthia y Endymion intervienen; ya no es sólo la descripción del paisaje la que vive en las palabras, ni la pura idealización de ésta, efectuada al través del alma del poeta. Trátase ahora de un simbolismo, y es posible que desde entonces comenzara Keats a vislumbrar la idea central de su *Edymion*, cosa que también hace suponer la frase *The poetry in earth is never death* que aparece en el soneto llamado *On the Grasshopper and the Cricket*. He leído que en *Endymion*, Cynthia representa la Belleza y que Endymion el poeta; tal

véz eso pueda decirse de dicha composición, mas en la que ahora analizo hay unas cuantas palabras que me hacen suponer que no es Cynthia una representación de lo bello sino de la naturaleza misma; mientras que Endymion simboliza, no precisamente al poeta, sino una fuerza que contribuye a su formación; si no ¿por qué esta pregunta?:

*Cynthia! I cannot tell the greater blisses,
that follow'd thine, and thy dear shepherd's kisses:
Was there a poet born? - but now no more,
my wand'ring spirit must not further soar.*

¿No podría ser que significara lo necesario de la comunión del escritor con la naturaleza, con el mundo externo donde lo bello habita? ¿No será que la pregunta se refiere a él mismo y piense que le es indispensable Cynthia para ser un verdadero poeta? *^*

Leigh Hunt en *Lord Byron and some of his Contemporaries* dice: "This poem was suggested to Keats by a delightful summer's day as he stood beside the gate that leads from the Bettyery on Hampstead Heath into a field by Caen Wood" ("Este poema fué sugerido a Keats por un deleitoso día de verano, mientras permanecía ante la reja que va de Bettyery, en Hampstead Heath, al campo cercano a Caen Wood"). Con esto se comprueba lo que acabo de afirmar, y lo que tantas veces se ha afirmado ya, acerca de la naturaleza-inspiración de Keats. No es que el poeta haya deseado encontrarse en tal situación física, o que el estado anímico le hiciera pensar en el paisaje, como sucede cuando se ha vivido en el campo y nuestra alegría o nuestra tristeza, nuestro cansancio o nuestro optimismo nos hacen desearlo, añorarlo, sentirlo. Es la impresión real y directa, no el recuerdo o la añoranza, la que lo mueve a la creación.

Se piensa que los versos de *I Stood tip-toe* hayan sido escritos a manera de prólogo de un poema que el autor estaba apenas concibiendo, sin que lograra determinar con precisión

sus ideas; se cree asimismo que ese poema iba a narrar los amores de Diana, y que tal parece que la composición, a medida que avanza, se acerca más y más a este tema, pero al final se convierte en una especulación acerca de su propio nacimiento en la poesía. Tal vez sea verdad lo que ahora digo; ello no obstante, creo que no son los amores de Diana los que constituyen la idea que no llegó a solidificar, sino que el tema es el principio de la unión de la naturaleza con el poeta, para lograr la verdadera poesía. Esto era lo que él sentía, lo que había encontrado en sus primeros poetas favoritos, Spenser y, en menor grado, Chaucer, en quienes veía "nothing but the pure breath of Nature in the morning of English Literature" ("Nada que no fuera el puro aliento de la Naturaleza en el amanecer de la literatura inglesa"). El mismo Keats exclama en su *Specimen of an Induction to a Poem*:

*Spenser! Thy brows are arched, open, kind
and come to a clear sun-rise to my mind;
and always does my heart with pleasure dance
when I think on thy noble countenance.*

Dice Lord Haughton que en 1812 leyó Keats *The Fairy Queen*, y que el efecto que le produjo tal lectura "fué electrizante, un nuevo mundo de delicias se le había revelado" y *retozaba por los escenarios* —escribe Mr. Clarke— *como un potro, suelto en una pradera primaveral*. La fuerza y felicidad de un epíteto elevaban su alma con éxtasis, y alguna nota delicada en alguna descripción parecía vibrar en las secretas fibras y generar innumerables armonías. ("A new world, of, delight seemed revealed to him, *he romped throught the scenes of the romance* —writes Mr. Clarke— *like a young horse turned into a spring meado* the force and felicity of an epithet would light up his countenance with ecstasy, and some fine touch of description would seem to strike on the secret chords of this sould and generate countless harmonies." Ese mismo asunto es el que expresa en su epístola en verso *To My Brother*

George, junto al cual se hacen palpables otras ideas que más tarde habían de ser de gran importancia. Dice Keats, *Full many a dreary hour have I past*, y siente angustia, desesperanza, porque:

*The still murmur of the honey bee
would never teach a rural song to me.*

La palabra *teach* (enseñar), parece ser aquí muy significativa, no se trata nada más de observar, sino de aprender en esa observación, y no sólo de aprender, sino lo que es más, de aprender poesía. Poco después aparece la naturaleza-imaginación; las cosas que ha observado directamente le dan motivo para crear otro mundo distinto, en el cual vivirá con frecuencia, sobre todo al escribir sus poemas largos. Suele colocarse dentro de la conocida posición romántica de sentirse ser, extraordinario, superior, incomprendido, elegido de Dios para cantar las bellezas de su creación que permanecen ocultas para todos los demás hombres:

*When the bright warbler blows his trumpet clear
whose tones reach naught on earth but poets ears.*

Me parece que es ésta la posición un tanto exaltada de los escritores que aun no han alcanzado el momento de la poesía en el que no les importa ya su superioridad ante sus semejantes, y en el que les tiene sin cuidado que no se les comprenda, mientras que sí les es de gran importancia comprender y convivir con todo lo que les rodea, alma o paisaje, para encontrar en ello lo que pueda serles motivo de Belleza. Es por eso que lo he hecho notar; en Keats desaparece pronto, lo cual da una razón más para suponer el cambio de actitudes al que me he referido en un principio.

Otro de los poemas importantes para este estudio es el que lleva el nombre de *Sleep and Poetry*. En él están descritos los encantos de la naturaleza como si fueran insuperables, y

en ellos encuentra la poesía; hace algunas reflexiones sobre lo efímero de la vida, y entre la exuberancia extrema, el tono un tanto grandilocuente y la brillantez del lenguaje y del mundo que describe, comprueba y pone en práctica su pensamiento de que: "Poetry should surprise by a fine excess, and not by singularity; it should strike the readers as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a remembrance" ("La poesía debe sorprender por un delicado exceso, y no por singularidad; debe impresionar a los lectores como recompensa de sus elevados pensamientos y aparecer casi como un recuerdo"). En toda la primera poesía de Keats el delicado exceso se demuestra en la presencia de las formas sensoriales, en un cierto sentido barroco del paisaje y en el tono de la poesía, no suave, austero, callado. Dice Lord Haughton acerca de este poema que: "Era de esperarse que los errores de Keats aparecieran más palpables aquí que en los intentos más cortos; la poesía para él no era aún un arte; las irregularidades de otras formas y de la suya propia no eran para él más que intelectualizaciones de esa naturaleza, de la que él se miraba intérprete ("It was to be expected that the apparent faults of Keat's style would be here more manifest than in shorter efforts; poetry to him was not yet an art; the irregularities of his own and other vessel were no more to him than the intellectualities of that Nature, of which he regarded himself as the interpreter"):

*For what has made the sage of poet write,
But the fair paradise of Nature's light
in the calm grandeur of a sober line
we see the waving of the mountain pine,
and when a tale is beautifully said,
we feel the safety of Hiwthron glade.*

En realidad son muchos los poemas de Keats cuya inspiración nació al contacto con la naturaleza; mas no siempre esa inspiración se produjo de la misma manera. Primero el

poeta observaba y cantaba con entusiasmo lo que le había impresionado. Mas en sus descripciones no había alcanzado aún el mismo grado de profundidad de sus últimos tiempos y tampoco había logrado el mismo poder de idealización. Los lugares comunes, que son resultado de la posición primaria de decir lo que se ve, puesto que casi todos miramos los mismos objetos aunque nos impresionen en distinta forma, van desapareciendo poco a poco y se van transformando en pinceladas de un estilo un tanto impresionista, que denotan cada vez un mayor grado de perfección en el conocimiento de la naturaleza. Primero eran las abejas alrededor de la flor, las hojas que se mecen con la brisa, o la nube que se extiende en el cielo, o la corona de rocío en los pétalos; después es el remanso quieto, luminoso, herido por los rayos del sol que descubren los movimientos suaves de graciosos insectos. Se revela, pues, el goce en las descripciones minuciosas, el goce estético de la pintura. Después, la naturaleza que lo impresionaba no es la misma, brillante, llena de sol y de luz, aunque casi siempre estática. En los últimos tiempos, no es la naturaleza-imaginación, y el impulso artístico que ante ella siente tampoco es el mismo. Entonces tiene fines filosóficos y fines humanos, no se trata de describir, se trata de pensar, el motivo que lo lleva a sus pensamientos es la naturaleza; lo que se propone con ello es, desde luego, crear Belleza, pero al mismo tiempo descifrar los misterios de la vida. Había llegado a la conclusión de que la Belleza y la posesión de esos misterios debían ser los grandes propósitos de sus pensamientos y de su poesía. Quizá por eso hayan dicho algunos críticos que Keats es ante todo un poeta filosófico, que antes de ser poeta fué filósofo y que consideraba superior la filosofía a la literatura. Quería conocer al hombre y nació su propósito de hacer drama, al mismo tiempo que brotaba en él el suyo propio, el que frecuentemente se presenta a los poetas, el de los dos mundos de los cuales el natural es preferido por Keats. Se desprende de la naturaleza y vuelve a ella. Por ejemplo encontramos que en el poema *What the Thruh Said* fué inspirado

por los pensamientos escritos en una carta a Reynolds fechada el 19 de febrero de 1818, y por la misma carta se ve que dichos pensamientos fueron sugeridos por la contemplación de la mañana. Esa carta contiene, sinceramente expresadas, las ideas sobre las fuentes de inspiración del poeta, y dice así: "Let us open our leaves like a flower, and be passive and receptive, budding patiently under the aye of Apolo and taking hints from every noble insect that favours us with a visit-Sap will be given us for meat, and dew for drink. I was led into these thoughts, my dear Reynolds, by the beauty of the morning operating on a sense of idleness. I have not read my book - the morning said I was right seeming to say, etc.. (dejemos que se abran nuestras hojas como una flor, y seamos pasivos y receptivos, floreciendo pacientemente bajo los ojos de Apolo, recibiendo las insinuaciones de todo noble insecto que nos favorezca con su visita. Se nos dará savia como carne y rocío por bebida. Estaba entregado a estos pensamientos, querido Reynolds, gracias a que la belleza de la mañana me causaba pereza. No he leído mi libro - la mañana dijo que tenía razón pareciendo exclamar:" etc.) Lo que la composición contiene es una reflexión sobre el equilibrio de las penas y las alegrías de la vida; es un tanto optimista si la comparamos con ciertos fragmentos de otros poemas; mas lo que es en verdad interesante aparece en la carta que revela, primero, la inspiración nacida de la naturaleza, y luego, una actitud pasiva que se refleja en sus descripciones y paisajes como ese fondo estático al que ya me he referido antes. y la manera espontánea de expresarse aún en la prosa que significa la verdadera unión que existía entre Keats y lo que había recogido del mundo natural, la sensibilidad para captar los más pequeños detalles que le permiten referir un proceso psíquico a una cosa tan sencilla como es el hecho de que unos insectos se acerquen a una flor, y por último una intención un tanto simbolista al decir que tendría rocío y savia como alimento, esto es, el pensamiento tácito de que dejaría correr la sangre de la Naturaleza por sus propias venas.

También es interesante observar el soneto *To Ailsa Rock*. El poeta hizo una excursión a Irlanda y después de regresar a Escocia llegaron cerca de Cairn, donde en julio de 1818 escribe: "At the end we have a gradual ascent and got among the top of the mountains whence in a little time I descried in the sea Ailsa Rock, 940 feet high, it was 15 miles distant and seemed close upon us. The efect of Ailsa with the peculiar perspective of the sea in connection with the ground we stood on, and the misty rain then falling gave me a complet idea of the deluge. Ailsa struck me very suddenly - really I was a little alarmed". La impresión recibida ante tal espectáculo lo llevó, no a consideraciones de cierto interés humano como son la vida y la muerte, las emociones, etc, sino a una abstracción pura, lo inmortal por la inmortalidad misma se goza en el juego poético de conceptos, y alcanza en realidad una belleza un tanto misteriosa y fría, producto de la emoción expresada en el párrafo anterior, cuya traducción es: "Al final tuvimos que hacer un ascenso gradual y llegamos a la punta de la montaña desde donde, al poco tiempo, descubrí en el mar Ailsa Rock, 940 pies de altura, estaba a una distancia de quince millas y parecía muy cerca de nosotros. El efecto de Ailsa con la peculiar perspectiva del mar en conexión con la tierra donde estábamos y la nublosa lluvia que entonces caía me dió la idea completa del diluvio —Ailsa me impresionó de súbito— realmente me alarmé un poco". Al mismo tiempo que expresa: *Thy life is but two death eternities*, lo cual es estupendo y paradójico, alimenta una inquietud espiritual, parecida a la de Fray Luis de León, que lo hace desear apoderarse de los secretos del tiempo y de la vida. Me imagino que el poeta percibió la roca como un eslabón que uniera el cielo y la tierra, esto es, lo conocido y lo desconocido, lo real y lo remoto:

*Thy life is but two dead eternities
the last in earth, the former in the deep*

más no solo entre lo conocido y lo desconocido, lo real y lo remoto, sino además entre dos misterios:

Firts with the whales, last in the eagleskies.

esta misma inquietud se refleja en los siguientes versos de *Endymion*:

*Be still a symbol of immensity
a firmament reflected in a sea.*

el fondo del mar y del cielo representado por uno de sus habitantes.

Hay otro soneto en el que está más claramente dicho lo que he estado tratando de expresar acerca de la naturaleza inspiración y de la evolución del poeta a este respecto. Se trata de un poema escrito en la punta del Monte Ben Nevis, que lleva este mismo nombre: *Sonnet written upon the top of Ben Nevis*. Se dice que de Fort Williams salió Keats en una excursión para escalar dicho monte, y que, estando ahí, lo envolvió el paso de una nube. Mientras la bruma desaparecía lentamente y se iba perfilando el precipicio escribió su soneto. El poema comienza:

*Read me a lesson. Muse, and speak it loud
upon the top of Nevis, blind in mist.*

Desde luego, la musa es la poesía; el deseo de aprender, el impulso intelectual, el anhelo de posesión de un misterio nace de la contemplación del paisaje: un adivinado abismo que lo conduce a pensar en el infierno, esto es, en el más allá siempre oculto a nuestros ojos como el abismo por la bruma. Añade:

*...I look o'er, head,
and there is sullen mist...*

y de seguida expresa que el conocimiento que tenemos los hombres del cielo así como del infierno, tiene gran similitud con el escenario que contempla cubierto por la neblina; neblina que parece enneguecer nuestros ojos también cuando miramos hacia nosotros mismos; de tal modo que no podemos ver más que niebla y riscos:

*...That all my eye doth meet
is mist and crag, not only in thus height,
but in the world of thought and mental might.*

Es de notarse en estos poemas una nueva profundidad y una nueva amargura, aunque prevalece la naturaleza inspiración. Se puede decir que Keats en sus primeros poemas no hacía más que recibir las sensaciones y seguir las ideas que sus lecturas le despertaban, hacía un esfuerzo por expresar la grandiosidad y la belleza del mundo todo juventud que vivía para él; después contribuía a inspirarle todas esas sensaciones que enriquecían su visión de la naturaleza y que le obligaban a sentirse unido a ella; pero el afán de la juventud de narrar cuanto se ve y cuanto se siente con los colores y los tonos más brillantes que sea posible, el deseo de la comunicación de esa exuberancia interna, esa vitalidad, poco a poco se fueron serenando; la naturaleza sigue siendo una de las fuentes de su inspiración; pero el contemplarla lo eleva y lo hace llegar a un nuevo contenido espiritual que lo acerca más al alma humana y a la suya propia, y que más tarde lo deja en las regiones más profundas del pensamiento, en el punto en el que pudo alargar la mano para tocar el misterio y en el que está más cercano a su ideal de poesía. La amargura ha dejado en sus labios un sabor extraño que empapa sus palabras. ¿Sucede lo mismo con su visión de la naturaleza y si cambia en cuáles aspectos?

Antes de procurar contestarme esta pregunta debo decir que no sólo era la naturaleza un estímulo poético, sino a la vez, intelectual. Antes me he referido ya al intento de acla-



rar los misterios de la creación que aparece también en esos dos escritores místicos que son Fray Luis de León y William Blake. El poeta español en su *Oda a Felipe Ruiz* exclama:

*¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo,,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo
contemplar la verdad pura sin vuelo?*

y después continúa exponiendo sus inquietudes intelectuales, las cuales se refieren, en su mayoría, a grandezas inexplicables de la creación y que están dirigidas al encuentro con el Supremo Hacedor. Además le interesa *la verdad pura*. Del mismo modo Blake se pregunta en su poema *The Tiger*:

*What immortal hand or eye
did frame your fearful symmetry?*

y en *Hyperion* interroga Keats:

*...Where is power?
Whose hand, whose essence, what divinity
makes this alarum in the elements,
while I here idle listen on the shores
in fearless yet ib aching ignorance?*

(Libro III, 11 97-107.)

La inquietud y la intención intelectual es similar en los tres autores, los tres tratan de dilucidar el origen y de dar explicación a los fenómenos y existencias naturales; es por eso que se inspiran en la contemplación de la naturaleza. Parten de ella para llegar al Sér, ya sea la Verdad o la Belleza, o la Verdad y la Belleza unidas en un solo principio, y al Supremo Hacedor; pero, repito, para volver al punto del cual partieron, puesto que si yo me pregunto por qué se caen las hojas, no

es que me interese tanto la causa sino el hecho mismo de que las hojas se caigan, y si me pongo a estudiar el origen de tal fenómeno es para explicarme lo que sucede; mas si mi curiosidad se multiplica y se vuelve una cadena sin fin de preguntas y respuestas, habrá de llegar un momento en el que se enfrente a lo inefable, al principio de todas las cosas, y como es inefable tendré que recurrir de nuevo a la naturaleza para expresarlo. Lo curioso es que de los tres autores citados dos sean místicos, y en realidad no veo razón para no considerar a Keats místico profano, cuyo fin es la Belleza-Verdad, puesto que aún esta misma inspiración de la naturaleza la encuentra, sí en la experimentación, en el conocimiento obtenido directamente, pero con mayor firmeza en la contemplación que provoca un estado de indolencia, de pereza física y de una silenciosa, casi inconsciente, actividad mental. Esto es lo que él mismo llama "Negative Capability" en una carta escrita a George y a Georgina Keats en marzo de 1819, donde también recurre a la naturaleza para expresarse. Esta "Negative Capability" no es más que un momento contemplativo, casi un éxtasis puramente intelectual. Clarence Dewit Thorpe opina acerca de dicha carta y de tal estado anímico de la siguiente manera: "For a time the passions are sleep, the body is quiescent, and the mind, free from the press of immediate demands, in a purely speculative moods indolently roams over the field of human experience. This state could come in its perfection only after the altar of poetic truth had been attained, at the stage of "innate universality". It could come too only after the misery of the world was deeply known. But the poet must not submerge himself in that misery. He must be able to send his being out like one "God's spies", as it were, to partake in the existence of, and examine into, the heart of Nature and all living things; but at the same time he must have the power sit apart and contemplate in quiete mood and understand." ("Por un tiempo las pasiones permanecen dormidas, el cuerpo quieto, y la mente, libre de demandas inmediatas, en un puro estado especulativo, vaga por el

campo de la experiencia humana. Este estado sólo podía llegar a su perfección después de haber intentado hallar el altar de la verdad poética dentro del reino de "la universidad inata". Y sólo se puede llegar a ello también, después de conocer con profundidad la miseria humana. Pero el poeta no debe sumergirse en esa miseria. Debe estar capacitado para mandar fuera de sí su sér como si fuera un "espía de Dios", como si fuera a formar parte del corazón de la naturaleza y de todos los seres vivientes; pero al mismo tiempo debe tener el poder para sentarse aparte a contemplar con tranquilidad y comprender".) El corazón de la naturaleza no era para él un sitio donde pudiera encontrar dolor, sino, antes al contrario, el lugar donde siempre hallaba gozo. En esa carta revela un sentimiento un poco más materialista, porque se refiere a la naturaleza animal; pero lo importante es la presencia del paisaje como perpetua fuente de Belleza. Este está para él tan ligado al arte, que en su *Ode to a Nightingale* lo coloca como marco de la Belleza y de la poesía misma, porque halla en él su inspiración y su propia vida.

Una prueba más de lo cierto del punto que ahora expongo es la última composición que he citado, puesto que Charles Brown nos dice acerca de ella: "In the Spring of 1819 a nightingale had built her nest near my house. Keats felt a tranquil and continued joy in her song; and one morning he took his chair from the breakfast table to the grass pot under a plum tree, where he sat for two or three hours. When he came into de house, I percieved he had some scraps of paper in his hand, and this he was quietly thrusting behind the books. On inquiry, I found those scraps, four or five in number, contained his poetic feeling on the song of our nightingale" ("En la primavera de 1819 un ruiseñor edificó su nido cerca de mi casa. Keats encontraba un tranquilo y continuado gozo en su canto; y una mañana tomó una silla de la mesa del desayuno y la llevó al prado bajo un ciruelo, ahí se sentó durante dos o tres horas. Cuando llegó a la casa, percibí que tenía en las manos unos pedazos de papel, y los oprimía tranquila-

mente detrás de sus libros. Al investigar encontré que esos fragmentos, en número de cuatro o cinco, contenían sus sentimientos poéticos acerca del canto de nuestro ruiseñor"). Por lo que se deduce que no era solamente el color o la visión de un paisaje lo que despertaba en él un impulso creador, sino también los sonidos de la naturaleza. El canto del ave lo lleva, primero, a hacer una abstracción acústica que lo coloca como una figura principal de un cuadro cuyo fondo es un jardín velado por la noche. Esa abstracción lo conduce a meditaciones de orden estético que afirman la inmortalidad de lo bello, y, después, de orden subjetivo, para expresar su lucha entre dos mundos, su afán por alcanzar el ideal, su decepción ante la realidad; y aun logra otras reflexiones personales al mismo tiempo que plenas de universalidad y profundidad que fueron motivadas, según afirma Haydon, por la muerte de su hermano: "The death of his brother wounded him deeply, and it appeared to me that from that hour he began to dropp. He wrote his exquisit *Ode to a Nightiagale* at this time, and as we were one evening walking in the Kilburn meadows he repeated it to me before he put it to paper in a low tremulous undertone which affected me extremely". (La muerte de su hermano lo hirió profundamente, y me pareció que desde esa hora comenzó a decaer. Escribió su exquisita *Oda a un ruiseñor* durante este tiempo, y una noche mientras caminábamos por las praderas de Kilburn me lo repitió, antes de ponerlo en papel, en un tono de voz trémulo y bajo, que me afectó en extremo"). Y no es nada dudoso que el poeta haya tenido presente la muerte de Tom al escribir lo siguiente:

*Fade far away, dissolve, and quite forget
 what thou among the leaves hast never known,
 the weariness, the fever, and the fret
 here, where men sit and hear each other groan;
 where palsy shakes o few, sad last gray hairs,
 where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
 were but to think is to be full of sorrow*



*and leaden-eyed despairs,
where beauty can not keep her lustrous eyes.
or new Love fine at them beyond to-morrow.*

En todos los ejemplos a los que me he permitido recurrir se encuentra, de una manera constante, una nota de tranquilidad, quizá resultado de esa "Negative Capability" y de ese éxtasis. Había dicho ya que no es posible ver en Keats las fuerzas y fenómenos violentos de la Naturaleza, como motivo de Belleza, de armonía o de inspiración; antes bien, el poeta amaba la tranquilidad y la calma. Quizá sea necesario tener esto presente para entender ciertos matices del aspecto poético que me he propuesto estudiar. Recuerdo haber leído que es inútil buscar en la obra de dicho autor cualquier elemento de violencia; esto se comprueba con el comentario que el mismo escritor hace acerca de Byron. Keats leía la descripción de una tempestad en el *Don Juan* después de haber soportado una él y Severn en su viaje de regreso de Italia; sobre esa descripción Jhon escribe: "How horrible and example of human nature is this man, who has no pleasure left him but to gloat over and jeer at the most awful incidents of life. Oh! this is a paltry originality, which consists in making solemn things gay, and gay things solemn, and yet it will fascinate thousands, by the very diabolical outrage of their sympathies". ("Qué horrible ejemplo de la naturaleza humana es este hombre, a quien no le resta ningún placer si no es mirar y mofarse de los más horribles incidentes de la vida. Oh, ésta es una originalidad mezquina, que consiste en hacer solemnes las cosas jocosas, y jocosos los objetos solemnes; sin embargo de ello fascinará a miles, por la mera violencia de sus simpatías"). Posiblemente este comentario es más bien de orden moral, pero se manifiesta en él un amor a la calma y a la tranquilidad y a la Belleza en el orden de todas las cosas. He dicho que es ésta una nota constante en su poesía y que brilla palpablemente cuando busca como fuente de inspiración una naturaleza tranquila.

Se sabe que el paisaje es una de las fuentes más importantes de sus motivos literarios; mas no es la naturaleza-inspiración la única que vive en el poeta. Existe dentro de su poesía, es claro, la naturaleza-paisaje; mas ¿cuáles son las notas fundamentales de ese paisaje? ¿Por qué he afirmado que se puede estudiar la evolución del poeta al través de ellas? ¿Por qué he dicho que existe una naturaleza-imaginación? Creo yo que todas estas preguntas hallarían su respuesta si procurara, dentro de la escasez de mis medios, escribir la impresión que he obtenido del escenario, de las metáforas, de los símbolos, que unidos me han hecho pensar en una idealización de la naturaleza, es una naturaleza nueva; en fin, en la Naturaleza propia de John Keats.

III.—EL PAISAJE.

ANTES de comenzar a trazar los esquemas del paisaje que aparece en la poesía de John Keats y antes aún de recoger pequeñeces de aquí y de allá para procurar reunir las en un solo cuadro con el objeto de obtener así una visión más clara de la naturaleza en Keats, me parece necesario hacer dos afirmaciones: la primera de ellas es que no quiero sustentar en este trabajo que la poesía de dicho poeta sea esencialmente de la naturaleza ni que ésta tenga en ella un papel primordial. Creo que alrededor de toda obra existe un cuerpo, no una vestidura, sino algo más vivo, más esencial a ella, tan unido a su propia existencia como la carne y que reviste las ideas y los sentimientos, que los hace más vivos y que contribuye de una manera formal muy importante a darles belleza; esto es, a volverlos poesía. Ese cuerpo cambia según los autores; en el caso de Keats se concreta a los elementos naturales. Así, pues, no creo que durante su corta vida literaria, aunque si fué de esa manera en un principio, el poeta se propusiera ser un cantor de la naturaleza, sino que de ella tomaba los materiales más ricos para alcanzar su ideal poético. No es el paisaje el fin de su arte, es un medio para comprender el corazón humano:

*And can I ever bid these joys farewell?
yes, I must pass them for a nobler life,
where I may find the agonies, the strife
of human hearts.*

(Sleep and Poetry, I, 124.)

Y dicha comprensión tampoco es el objeto de sus poemas, aunque sí uno de los deseos del poeta, cuyo anhelo era llegar a escribir dramas maravillosos; lo que él pretendía era la reunión de todo esto para lograr la realización de la Belleza-Verdad. Siempre he pensado que es un error buscar en la literatura la naturaleza como paisaje; en pocas ocasiones y sólo en determinados géneros de poesía puede encontrarse así; es por eso que se dice que la literatura mexicana carece de paisaje; es por eso también que alguien se ha extrañado cuando le he dicho que el tema de mi trabajo sería los aspectos de la naturaleza en la poesía de John Keats. No es lo esencialmente descriptivo lo que tiene más importancia, sino la sensibilidad del poeta que se ha dejado impresionar, y, con el objeto de conocer su alma, qué es lo que le ha impresionado. No tenemos conocimiento más que de una representación, de una interpretación, de una visión personal, y no se puede saber de manera precisa cuáles fueron las realidades que lograron impulsarlo a crear; pero sí conocemos lo creado, y puesto que lo conocemos, podemos hablar de su creador. No deseo hacer una crítica, quizá ni siquiera pretenda valorar. Recuerdo haber leído en Oscar Wilde alguna consideración sobre la crítica, según la cual no es ésta una valoración, sino más bien una recreación de la obra del poeta y el registro de lo que ha despertado en nosotros. Por eso digo que ese paisaje de Keats —que no era un fin, sino un medio, y que muchas veces está edificado sobre los soportes de la imaginación, pero que revela el alma del poeta y muestra en cierta forma la evolución de sus ideas estéticas y el proceso de madurez de su espíritu— se puede concretar en los siguientes cuadros, cuadros que no he tomado de este determinado poema, sino de cierto grupo de poemas que me parecen unidos por una misma intención, o al menos por las mismas características. Quizá no siga tampoco un orden cronológico; en realidad no creo que esto tenga demasiada importancia, ya que los cambios en

el hombre no son radicales, sino que, mientras se pierden ciertos elementos y nacen otros nuevos, otros más persisten durante mayor tiempo y otros más aún no llegan a desaparecer.

A

PUESTO que es indudable la influencia pictórica en la poesía de John Keats, no sólo porque la pintura y la poesía están íntimamente unidas, sino porque además la segunda tenía tanta importancia para este autor que la consideraba una de las pocas cosas dignas de contemplarse, y que reprodujo en el himno del IV libro de *Endymion* el cuadro de *Bacchus*, y *Ariadne*, de Titian, me hubiera gustado encontrar un cuadro; sí, me hubiera gustado encontrarlo y lo estuve buscando durante mucho tiempo. Es extraño que no lo consiguiera, y sin embargo de ello en varias ocasiones hubiera jurado haberlo visto: un cuadro lleno de luz, de calma, de exuberancia sensual, claridad en los tonos, diafanidad en la atmósfera. Un cuadro muy extenso, con gran variedad de elementos y acabado quizá hasta la exageración, por lo que aparece un poco confuso en la distribución, un tanto recargado y barroco. Hubiera querido decir: es éste, porque tan vivo lo palpaba entre palabra y palabra, entre verso y verso, entre el mundo de los sentidos como si fuera una interpretación impresionista. Oscar Wilde, en el mismo ensayo que he citado antes, *El crítico Artista*, expresa que la naturaleza imita al arte, y que el mundo artístico es, sin duda, mucho más perfecto que el natural —en realidad creo que puede ser más cómodo, más perfecto quién sabe—; no obstante, lo poco probable de esta afirmación se puede aplicar a John Keats, porque no se trata de la naturaleza en sí, sino de una idealización suya, de un afán de encontrar entre sus seres y en todo su conjunto el reflejo de la Belleza y la Poesía.

Imaginemos un bosque; el follaje es verde, intenso, hú-

medo, perfilado contra el cielo de cristal, diáfano por la luz de un sol brillante. Por el silencio del bosque y entre las ramas penetra la mañana hasta tocar un lago o el remanso de un río que, en su seno pedregoso, muestra un enjambre fugaz de gusanillos. En el bosque, las hojas están empapadas aún; aún tienen gotas de rocío por diadema estrellada. Confundidas entre las hojas hay flores, y en el suelo hay flores de donde entran y salen las abejas, zumban a su alrededor, vuelan, al parecer sin movimiento en las alas. Los árboles se reflejan sobre las aguas que se han venido deslizando, suave, alegre, lentamente, sobre el declive de alguna colina:

*And turn for calmnes to the pleassant green
of easy slopes, and shadowy trees that lean
so elegant o'er the waters'brim
and show their blossoms trim.*

Clara, cristalina, apenas musical es el agua, de una tranquilidad inmutable, como si quisiera demostrar con ella la lentitud del tiempo que pasa y con las gotas que ruedan por el ala de algún ave, la pequeñez de un instante que cae y se confunde con la eternidad de los siglos. El agua es de esmeralda de vez en vez, y parecen lágrimas de rubí los florecidos pétalos rojos; lágrimas diríanse las gotas de rocío cuando se deslizan desde los sauces; mas no es que prevalezca la idea melancólica y tan romántica del llanto, sino que domina la forma redonda, brillante, viva, de las joyas bien labradas. Diríase que la sensualidad opulenta, artificiosa y fantástica de las descripciones de Oscar Wilde, interviene en esta exuberancia de luz, de frescura, de colorido. La tranquilidad del agua no podría permitir la caricia nerviosa y alada de una golondrina, por eso los cisnes nadan casi sin dejar estela, con la majestuosidad y elegancia de sus movimientos. Todo parece vivir en las primeras horas de la mañana, la brisa es fresca, el cielo claro, el espíritu ligero, el bosque aún silencioso. La humedad y el silencio dan otro matiz al cua-

dro, el del misterio. Mas no es el misterio que nos lleva al miedo, sino más bien la soledad que alimenta la vida de la imaginación, que guarda la tranquilidad de las ninfas y que permite el paso ligero de pies blancos, desnudos o apenas cubiertos por delicados velos. Quizá sea por eso, o por la calidad brillante y fresca del agua, por los tonos del bosque, que he recordado muchas veces al leer los primeros poemas de Keats la leyenda *Ojos Verdes* de Becquer; en realidad están unidos por el mismo espíritu romántico y por el mismo poder imaginativo, tal vez por una fuerza descriptiva similar. Mas el sentido de ambas descripciones es totalmente distinto; Keats entonces pretendía ser un cantor de la naturaleza; Becquer imaginaba leyendas de amor y de ultratumba. Esto no obstante encuentro entre ambos autores otra nota que los une: Becquer, en su leyenda llamada *El Rayo de Luna* hace aparecer un joven que se enamora de un reflejo lunar, creyendo que era la imagen de una mujer. Si se le diera esta leyenda una interpretación, se diría que lo que el escritor significa es el amor del poeta por un ideal lejano que no logra poseer, esto es, el ideal neoplatónico romántico. En Keats es muy frecuente encontrar este astro nocturno, tanto en paisajes por él iluminados como en alusiones más o menos directas; además, se sabe cuánto apreciaba el poeta la historia de Endymion enamorado de Cynthia, la luna, y que él mismo se vió representado en dicho personaje mitológico; al menos las palabras de una carta suya a Benjamín Bailey así lo hacen suponer: "I went up Box hill this evening after the moon." ("Esta noche subí a Box hill detrás de la luna.") En ese poema se encuentra un párrafo, que es el que tiene mayor similitud con la leyenda de Becquer:

*He saw her body fading gaunt and spare
in the cold moon shine. Straight he siez'd her wrist;
it melted from his grasp: her hand he kiss'd,
and, horror! Kiss'd his own — he was alone.*

Las interpretaciones dadas a esta composición son muchas y muy diversas: que si es la naturaleza y el poeta, que si Keats y la poesía, pero lo que sí es indudable es que la luna representa un ideal lejano. Por otra parte, tanto Bécquer como Keats, tenían la idea de que mientras exista la Belleza Natural habrá poesía; sin duda la manera de expresarla es diferente, mas no sucede lo mismo con el pensamiento; basta, para probarlo, con hacer una comparación entre el soneto de Keats *On the Grasshopper and the Cricket* y la rima del escritor español que dice:

*Mientras las ondas de la luz al beso
palpitan encendidas;
Mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;
Mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
Mientras haya en el mundo primavera,
habrá poesía!*

El soneto de Keats es éste:

*The poetry of earth is never dead:
when all the birds are faint with the hot sun
and hide in cooling trees, a voice will run,
from hedge to hedge about a new-mown mead;
that is the grasshopper's —he takes the lead
in summer luxury— he has never done
with his delights; for when tired out with fun
he rest at ease beneath some pleasant weed.
The poetry in earth is ceasing never, etc.*

El testimonio que comprueba mi opinión es el del profesor Hearn, quien en su libro *Interpretations of Nature* dice: "The general maning of the sonnet is that at no terms, either in winter or in summer, is Nature silent. When the Birds

are killed, or banished all other life, then the house cricket begins with its thin sweet song to make us think of the death voice of the summer." (El sentido general del soneto es que por ningún motivo, ya sea en invierno ya en verano, la naturaleza guarda silencio. Cuando los pájaros están muertos y desterradas todas las otras manifestaciones de vida, entonces el grillo casero comienza con su suave dulce canción a hacernos pensar en la voz muerta del verano.) Quizá el que Keats hable de los insectos y se base en su canto para expresar la idea de la eternidad de la poesía, obedezca, no a un mero capricho, sino a un gusto por las pequeñeces, que en otras ocasiones lo hacen notar los gusanillos en el agua o una mariposa haciendo giros sobre el lago tranquilo. En toda esta parte de la obra de Keats encontramos la idea de Becquer de que "mientras haya primavera habrá poesía"; la misma exuberancia de la juventud y una vitalidad y exaltación extremas de los sentidos le hace imaginar constantemente visiones primaverales plenas de sensualidad; así se expresa en *Sleep and Poetry*:

*Then I will pass the countries that I see
in long perspective, and continually
taste their pure fountains. First the realm I'll pass
of Flor and old Pan: sleep in the grass,
feed upon apples red, and strawberries,
and choose each pleasure that my fancy sees;
catch the white-handed nymph in shady places,
to woo sweet kisses from averted faces,
play with their fingers, touch their shoulders white
into a pretty shrinking with a bite.*

De pronto todo ese brillo y ese derroche de colores se vuelve sonido, y es interesante notar cómo logra el autor el efecto de luminosidad y de alegría con la mención de sensaciones auditivas y despertar con ellas una impresión visual:

*So the unnumber'd sounds that evening store;
the songs of birds —the whispering of the leaves
with solemn sound— and thousand others more,
that distance of recognizance bereaves,
make pleasant music, and not wild uproar.*

Es posible que estos versos sean de los de menor importancia y valor poético que escribiera Keats; es verdad que las imágenes son pobres, mejor dicho nulas, pero el efecto radica principalmente en la enumeración; porque no es la desordenada presentación de diversos elementos, sino que se concreta a un grupo de tres que están en perfecta armonía y son inseparables para nuestras mentes.

A pesar del gozo, de la alegría, de la exaltación, de la luminosidad, sin que estos caracteres se pierdan, aparecen ya en la poesía temprana de Keats ciertos elementos filosóficos que vuelven la naturaleza motivo de reflexiones no exentas de amargura; por eso se ha dicho que hay una gran diferencia entre *Sleep and Poetry* y *Stood Tip-Toe*. Es posible ver esa originalidad filosófica en una frase sobre la rosa y su tradicional comparación con lo efímero de la vida; mas si en la mayoría de los casos se habla de lo breve de la vida y de la belleza de la flor, en éste especial Keats habla de la vida como la esperanza de la rosa no abierta:

Life is rose's hope while yet unblown

Por último, creo que entre todos los poemas que pertenecen más o menos a este cuadro o a este grupo de paisaje, existen unas estrofas que son como la reunión, la síntesis de los elementos que en todas las demás composiciones se encuentran diseminados; éstas son las del principio *Endymion*:

*...Such the sun, the moon,
trees old and young, sprouting a shady boom*

*for simple sheep; and such are daffoldis ..
with the green world they live in, and clear rills
gainst the hot season the mid forest brake,
rich with sprinkling of fair musk-rose blooms.*

La cantidad de elementos naturales que aparecen en este fragmento son bastantes para correr el riesgo de volver recargado el poema. Pero como si no lo fueran, vemos aparecer los brotes nuevos, la primavera, la renovación de la belleza la vida, esto es, la naturaleza como fuente continua de vida, gozo y hermosura. Formando contraste con las hojas verde oscuro, de las que el poeta ya nos había hablado, nacen otras tiernas, débiles, claras, casi transparentes a los rayos del sol. El juego de colores continúa :

*Now while the early budders are just new,
and run in mazes-of the youngest hue
about old forest; while the willow trails
in delicate amber... Etc.*

La primavera de John Keats ha vuelto a aparecer; su temperamento no podía aún congeniar con el invierno, ni con las llanuras, tal vez ni con el mar. Interviene, a cambio de esto, el elemento bucólico, el cual diríase totalmente artificioso, pues da la impresión de ser algo yuxtapuesto, sólo explicable por la influencia de lecturas y por el intento del poeta por colocarse dentro del tono griego y de la apariencia clásica, y también dentro de la corriente establecida por Spenser y Wordsworth, mas con ello se demuestra una falta de auto-crítica y una depuración no muy bien lograda todavía :

*...: and the dairy pails
bring some increase of milk...*

Quizá la intención de esta frase no haya sido otra que la de significar de un modo metafórico, indirecto y distinto a los

anteriores, que el escritor vive en la estación brillante, alegre y plena del año. Tal parece que una de las funciones más importantes de la naturaleza en esta poesía es la de significar el tiempo; más adelante vuelve a notarse el mismo fenómeno:

*Before, the daisies, vermeil rimm'd and white,
hide in deep herbage; and ere yet the bees
hum about globes of clover and sweet peas,
I must be near the middle of my story.*

Es una lástima que la exuberancia se convierta en abuso y artificio, que el poeta tome los elementos que podrían ser de una belleza perfecta y les dé el significado tan vacío de meros ripios; mas a pesar de todo, es posible encontrar en esos versos un sentido más profundo que el deseo del poeta de escribir su poema antes de que su juventud acabe. Anhela concluir antes de que termine el día, antes de que muera el verano, antes de que llegue el otoño, y "the deformed wrong side of the year". Esto puede considerarse una reminiscencia clásica, así como la vitalidad, el amor a la primavera, y la exuberancia podrían llamarse recuerdo el espíritu renacentista:

I love thee, youth, more than I can conceive.

B

LA naturaleza que en los primeros poemas aparece como uno de los planos principales, puesto que el poeta ansiaba ser su cantor, pasa, lentamente, a adquirir la calidad de escenario donde viven personajes fantásticos, en su mayoría dioses y semidioses, que aman, sufren, gozan y ex-



presan al poeta quien objetiviza en ellos su propio pensamiento. Keats exterioriza sus ideas, en muy pocas ocasiones sus sentimientos. El mundo de Belleza que antes conocíamos, ese mundo primaveral, imperturbable en su calma, de una luz diáfana y apacible que inundaban los bosques, y el agua, y las flores; ese otro mundo mitológico y simbólico de *Endymion* donde la exuberancia parece muchas veces innecesaria y sólo es el paisaje o la enumeración de objetos naturales o un adorno recargado de la poesía—, disminuye o desaparece, pierde la fuerza anterior con la que lograba arrebatarse al lector como en un remolino de aguas cuajadas de flores, de hojas, de imágenes de cisnes, de palomas, de ninfas, de pupilas brillantes. Sin embargo de ello, la visión de las praderas y de los bosques solitarios y perdidos, llenos de bellezas ignoradas por los ojos profanos y que parecen significar el reino de la imaginación, continúa haciéndose presente. La naturaleza se vuelve escenario, la naturaleza se vuelve metáfora, esto es, recurso poético. La sensualidad sigue, lo mismo que la exuberancia y el lujo de las descripciones, pero ahora el punto principal es el hombre, o si no el hombre, seres que son su idealización, como la naturaleza es una idealización de la que realmente existía para el poeta. Por momentos la dicción se hace más lenta e imprime al poema una idea de letargo que antes no se encontraba en su lenguaje:

*From vale to vale, from wood to wood, he flew
breathing upon the flowers his passion new.*

En verdad es una nueva pasión la que el poeta exhala de verso en verso. En *Endymion* se hacían sentir ya los gérmenes de algunos nuevos elementos, mas ahora Keats crea en la imaginación del lector un nuevo cuadro. Este es al que pertenece el poema *Lamia*. Ahora con un tono más sereno describe asuntos mucho más impresionantes y que parecen llevar en su fondo algo de las teorías estéticas de Coleridge, quien, como Edgar Allan Poe y Baudelaire, trataba de impresionar por el terror:

*Comme l'autres par la tendresse,
sur ta vie et sur ta jeunesse,
moi je veux régénérer par l'effroi.*

Las de Keats no son las descripciones de una mente enferma que se goza en pinturas magníficas y de una riqueza extraordinaria de cosas desagradables; es por la esencia y por la grandiosidad del asunto por lo que Keats logra despertar en nosotros ese temor que cobra vida al escuchar, por ejemplo, *El Buques Fantasma*, de Wagner. No es la presencia de lo desconocido y la muerte, sino la épica de la imaginación en un sentido similar al de Milton y Dante.

Dos escenas se me antojan magníficas: Lamia ha suplicado. La serpiente con labios de mujer que el poeta describe con tanto colorido y con tanta viveza:

*Se was a gordian shape of dazzling hue,
Vermilion-spotted, golden, green, and blue,
striped like a zebra, freckled, like, a pard.
Eyed like a peacock, and all crimson barr'd;
and full of silver moons, that, as she breathed,
Dissolv'd or brighter shone, or interwreatg'd
their lustres with the gloomier tapestries
so rainbow-sided, touch with miseries,
she seem'd, at once, some penanced lady elf
some demon's mistress, or the demon's self.*

pide que se le devuelva su forma humana; después narra Keats los sucesos en la estrofa que comienza:

*One warm, flush'd moment, hovering, it might seem
dash'd by the wood-nymph's beauty, so he burn'd,*

en la que, aparte de la sensualidad, se podrían encontrar varias frases que hablan en especial del amor y del conocimiento que el poeta poseía acerca de la naturaleza: *Like a flower that*

faints into itself at evening hour. Toda la delicadeza y suavidad de una flor que se deshoja están aquí presentes; hay una sensación de silencio y de misterio que solamente podía haber expresado Keats después de una minuciosa y placentera observación, después de haber cumplido con su principio de que todo conocimiento y toda Belleza deben provenir tanto del ejercicio de la imaginación como de la experiencia. Ya no observa y relata simplemente lo que a sus ojos se revela; él mismo expresa en un comentario sobre Byron que éste escribe lo que ve y que él, lo que imagina; pero todo lo que imagina tiene su origen en las realidades que contempla; ahora toma algo que le impresionó y que despertó en él una sensación estética y lo aplica para lograr más belleza en su poema. Funde dos realidades en un sentido metafórico y crea una nueva que cobra existencia en el mundo de la poesía. Otra de frases es: "*Like new flowers at morning song of bees*". Antes era el zuzurro de las abejas, ahora es el canto; antes tanto las flores como la aurora y los insectos tenían en muchas ocasiones un valor puramente descriptivo o convencional; ahora le ofrece un medio para crear un sentimiento poético y acercarse más a su ideal de Belleza.

El color parece de una importancia extrema:

*The colours all enflam'd throughout her train
 she writh'd about, convuls'd with scarlet pain:
 a deep volcanian yellow took the place
 for all her milder-mooned body's grace
 and, as lava ravisher the mead,
 spoilt all her silver mail, and golden brede:*

Esta escena donde la exuberancia de elementos naturales se ha vuelto exuberancia del color poco podría decirnos acerca de lo que ahora estudio; en cambio mucho de la grandiosidad de la concepción y del poder imaginativo de John Keats, y sin embargo de ello, me atrevo a afirmar —basándome en el principio de Reynolds que he citado ya y que se refiere a que

para estudiar la naturaleza en la literatura es tan importante fijar la atención en lo que se dice como en lo que se deja de decir, y recordando asimismo que no vale tanto un poema por lo que expresa, sino por lo que sugiere— que es uno de los fragmentos que muestran más palpablemente una exaltación de los sentidos, un ansia de luz, de plenitud de medio día. Tras todos estos versos habita la sensación de un espectáculo a plena luz, frente al mar, cuando el brillo azul del agua, tan intenso que parecería cegarnos, contrasta con la arena ardiente y amarilla, y con el aspecto rojizo y un tanto duro de las rocas. Hay un cuadro de Théo Van Rysselberghe (1862-1926), llamado *La Hora Ardiente*, que posee la misma sensualidad, la misma viveza y colorido que esta descripción de John Keats.

Tal vez con razón se podría decir que puesto que las descripciones y la poesía se concretan y giran alrededor de personajes que el poeta imagina, y pues la naturaleza ha quedado reducida a términos de metáforas y escenarios, no podemos hablar de un cambio en la Naturaleza de la poesía de John Keats; que los asuntos son los que cambian, que el objeto de la poesía se transforma, pero que el escritor continúa viendo con los ojos el mismo paisaje y sigue recogiendo de él elementos que le ayudan a expresarse. Por lo mismo es posible afirmar que los aspectos se concretan a uno solo, constante, claro, firme, y puesto que la naturaleza es una al través de toda la obra, no estamos contemplando ya la Naturaleza externa, sino la ideal del poeta, el cuadro que él mismo se ha hecho, recogiendo de aquí y de allá lo que quedó grabado en su alma más fácilmente y con mayor profundidad, y que ya sea por contrastar con un estado anímico o por concordar con su deseo, o por estar en perfecta armonía con ambos, fué formando pequeños cuadros, que más tarde se habrían de revelar como el escenario de la poesía, y lo que es más, como la poesía misma, si entendemos por ésta, belleza de expresión y expresión de la Belleza. Escenario, cuando no es el tema principal, sino el marco que con sus propias cualidades hará brillar más las del cuadro que aprisiona; y en la poesía misma,



cuando ha dejado de ser paisaje, escenario, para convertirse en algo más abstracto, esto es, naturaleza como material poético para las metáforas, imágenes, figuras. Shelley dice: "Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things" ("La razón respeta las diferencias, la imaginación las similitudes de las cosas"). Así de la imaginación que es la cualidad primaria de todo poeta, nace la naturaleza-metáfora. El poeta no puede referirse a sus pensamientos y sensaciones, sin hacer alusión a aquellas cosas que más le han impresionado y que guarda con mayor constancia y con mayor devoción dentro de su caudal de emociones estéticas. Y si el poeta posee el sentimiento de la naturaleza, referirá los objetos que tenga que idealizar y volver bellos a esas placas fotográficas, por decirlo así, a esos cuadros que ha recogido para hacerlos vivir dentro de su propio mundo y de su propia poesía. Por ejemplo, en la parte que describe la transformación de Lamia encontramos:

*to change; her elfin blood in madness ran,
Left to herself, the serpent now began
her mouth foam'd, and the grass, therewith besprent,
wither'd at dew so sweet and virulent.*

Aunque es posible pensar en una reacción de horror al leer este trozo, no me parecería muy acertado afirmarlo. No es una descripción al estilo de Coleridge en su *Rhyme of the Ancient Mariner*, ni al de otras de Poe y Baudelaire; no por eso deja de ser un tanto impresionante la contemplación de una serpiente que se vuelve mujer, mientras arroja espuma por la boca y muestra unos ojos torturados y agónicos. Esto se debe, en parte, a lo fantástico del hecho mismo y en parte al rocío, *so sweet and virulent*, que le da un tono muy especial de cuento de hada y que atenúa en parte la impresión de la sangre, de la boca espumeante y de los ojos torturados.

Los bosques eran antes uno de los sitios predilectos de sus descripciones; ahora al hablar de ellos antepone un *as*, el

como de las metáforas y comparaciones. No es el bosque en sí lo que interesa, es la Belleza y la claridad que de él puede obtener para la expresión poética y así escribe en *Hyperion*:

*As when upon a tranced summer-night
those green-rob'd senators of mighty woods,
tall oaks, branch-charmed by the earnest stars,
dream, and so dream all night without a stir,,
save from some gradual solitary gust
which comes upon the silence, and dies off,
as if the ebbeing air had burt one wave;
so came these words and went.*

El silencio y la calma aparecen ahora como tributo del bosque; diríase que al acercarse al paisaje, al hacer cualquier alusión a los árboles o al agua, el poeta se rodea de una atmósfera contemplativa, de una especie de éxtasis que retuviera las imágenes y les diera calma, brillantéz y colorido.

Tal vez el pensamiento expresado en los siguientes versos:

*But oh! how unlike marble was that face!
how beautiful if sorrow had not made
sorrow more beautiful than beauty's self,*

pueden dar una orientación en lo que se refiere a cierto cambio en la actitud de John Keats, no sólo con respecto a la naturaleza, sino en lo general a toda su poesía. En *Endymion* exclama:

A thing of beauty is a joy for ever

y ahora lo triste y lo bello parecen totalmente unidos. Mas la naturaleza sigue siendo para él el sitio de calma, de libertad, de alegría; por ejemplo, al comenzar *Hyperion*, para ha-

cer más palpable la pena de Saturn dice que se encontraba alejado de la brisa, de la mañana, de las estrellas, del calor del mediodía, en fin, del goce de la naturaleza :

*Deep in the shady sadness of a vale
far sunken from the healthy breath of morn,
far from the fiery noon and eve's one star.*

Las alusiones al paisaje son ahora un gran recurso poético; con ellas expresa la calma y la desolación, o la frescura y la alegría :

*Forest on forest hung about his head
like cloud on cloud. No stir of air was there,
not so much life as on a summer's day
robs not one light seed from the feather'd grass
but where the death leaf fell, there did it rest,
a stream went voiceless by. . . , etc.*

Probablemente este cambio obedezca a la causa que el mismo Keats nos revela: "Some think I have lost of that poetical ardour and fire'tis said I once had. The fact is, perhaps I have; but instead of that, I hope I shall substitute a more thoughtful and quiet power. I am more frequently now contented to read and think, but now and then hounded with ambitious thoughts. Quieter in my pulse, improved in my digestion, exerting myself against vexing speculations, scarcely content to write the best verses for the fever they have behind. I want to compose without this fever. I hope I one day I shall". ("Algunos piensan que he perdido el ardor y el fuego poéticos que alguna vez tuve. El hecho es que tal vez así sea; pero en lugar de esto, espero que lo substituiré con un poder más reflexivo y tranquilo. Ahora me contento más frecuentemente con leer y pensar, y soy perseguido de cuando en cuando por pensamientos ambiciosos. Con el pulso más

tranquilo, mejorando en mis análisis, exhortándome contra especulaciones provocativas (molestas), escasamente contento de escribir los mejores versos por la fiebre que traen tras sí. Quiero componer sin esta fiebre. Espero que así lo haré algún día.") Y también a un conocimiento de la poesía de efecto empleada por Coleridge y Poe, así como el principio de que hay que comprender primero la naturaleza, para entender después el alma humana, y conocer mejor la nuestra propia; lo primero se podría demostrar fácilmente con el siguiente párrafo del mismo autor: "I have been reading over a part of a short poem I have composed lately called *Lamia*, and I am certain there is that sort of fire in it which must take hold of people in some way. Give them either pleasant or unpleasant sensation —what they want is a sensation of some sort." ("He estado leyendo una parte de un poema que he compuesto últimamente llamado *Lamia*, y estoy seguro de que ahí está esa especie de fuego que debe impresionar a las gentes de alguna manera. Darles una sensación agradable o desagradable —lo que ellas desean es una sensación de cualquier clase.")

El deseaba despertar en el lector ciertas sensaciones sin que importará la índole de ellas, pero lejos de considerar el efecto como lo primero y principal, entendía que para lograr esa sensación en el lector le era necesario haber sentido en lo hondo su poesía y haber logrado *the true voice of feeling*. Lo que se refiere al conocimiento de la naturaleza se desprende de un idealismo neoplatónico que le permitía considerar la armonía de todas las cosas y pensar en el alma como en una de las partes superiores de ese todo.

La minuciosa observación, la descripción analítica de la naturaleza lo lleva a concebir imágenes de una delicadeza extraordinaria; por ejemplo, en *Hyperion*:

*I threw my shell away upon the sand,
and a wave fill'd it, as my sense was fill'd
with that new blissful golden melody.*

No sé qué nueva desnudez hay en estas palabras que viene preluando la pureza propia de las odas y de otros poemas en los que el autor se encuentra mucho más cercano al idealismo puro. Por otra parte, el mar, el verdadero mar poético, había aparecido pocas veces con tanta riqueza, aunque en una carta a Jane Reynolds exprese Keats lo que sentía y pensaba acerca de este elemento: "I have found in the ocean's music varying, more than the Passion of Thimatheus, an enjoyment nor to be put into words; and, *though inland far I be*, I now hear the voice more audibly while pleasing myself in the idea of your sensations." ("He encontrado en la variedad de la música del océano, más que la pasión de Thimatheus, un placer que no se puede poner en palabras; y, *aunque lejos en la tierra estoy*, ahora escucho su voz más perceptible, mientras gozo con la idea de sus sensaciones.") Tal parece que la musicalidad del océano era lo que más le impresionaba; miraba el mar como murmullo eterno que rodea las orillas desoladas (*it keeps eternal whispering around the desolate shores*), o imaginaba que el mar cuajaba la caracola con dorada melodía; la frase de Shakespeare: *Do you not hear the sea?* lo impresionaba extraordinariamente. La voz y el agua están para este poeta casi siempre unidas:

*So far her voice flow'd on, like timorous brook
that lingering along a pebble coast,
doth fear to meet the sea.*

Me parece digno de ser notado un efecto de contraste entre la voz del río, suave, temerosa, tranquila y la inquietud propia del océano. La misma desnudez, simplicidad y precisión de las imágenes a la que hace un momento me refería parece en las siguientes palabras:

along the margin-sand large foot marks went.

Todos estos versos presentan un aspecto contradictorio a la

visión que antes nos daba el poeta del océano, por ejemplo en *Endymion*:

*The monstrous sea is thine, the myriad sea!
Moon! far spooming Ocean bows for thee,*

o estos otros que revelan la presencia del sentimiento que alimentaban los poetas antiguos, autores de *The Wanderer* y otros más:

*Why am I not as are the death,
since to a woe like this I have been led
throught the dark earth, and through the wondrous sea?*

al mismo tiempo que hacen suponer una posible influencia de *The Rime of the Ancient Marine*:

*Slowly they sail, slowly as ice isle
upon the calm sea drifting: and meanwhile
the mournful wanderer dreams.*

Mas dejando a un lado el mar, vemos que ya no es la descripción de la naturaleza lo que le interesaba verdaderamente; es factible creer que se ha olvidado de ella; pero todas las impresiones que recibió en los primeros años de su vida literaria y que de pronto se levantaron como una nube de polvo con el viento, se calmaron poco a poco y, ya suficientemente idealizadas, pasaron al subconsciente del autor, donde permanecieron como una caja de caudales capaz de ofrecer sus riquezas en cualquier momento. Keats dice: "I think of green fields: I mused with the greatest affection on every flower I have known from my infancy" (Pienso en los campos verdes, medito con el mayor afecto en cada flor que he conocido desde mi infancia"). Desde su infancia, pues, el paisaje subjetivo se ha ido formando mas no sólo desde su infancia física, sino también poética, porque "un paisaje nos sugiere

si lo conocemos largo tiempo y ha sido escenario de nuestra vida, recuerdos sin cuento, emociones vitales de origen familiar, sentimientos de íntimos instantes que nos ligan a su cuadro". (Carlos Bosch).

No es de extrañar que ya no le interesaran las descripciones y que ahora la naturaleza aparezca de una manera indirecta en su poesía, puesto que su ideal era llegar a expresar el alma de las cosas, alcanzar su verdadera esencia de Verdad y de Belleza; esto es, no le interesaba tanto el mundo sensible como el inteligible, colocándose con ello dentro de la escuela filosófica neoplatónica. De cualquier modo el sentimiento de la naturaleza existía, como lo demuestran sus cartas, y ésta seguía siendo para Keats motivo de inspiración y gozo.

C.

HAY otro grupo de poemas que podrían muy bien formar un nuevo cuadro; éste sería esencialmente romántico, tanto por el asunto que narran, como por el escenario medioeval y el ambiente que sus personajes viven; en una palabra, en la Naturaleza que manifiestan y que describen: *The Eve of Saint Agnes*, *Isabella*, *The Eve of Saint Mark* y *la Belle Dame Sains Merci* son las composiciones que forman tal grupo. No quiero decir con esto que sea Keats un poeta tipo del romanticismo, antes bien, me parece que en todos sus principios estéticos comenzaba a perfilarse ya la escuela de la Poesía Pura. Creo que la influencia de sus lecturas sobre su temperamento y sobre su sensibilidad con mayor razón, lo llevaron a concebir la grandiosidad de poemas que lo alejaban de su vena lírica; él hubiera deseado ser un poeta dramático, siendo que su propia esencia era la de poeta lírico. Leía a Dante, a Milton, a Shakespeare, los admiraba, hubiera de-

seado escribir como ellos; llamaba sus sonetos cosa de poca importancia; mas donde el verdadero Keats se encuentra es en las odas, en los mismos sonetos y en todos los fragmentos de sus poemas que son más subjetivos, aunque no más sentimentales, puesto que encierran una gran profundidad estética y filosófica .

Los asuntos de estos poemas son por lo general historias de amores desgraciados, que se acercan mucho a las de Bécquer, a ciertas composiciones de Edgar Poe y Heine. Doncellas pálidas que mueren y suspiran en las noches de luna, caballeros enamorados que encuentran también la muerte a causa de sus pasiones, encantamientos, espíritus que vuelan. Tal vez ahora la naturaleza juegue un papel de menos importancia todavía, puesto que "el acontecimiento le es hostil —se habla del paisaje—. Cuando se busca colaboración con un suceso trágico o político se diluye su verdadera significación en la del asunto colocado en su lugar. Únicamente el lirismo admite la identificación paisajista". Un ejemplo de esto es *Isabella*; en dicha composición el autor no se encontraba totalmente libre dentro del asunto, lo que le impedía la creación de momentos líricos, y la naturaleza, aun en las metáforas y comparaciones, es muy escasa, aunque suficiente para dar al lector las bases que le permiten construir el medio ambiente en el que se desarrolla la acción. En primer lugar se notan algunas comparaciones que recuerdan ciertos poemas anteriores y, sobre todo, de los más tempranos:

*And poesie with hers in dewy rhyme;
great bliss was with them, and great hapiness
grew, like a lusty flower in June's caress.*

Estos versos y otros más demuestran que el paisaje de John Keats sigue invariable, y digo el paisaje *de* porque: "lo formamos, podría decirse, por receptividad creadora, siendo un mismo paisaje diversificado, según sean los contemplativos, siquiera hayamos de reconocer ciertas coincidencias en ellos,

debido al material ambiente de lugar: cielo, clima, flora y demás agentes que directamente nos influncian". Sí, su Naturaleza no ha variado; mas no se puede decir lo mismo del escenario que trata de crear para su obra y que se nos revela en la presencia de varios versos:

*Who hath not loiter'd in a green church-yard,
and let his spirit, like a demon-mole,
work through then clayey soild and gravel hard,
to see scull, coffin'd bones; and funeral stole;*

que nos hablan de un silencio inquietante, de noches claras, transparentes, heladas, blancas, con luz de la luna descubridora de sombras y formas de cipreses, y cruces, y campanarios, donde lentas, lentas campanas profundas tocan. Se adivinan figuras de mármol con el perfil azulado por la noche, encrucijadas de bosques, húmedas, frías, oscuras:

*Lift up your heads, sweet spirits, heavily,
and make a pale light in your cypress glooms,
tinting with silver wan your marble tombs.*

Y de nuevo cuando nos narra el dolor de Isabella recurre a alejarla de la naturaleza, contraponiéndola con las experiencias dolorosas y demostrando que siempre es motivo de gozo y alegría:

*And she forgot the stars, the moon, and sun,
and she forgot the blue above the trees,
and she forgot the chilly autumn breeze;
she had not knowledge when the day was gone,
and the new morn she saw not: but in peace
jung over her sweet Basil evermore,
and moisten'd it with tears unto the core.*

El paisaje que en el poema recién citado apenas se adivina, en

The Eve e of Saint Agnes, composición mucho mejor acabada, se hace más palpable. Antes no era Keats muy afecto a hablar del invierno; ahora la acción comienza en un día invernal, *All that wintry day*; y los hechos principales pasan a media noche, *upon the Honry middle of the night*; la tez de las doncellas posee la blancura del lirio, *their beauties, lily white*. Porphyro viene de los páramos y llega a la puerta de Madelein con la luz de la luna, la cual es mencionada varias veces y en diferentes maneras, con el fin de conseguir ese ambiente frío, de claro-oscuros tan propicio al misterio y a la muerte, y que es en alguna forma estimulante de la sensualidad, *a little moon-light room. She laugheth in the languid moon...* Misterio, frío, luna y la voz de las campanas que se deja oír:

whose passing-bell may ere the midnight toll;

Al mismo tiempo encontramos una nota que pocas veces aparece en la poesía de John Keats; ésta es la única de diversas sensaciones para formar un elemento. En varias ocasiones he observado algo semejante: En *Endymion: an odorous shade*, donde una sensación visual se une con otra olfativa; en *The Eve of Sain Agnes: Filling the chilly room with perfume light*, que es precisamente el contrario de la primera; ésta despierta en el lector una agradable sensación de frescura, de amable reposo, y en la segunda, el mismo frío y la claridad de las noches de invierno se hacen palpables e impresionan al lector. Por último en el mismo *Endymion* se lee: *A willow-bough, destilling odorous dew*, que tiene desde luego una fuerza pictórica indiscutible, presenta la misma combinación de sensaciones olfativas y visuales: la brillantez del rocío y el perfume. En la segunda de las frases citadas encuentro con claridad la serie de asociaciones que se suceden en la mente: el perfume no pudo haber nacido de filtros ocultos en la sombra; luego se supone que pertenecen a unas flores; éstas nos llevan a pensar en probables enredaderas que rodean una ventana, por donde la luz helada y blanca de la luna entra.

Ya he citado uno de los fragmentos de las cartas de John Keats en la que habla acerca del poeta, de la espontaneidad del impulso creador y de la poesía misma. En ese fragmento Keats compara todo el proceso artístico con la vida y crecimiento de las plantas, de los árboles; del mismo modo se nota en *The Eve of Saint Agnes* un afán de referir los fenómenos psíquicos intelectuales a los de la naturaleza. Habla del pensamiento como a *full-blown rose*, y logra con ello la única imagen que tiene la misma viveza y el mismo colorido de los poemas anteriores. La suavidad, la delicadeza, la gracia y la frescura de la rosa que se abre son también los atributos de dicha comparación, que obtiene en el lector el efecto preciso que el autor se propuso. Con esto demuestra, asimismo, el conocimiento minucioso obtenido de la observación analítica. Lo mismo se podría decir de la siguiente frase:

...*he arose,
ethereal, flush'd and like a throbbing star
seem mid the sapphire heaven's deep repose.*

Es curioso notar que habla de una estrella en medio de un cielo de zafiro; pero es probable que invoque el momento crepuscular en el que la primera estrella aparece entre la claridad solar aún no desaparecida. Expone claramente sus sentimientos acerca del crepúsculo en la carta a Jane Reynolds, que ya me he permitido citar; ésta expresa: "But don't you think there is something extremely fine after de sunset, when there are few white clouds about and a few stars bliking - when the waters are ebbing, and the horizont mistery?". (¿Pero no cree usted que hay algo extraordinariamente hermoso después del crepúsculo, cuando hay algunas nubes blancas, y algunas estrellas parpadeantes - cuando las aguas están en la marea, y el horizonte es misterio?). Tal parece que la noche y el crepúsculo románticos se han impuesto en estos poemas.

Versos después se vale de nuevo de la naturaleza para conseguir esa delicada finura que tan bien sabía lograr. Idea-

liza con ello en tal forma los objetos, que éstos parecen haber cobrado vida en otro mundo; el tono es suave, y las figuras tan etéreas, que parecen venirnos de una boca sin labios, oculta entre la sombra. Son una vez más las flores las que le prestan el medio poético, y de las flores es de nuevo la aroma lo que parece haberle impresionado más, lo que más exactamente poseía la calidad abstracta e inasible que él necesitaba:

*Into her dream he melted, as the rose
blendeth its odour with the violet.*

En *The Eve of Saint Mark* encontramos, no ese mundo fantástico, de ensueño, en el que predominan, como en una pintura de Rembrant, los claro-oscuros, mas sí la visión del paisaje que el poeta tenía ocasión de observar con más frecuencia. Las calles, las plantas, todo, húmedo y recién llovido, difusamente iluminado con la agonía del crepúsculo:

*And on the western window panes,
the chilly sun-set faintly told
of unmatu'r'd green valleis cold,
of the green throny bloomiess hedge,
of rivers new with spring-tide sedge
of primroses by shelter'd hills.*

Es en estos poemas donde Keats sigue la tradición romántica iniciada por James Macpherson, con su *Ossian*; por Walpole; con *The Castle of Otranto: A Gothic Romance*, y por Thomas Percy, con *The Reliquies of Ancient English Poetry*, en el sentido medieval.

D.

HASTA ahora raras, pero muy raras veces, los tonos oscuros aparecen en la poesía de John Keats; una de ellas es la que presenta *The Ode To a Nightingale*. La fauna, las comparaciones, las imágenes siempre llenas de claridad, de rayos de luz, suspendidos eternamente, desaparecen para dejar paso a un nuevo colorido, a un nuevo cuadro.

Se aprecia primero la exuberancia de *Endymion*, de *Sleep and Poetry*, de sus epístolas en verso, de *Lamia*. Después el gris y el plata, siempre frescos y diáfanos de *The Eve of Agnes*, donde todo es luz de luna, perfecta nocturna transparencia, un juego de luces en claro-oscuro. Y ahora, entre los poemas publicados en 1820, tenemos las tonalidades oscuras, los matices tenues, más severos, sin dejar por ello su plenitud de fantasía, y de una calidad etérea y especial de colores concebidos, sólo concebidos, que no han podido encontrarse en la paleta ni imprimirse en el lienzo.

Solamente de una manera pudo pensar en este poema. Creo que la imagen, la idea y el sentimiento del poeta son parecidas a las que inspiraron a Wagner en la composición de su pieza sinfónica llamada "*Murmullos de la Selva*". Entre todos los sonidos brota de pronto el de la flauta: unas notas claras y puras que resaltan sobre un fondo misterioso, donde se adivinan las aves, las hojas y el agua. Ahora bien, Keats percibe una naturaleza callada, nocturna, mientras deja olvidados el sol y la exuberancia sensual del medio día, del crepúsculo y aún de las noches de luna, y se elevan entre la oscuridad hasta el más puro sentimiento estético que le permite captar el canto del ruiseñor como la voz de la poesía que lo aleja de ese mundo realidad, su carcelero, motivo de desencanto y amargura:

*Fade far away, dессolve, and quiet forget
what thou among the leaves hast never known,*

*the weariness, the fever, and the fret
here, where men sit and hear each other groan;
where palsy shakes a few, sad, last gray hiers,
where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
where but to think is to be full of sorrow
and leaden eyed despairs
where beauty can not keep her lustrous eyes,
or new love pone at them beyond tomorrow.*

Además se puede decir, como lo he hecho ya, que esta estrofa está influída por la muerte de Tom Keats y por el dolor que produjo en la delicada sensibilidad de John. El estado de ánimo que lo condujo a escribir dichos versos puede muy bien ser una agudización de la lucha esencialmente romántica que existía entre la realidad con el idealismo y con el mundo subjetivo del poeta. Es posible objetar este punto exponiendo que no existe una separación entre la realidad y el poeta, y que por el contrario deben estar tan unidos que no puedan vivir el uno sin la otra. Esto es obvio, mas el poeta, en especial John Keats, vive dos mundos diversos, y en muchas ocasiones contrapuestos: uno superior, ideal; otro cotidiano, algunas veces doloroso, pero verdadero. Existen palabras de Clarence Dewit Thorpe que me pueden servir de testimonio; éstas son las que afirman que John Keats frecuentemente sufría con el choque de su mundo ideal con el cotidiano, pero que no se dejaba vencer por ello, antes bien pensaba que el poeta debe estar en armonía con el medio ambiente y con la sociedad. Esto no obstante, más que a los hombres amaba la soledad en que vivía, sus libros, y sobre ciertas relaciones humanas se expresa en esta forma: "I shoul not feel, or rather may happiness should not be, so fine; my solitud is sublime-for instead of what I have described, there is sublimity to welcome me home; the roaring if the wind is my wife; and the stars throught my window-panes are my children; the mighty abstract Idea of Beauty in all things, I have, stifles the more divided and minute domestic happines". ("Yo no

sentiría, o mejor, la felicidad no sería tan buena; mi soledad es sublime, porque en lugar de lo que he descrito, está lo sublime para darme la bienvenida a mi hogar; la voz del viento es mi esposa; y las estrellas al través de la ventana son mis hijos; la poderosa idea abstracta de la Belleza en todas las cosas, que yo tengo, apaga la más pequeña y dividida felicidad doméstica"). Con lo que demuestra que prefería su ideal Belleza a la convivencia con sus semejantes.

El canto del ruiseñor lo eleva y lo embriaga, lo transporta a su mundo propio, y ahí lo hace sentir con mayor agudeza la inquietud del tiempo que se escapa, la añoranza de la juventud radiante y cristalina de sus primeros poemas y la conciencia de la Belleza destruída por las vicisitudes de la vida diaria. Mas ¿dónde está aquí el sentimiento de la naturaleza? El estímulo musical, naturaleza también, del canto del ave podría haberse borrado con la presencia de los demás sentidos, y no es así; la luz ciertamente ha quedado enmudecida, pero el paisaje sigue vibrando ahora tras un velo nocturno. No aparece, se adivina; no se escucha como en la música de Wagner, pero marca su presencia con el más perfecto de los silencios.

*Heard melodies are sweet, but those unheard
are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on,
not to the sensual eare, but, more, endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone.*

Los tonos claros se vuelven oscuros, las notas primaverales se quedan en suspenso, un suspenso que lleva al poeta a sentirse cerca de la muerte y a darnos la representación de las flores, de las hojas, de las ramas, con la hermosura intangible de un cuadro etéreo que no se puede pintar :

*I cannot see what flowers are at my feet,
nor what soft incense hangs upon the boughs,
but, in blam'd darkness guess each sweet
where the seasonable month endows*

*the grass, the thicket, and the fruit-three wild;
 white hawthorn, and the pastoral eglantine;
 fast fading violets cover'd up in leaves;
 and mid-May's eldest child,
 the coming musk-rose. Full of dewy wine,
 the murmurous haunt of flies on summer eves.*

Este éxtasis puramente estético —*magia mística que se une con la plegaria.* (Abate Brémond)—llega a su más alto grado cuando el poeta habla de la muerte para considerarla perfecta, tranquila, con esa tranquilidad de la que tanto he hablado, si se realizara con el canto de las aves y sintiendo el deseo de unirse, sin ningún dolor, libre el espíritu, a una noche infinita. El poeta despierta entonces en el lector la idea de un cuerpo dormido que se vuelve todo alma, se confunde con la noche, se torna cielo.

En *The Ode to the Grecian Urn* encuentro muchas ideas similares a las anteriores. El silencio parece cobrar ahora importancia extraordinaria; diríase que en el arte cree el poeta aniquilada la lucha con la muerte y que en el estatismo se refleja la inmortalidad:

*Thou still unravish'd brede of quitness,
 thou foster child of silence and slow time.*

.....
*thou silent form, dost tease us out of thought
 as doth eternety: Cold Pastoral!*

Diríase asimismo que el silencio es el mejor fondo para sus concepciones, que los estímulos poéticos recibe: antes un canto, ahora una urna, son claridad para él, claridad auditiva que se manifiesta con mayor insistencia, con mayor perfección sobre la oscuridad y el silencio, en un caso, sobre el silencio puro; en el otro, es éste la oscuridad que cubre una ebullición espiritual maravillosa y profunda.



El desencanto de los hombres y la conciencia de la propia muerte, de lo transitorio de la vida, lo hace acercarse más a la naturaleza, siente en ella esa primavera suya, eternizada ya en un feliz verdor, con esa misma eternidad que atribuye a los objetos de Belleza, con esa misma alegría que encuentra en las emociones estéticas. Pero ya no es para él la primavera lo más cercano, ahora es el otoño. Así en uno de sus sonetos exclama, siguiendo muy de cerca el sentimiento que inspira a Fray Luis de León en su *Oda a la Vida Retirada*:

*Oh! how I love, on a fair Summer's eve
when streams of light pour down the goldst west
and on the balmy zephyrs tranquil rest
the silver clouds, far, far away to leave
all meaner thoughts, and take a sweet reprieve
from little cares; to find, with easy quest,
a fragant wild, with Nature's beauty drest.*

Es de nuevo la naturaleza el objeto de sus poesías. Como en sus primeros poemas, en *To Autumn*, existe quizá la misma exuberancia de las descripciones y sobre todo en la primera estrofa, donde narra todos los encantos que para él tiene dicha estación:

*Season of mists and mellow fruitfulness,
close bosom-friends of the maturing sun.*

Y sin embargo de ello hay en el poema no sé qué amargura, no sé qué profundidad que lo lleva a pensar, no sólo en problemas personales, sino sobre todo en la muerte, en lo leve, lo rápido de la juventud y de la vida:

*And still more, later flowers for the bees,
until they think warm days will never cease,
for summer has o'er —brimm'd their clammy cells.*

Es en estos versos donde la amargura que acabo de mencionar se perfila por primera vez dentro del poema; en la última estrofa se vuelve casi un grito, una voz desgarrada:

Where are the songs of Spring? Ay where are they?

que el mismo poeta tranquiliza continuando con la enumeración descriptiva de los placeres que pueden encontrarse en el otoño. El verso anterior diríase una nota inesperadamente aguda entre una suave melodía crepuscular:

*Think nor of them, thou hast thy music too,
while barred clouds bloom the soft-dying day,
and touch the stubble-plains with rosy hue;
then in a wailful choir the small gnats mourn
among the river sallows, born aloft
or sinking as the light wind lives or dies;
and full grown lambs loud bleat from hilly bourn;
hedge-cricket sing; and now with treble soft
the red breast whistles from the garden-croft
and gathering swallows twitter in the skies.*

Quizá se piense que Keats ha vuelto a la naturaleza después de haberse alejado de ella en los poemas anteriores y que ahora se acerca con mayor madurez de pensamiento, que se une a ella con mayor profundidad y mayor comprensión. Pero lo que sucede en realidad es que ambas situaciones son simultáneas, y que escribía estos poemas junto con los otros de asunto y de mayor extensión; sólo que en estos últimos lo que tenía mayor importancia para el poeta era la acción, la pintura de los tipos humanos o sobrehumanos, el relato de amores y sucesos maravillosos. Tanto en una parte como en la otra se encuentra el Keats amante de la naturaleza; mas ahora, a diferencia de su primera época literaria, se acerca al mundo exterior con experiencia y amarga filosofía:



*But when the melancholy fit shall fall
sudden from heaven like a weeping cloud,
that fosters the droop-headed flowers all,
and hides the green hill in an April shroud;
then glut thy sorrow on a morning rose,
or on the wealth of gloved poenies.*

Es, pues, en la poesía lírica donde expresa Keats su sentimiento de la naturaleza, sentimiento que le permite unir a ella su propia vida, y ver en ella sus penas, sus ideas, sus deseos, y la más pura realización de su Belleza Ideal.

IV. — EVOLUCION DEL PAISAJE. — TRES ACTITUDES DIVERSAS.

YA he dicho algo sobre los pensamientos filosóficos y profundamente humanos que la contemplación de la naturaleza despertaba en John Keats; asimismo, he manifestado que encontraba en ella el más claro reflejo de su ideal de Belleza, y que si bien hallaba siempre en dicha contemplación un goce, no la consideraba ya como el fin de su arte, sino como el medio que le conduciría a una mayor comprensión del hombre. Al comenzar su carrera literaria se proponía ser solamente un cantor de la naturaleza, y ahora, en los últimos años de su vida, habita en ella y la ama, mas al través de sus aguas y sus follajes, y entre sus flores, contempla lo que para él había de ser de mayor importancia: su propio corazón y el de los demás humanos. Esto hace evidente un cambio en la psicología de Keats; ahora bien, ¿a qué motivos obedecía? ¿En qué consistió ese cambio? Desde luego, en su primera época no había entendido aún que debía tomar los materiales ofrecidos por la naturaleza, idealizarlos y formar con ellos una sola unidad, en la que predominaran ciertos caracteres, ciertas formas, ciertas notas más o menos constantes para edificar así la naturaleza ideal, su propia Naturaleza, su paisaje propio. Su actitud era receptiva, y sus versos podrían llamarse expresionistas, porque *expresan* su afán de comunicar todo lo que recibe en la revelación de un mundo maravilloso; mas precisamente por ser receptiva, esa actitud contribuye a la formación de un fondo subjetivo, de una riqueza

de materiales poéticos que más tarde y de una manera casi inconsciente se habrían de reflejar en su poesía.

Se dice que las primeras poesías de John Keats estaban llenas de defectos; le faltaba experiencia vital, tanto como experiencia poética. C. H. Herford opina: "*Endymion* has the invertebrated structure, the insecure style, the weakness in narrative and the luxurious of colour and music, natural to one that still lived more in sensation than in thought; but also the enchanted atmosphere and scenary, and the sudden reachness of vision, posible only to one whose senses were irradiated by imagination and *half created, half persieved.*" ("*Endymion* tiene la estructura invertebrada, el estilo inseguro, la debilidad narrativa y el lujo de color y música naturales a quien aún vivía más en las sensaciones que en el pensamiento; pero al mismo tiempo la atmósfera encantada y el escenario, y la inesperada riqueza de visión, posibles sólo a uno cuyos sentidos estuvieran irradiados por la imaginación y lo medio creado, medio percibido.") Recuerdo haber leído, asimismo, que en los primeros años Keats no lograba comprenderes aún que para crear verdadera poesía debía tomar esa naturaleza e idealizarla hasta tal grado que adquiriera otro ser. Los defectos de su poesía en general se reflejaban también en sus ideas y en su acercamiento a la naturaleza. Llegaba a ella con la admiración de quien descubre un mundo nuevo, y era la exuberancia orgánica, la riqueza primaveral lo que le atraía sobre manera. Quería cantarla, luego su posición era consciente, y mientras conscientemente nos conduzcamos nosotros mismos hacia un objeto, mientras nuestra voluntad se vea obligada a intervenir con claridad en ello, es que no hemos llegado a comprenderlo dentro de nosotros, y no hemos conseguido aún descifrarlo del todo, amarlo y conocerlo. Hegel dice: "El fin del hombre, en el arte, es hallar en los objetos exteriores su propio yo", y mientras hablemos de los objetos exteriores como tales, es que aún no hemos conseguido proyectar nuestros sentimientos y verternos sobre ellos. Es por eso que al descubrirlos, nuestra posición tendrá que ser un

tanto superficial; tal vez nos permita el hallazgo de todas sus pequeñeces; pero estaremos alejados de ese principio que se podría llamar humanización de los objetos —en este caso de la naturaleza— de ese mismo principio que expresa Keats, al decir que el poeta es el menos poético de los seres porque carece de identidad, porque vive en lo que lo rodea y en lo que contempla. No creo que el verdadero sentimiento de la naturaleza se puede expresar con una espléndida descripción enumerativa; esto sería hacer poesía descriptiva, y no todo poeta descriptivo tiene, necesariamente, que sentir lo que describe, ni vivir en ello. Se hace, pues, indispensable para hallar dicho sentimiento notar un paisaje, en el que los árboles lleven por savia sentimientos, pensamientos, reflexiones, emotividad, en fin, todo lo que forma el yo subjetivo del poeta. Es entonces cuando la naturaleza deja de ser convencional, cuando las figuras y metáforas pierden su calidad de simples adornos, y un nuevo paisaje cobra expresión y vida dentro de las esferas del arte. Es por eso que “cada contemplativo capacitado contiene una idea, un paisaje dentro de las íntimas facetas que la infinita variedad de la naturaleza le vaya presentado. Hay demasiado subjetivismo para poder considerar el paisaje como pura y exclusiva representación estética. Llena tal contemplación una intuición universal de esencia filosófica.” Pero, mientras, la comunicación del exterior con la subjetividad del escritor es parcial, puesto que por ser receptiva establece una corriente que va del paisaje al poeta.

En el artículo que sobre Keats viene en la *Historia de la Literatura Inglesa de Cambridge* se lee: “But Wordsworth had plainly helped him, also, to grasp the ideal task of the poet, and, thus, to formulate his own poetic aims. In *Tintern Abbey*, the older poet has look back upon the ecstasies of his youthful passion for Nature with a mind wich had already reached a world, Keats finds in that retrospec the clue of his own forcast. He, too will pass from the region of thoughtless joy.” (“Pero Wordsworth lo ayudó plenamente, también, a captar la tarea ideal del poeta y, así, a formular sus propios

medios poéticos. En *Tintern Abbey*, el poeta más viejo ha vuelto la vista hacia los éxtasis de su pasión juvenil por la naturaleza, con una mente que ha alcanzado ya un mundo. Keats encuentra en esta retrospectiva la clave de sus propias ideas. El también pasará de la región del gozo irreflexivo.”) Y así sucede en efecto; ese placer un tanto vacío que se perfila a las veces en sus primeras producciones se cambia con el tiempo y la experiencia en una tristeza llena de profundidad. En un principio todos sus conocimientos eran intuitivos, dejaba que la fantasía corriera con la tinta de su pluma; después prefiere la reflexión a la exaltación, la calma y la meditación a un arrebató poético. Y entonces proyecta sus sentimientos y mira en la naturaleza la imagen viva de sus problemas y anhelos, de sus inquietudes. Se dice que Keats tuvo siempre una extraordinaria sensibilidad para apreciar las bellezas naturales, pero creo yo que la verdadera proyección sentimental sobre la naturaleza no se encuentra sino en sus últimos poemas. En un principio intuía y expresaba lo que intuía; más tarde expresaba sus reflexiones sobre lo que había intuído. “Novalis dice que un ser humano puede sentir una atracción tal por la naturaleza que llega a verse en completa unidad con ella, mientras que desaparece la oposición entre el yo y el no yo, y se cambia el poeta en el objeto contemplado; éste nos parece en tal caso humanizado, animado con nuestra propia vida, que parece simbolizada en el fin de nuestra contemplación.” Esto es lo que sucede con la última poesía de John Keats. Creo que en la primera etapa de su vida literaria el sentimiento de la naturaleza existía al igual que la intuición de su belleza y que encontraba en ella la fuente de su inspiración, pero la exhuberancia había embriagado y nublado sus sentidos; de ahí la exaltación de ellos en los poemas *Endymion*, *Lamia*, *The Eve of Saint Agnes*, etc., en los que trata Keats de causar una impresión en el ánimo del lector. Las sensaciones y la naturaleza se subordinan entonces a un fin práctico poético, la ejecución de un efecto determinado; basta recordar el pasaje de *The Eve of Saint Agnes*, en el que *The flame-like glow of light*

rodeaba a los amantes, color que contrasta vivamente con el ambiente plateado y frío del exterior. Lo mismo se puede decir de los colores mencionados en *Lamia*, y aun de la descripción de la serpiente, donde predominan los tonos vivos y los contrastes y la detallada pintura de pequeñeces. Creo que a esta intención obedece la frecuencia de figuras de cisnes y lagos. En las breves alusiones a la naturaleza que en dicho poema se encuentran se hace palpable una actitud impresionista, en cuanto que narra *impresiones* y pretende causar un efecto, esto es, *una impresión*. Se ha dicho en muchas ocasiones que Keats no logra la realización de su ideal de poesía, que en los breves años de su carrera literaria apenas tuvo tiempo para ensayar una y otra vez; los poemas de esta especie no eran precisamente lo que el poeta hubiera deseado, y muestran clara la influencia de las lecturas del autor; aún no estaba definida su personalidad, aún permitía las modificaciones que los artistas por él leídos o estudiados imprimían en su alma. En cambio, creo que la expresión definitiva de arte está en las odas y en los últimos sonetos en los que se había compenetrado de la hermosura, de la grandiosidad de la naturaleza, donde encontraba un refugio y una puerta que le permitía escapar de la vida cotidiana, y en la que veía con profundidad un reflejo del corazón humano.

Quizá parezca extraño, hasta cierto punto, que hable de impresionismo, y es que "un poeta del paisaje —dice Jorge Santayana, en su libro *Tres Poetas Filósofos*— puede intentar sugerir, mediante palabras bien elegidas, las sensaciones de la luz, movimiento y forma que la naturaleza despierta en nosotros; pero en su intento encontrará la insuperable dificultad que hace ya mucho advertía Lessing a los poetas: "La ineptitud del lenguaje para traducir solamente lo que, como el lenguaje mismo, es incorpóreo y flúido: acción, pensamiento y sentimiento". La dificultad que hace notar Santayana es demasiado conocida ya; ésta es la de manejar el lenguaje con un fin determinado, dificultad similar a la de los pintores, sobre todo de los impresionistas, para lograr en la selección y

armonía de colores ese efecto determinado. Precisamente, las sensaciones de la luz, movimiento y forma es lo que trata Keats de sugerir, y la luz y el movimiento le interesaban y atraían su atención sobre todas las demás sensaciones visuales. Varias veces me he referido a la diafanidad, a la claridad, a la transparencia del paisaje que nos sugiere Keats en sus poesías; quizá sea ésta una de las razones que me han llevado a pensar en el impresionismo, por recordarme los cuadros de Renoir, Corot, Cézanne, Turner, puesto que se les ha llamado, junto con los demás artistas de esta escuela, "campeones del color y de la luz". Al leer los comentarios de Paúl Signac (*"De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo"*) recordé, en muchas ocasiones, las poesías de John Keats. Signac dice: "Por primera vez pueden admirarse paisajes y figuras verdaderamente iluminadas por el sol; la superficie entera del cuadro resplandece de sol; el aire circula por ella, la luz envuelve, acaricia, irradia de las formas, penetra en todas partes hasta en las sombras que ilumina." Y luego: "Seducidos por las magias de la naturaleza, los impresionistas, gracias a una ejecución rápida y segura, logran fijar la movilidad de los espectáculos. Son los pintores gloriosos de los efectos fugitivos y las impresiones rápidas. En efecto, la vida, la alegría, el movimiento, el sol, que tratan de imprimir estos pintores en sus cuadros, están en los que nos hace concebir John Keats; digo movimiento, a pesar de haber hablado de un estatismo que aparece como nota casi constante, porque creo que éste se debe a una captura del movimiento, que deja de ser puesto que se suspende, pero que no desaparece, permanece dormido, aletargado, dispuesto a comenzar nuevamente; así contemplamos una hoja en el aire que no acaba de caer, un arroyo pleno de luz y transparencia, que vibra, pero cuyas aguas no se escapan; un cisne que navega sin movimiento aparente en un lago, todo, como si el poeta hubiera eternizado en su mente, y después, en sus versos, un momento, un instante escogido que lo impresionó por su belleza y que, aunque breve, fugaz, se grabó en su sensibilidad y en su memoria

como un gozo eterno (*a joy for ever*). Es por eso que he llamado impresionista esta época de su vida literaria, porque busca la luminosidad, porque en sus contrastes y combinaciones pretende un efecto preconcebido, despertar una sensación, y, también, por considerarlo cazador de momentos, eternizador de instantes.

Volviendo a Jorge Santayana, se encuentra esta afirmación: "En efecto, es notable que los poetas que están fascinados por los sentidos puros e intentan escribir poemas sobre ellos no sean llamados impresionistas, sino simbolistas, pues al procurar expresar alguna sensación absoluta expresan más bien el campo de asociación en que radica tal sensación o las emociones y vagos pensamientos que caprichosamente lo atraviesan" "Un poeta podría ser simbolista en otro sentido, en el caso de que desmenuzara la naturaleza, el objeto sugerido al espíritu por el lenguaje, y retrocediera a los elementos del paisaje, no con el fin de asociar perezosamente esas impresiones, sino para formar a base de ellas una naturaleza diferente, un mundo mejor que el que revelan a la sazón. Los elementos del paisaje elegidos, subrayados y combinados, serían entonces símbolos del mundo ideal que estaban destinados a sugerir, símbolos de la vida ideal que podría llevarse en tal paraíso." Según esto el perfecto poeta simbolista estaría representado por Keats, porque no se concreta a hablar de los sentidos y de las cosas que los han impresionado, sino que, más tarde, cada uno de los aspectos de la naturaleza que contempla, que escucha o que recuerda son para él un símbolo: símbolo de algún momento subjetivo al mismo tiempo que de sus más grandes ideales estéticos, y de sus inquietudes intelectuales. Así, en las estaciones del año contempla las estaciones de la vida, entonces escribe su soneto *The Human Seasons*"; y no es que sólo vea su vida interior representada en la naturaleza, sino que él crea con todos estos elementos un mundo ideal, imaginario (naturaleza-imaginación), donde sería posible ver las ramas extenderse como brazos, y sonreír las flores, y los arroyos cantar en voz baja de todos sus misterios.

Por ejemplo, en la parte de *Endymion* en la que Keats nos habla del océano, el mar no es el real idealizado, es otro distinto, imaginario, teatro de acciones maravillosas, de sufrimientos diabólicos y encantamientos, abrigo de seres sobrenaturales que viven en el país de leyenda. Recuerda hasta cierto punto *The Ryme of the Ancient Mariner*, de Coleridge, aunque Keats no abusa de esos recursos, también impresionistas, que amedrentan al lector y le causan una sensación de miedo y aun de repugnancia; éstas no aparecen, y las otras, las de miedo, están atenuadas porque el viejo y extraño pescador, después de hablar de sus sufrimientos entre las olas, recuerda y alaba la vida del campo:

*When I awoke, 'twas in a twilight bower;
just when the light of morn, with hum of bees,
stole through its verdurous matting of fresh trees.*

De cualquier modo este trozo, como otros muchos, demuestran la importancia que Keats daba a la imaginación dentro del proceso creador. En un principio creía que ésta era la base de todo conocimiento, esto es, que todo conocimiento debía de ser intuitivo. Más tarde reconoce que para que la fantasía y la imaginación sean válidas necesitan estar fundadas en la experiencia y la razón.

Si comparamos con las concepciones de Wordsworth la Naturaleza-imaginación, la Naturaleza-reflejo del yo del poeta, y la Naturaleza descriptiva de John Keats, encontraremos una gran diferencia; las reflexiones que a este otro poeta le inspiraba la contemplación del paisaje son casi siempre de índole moral. Jorge Santayana dice a este respecto: "Para la época de Wordsworth y para su país, el paisaje carecía raramente de figuras. Por lo menos alguna traza visible del hombre guiaba al poeta y daba acceso a su meditación moral. La vida campesina no era para Wordsworth menos estimada que el paisaje mismo". "En tanto que poeta de la vida humana, Wordsworth era

un poeta de la naturaleza. Pero en tanto que poeta del paisaje, era fundamentalmente un poeta de la vida humana o meramente de su personal experiencia. Cuando hablaba de la naturaleza por lo general moralizaba y estaba completamente sometido a la falacia patética. Pero cuando hablaba del hombre o de sí mismo, descifraba una parte de la naturaleza, el recto corazón humano estudiado en su verdad". En John Keats no sucede lo mismo, hay un intento descriptivo, una exaltación de ese sentimiento de la naturaleza; pero a pesar de que Wordsworth fuera su maestro, no moraliza; en la segunda parte de su obra, en la que el alma y las acciones humanas le preocupaban sobremanera y deseaba apoderarse de sus más hondos secretos, Keats tampoco es moralista, ni hablaba directamente de su sentimiento de la naturaleza, sino que lo dejaba adivinar gracias a símbolos, metáforas, figuras, alusiones, etc.

En la tercera y última parte de su obra, que en cierto modo podría llamarse clásica, Keats y la naturaleza se han vuelto uno solo; cuando habla de ella se expresa a sí mismo; cuando habla de sí mismo le es del todo necesario recurrir a ella. He dicho que en cierto modo podría llamarse clásica, pues creo que demuestra cómo los sentidos dejan la exaltación primera, los colores fuertes, brillantes. La vitalidad y grandilocuencia de algunas de sus expresiones van quedando en silencio poco a poco para dejar paso al culto de la forma, no tanto a la retórica, sino a la forma bella en general, a la pureza de líneas. Imagino la mente del autor un ballet en el que las primeras escenas estuvieran llenas de luz, de colorido, de música vibrante, con el brillo del sol de mediodía, y en el que cada uno de los danzantes representara una forma y una distinta apreciación de los sentidos. Poco a poco el amarillo, la diafanidad de la luz se van transformando en el cobre melancólico del crepúsculo, los movimientos rápidos de los personajes se vuelven lentos, solemnes, hasta quedar como siluetas en el fondo del escenario:

*My pulse grew less and less,
pain had no sting, and pleasure's wreath no flower*



*o, why did ye not melt, and leave my sense
unhaunted quite of all but-nothingness?*

Mientras, la noche llega y la diafanidad del sol deja paso a la triste transparencia de la luna. Entonces brotan las notas tenues del canto del ruiseñor, la forma de la urna griega, figuras pálidas cuyo ritmo es el de la meditación de los problemas subjetivos del poeta y de la vida. Al contacto con la muerte se vuelve la eternidad su máxima preocupación, y entonces Keats intenta, como los pintores, hallar en la naturaleza, para acumularla en su poesía, la eternización de los instantes. Si antes era el color el predominante en sus sensaciones visuales, ahora es la forma, la severidad y la elegancia de la línea de una escultura griega. Es en esto en lo que creo ver el clasicismo de las últimas obras de John Keats:

*In placid sands, and in white robes graced
they pass'd like figures of a marble urn.*

Porque su talento poético, tanto en su capacidad creadora como en su capacidad receptiva, se fué refinando poco a poco, se fué depurando sin que pudiera llegar a la madurez y la perfección que probablemente hubiera alcanzado. Recuerdo haber leído en Shelley la afirmación de que Keats no era griego en la forma, sino en el espíritu, y con ello se coloca dentro de la corriente romántica que al volver los ojos al pasado los fijaba en Grecia. Según Díaz Plaja se inició "el tema del filohelenismo, exaltado por la guerra grecoturca, y, sobre todo, por la intervención de lord Byron en el campo de los patriotas griegos. Es éste un tema que interesa por su complejidad; tiene parte en él el exotismo legendario, la exaltación por la libertad y el amor romántico por las ruinas clásicas". Es probable que en Keats el filohelenismo responda a causas más profundas, a un motivo interior de formación de espíritu, como se observa en las siguientes palabras de Hearn que pueden parecer interesantes: "The beauties of what has been called *The Greek*

Tone of Keats, will be found rather in the short pieces". (Las bellezas de lo que ha sido llamado *el tono griego* de Keats, mejor se encontrarán en sus composiciones breves.) Esto es, que en los poemas largos que tratan sobre asuntos mitológicos griegos y en los que se podría ver un reflejo de ese filohelenismo que hace notar Díaz Plaja, puesto que evidentemente son una vuelta hacia Grecia, no son los que hablan con mayor verdad del amor a lo griego. Y otro pensamiento: "His feeling was that beauty itself was a kind of religion, and he was one of the firsts to proclaim boldly the doctrine that beauty is truth. In this he had something of the Greek feeling". (Su sentimiento era el de que la Belleza por sí sola constituía una especie de religión; y fué uno de los primeros en proclamar abiertamente la doctrina de que la Belleza es verdad. En esto tenía algo del sentimiento griego) que nos dice: su credo era platónico, por lo tanto, en la frase *Beauty is truth, truth Beauty* no puede parecer posible la interpretación moralista de que toda la verdad es bella y que la esencia de la Belleza es la verdad, sino que expresa el aspecto del idealismo de Platón, llamado "realismo de las ideas", lo que lo lleva a afirmar que la existencia de la Belleza es real, verdadera, no imaginativa o puramente ideal, y que esa Belleza real habita con predilección en el paisaje.

Así, al través de la naturaleza se puedan hacer tres divisiones en la obra de John Keats, las cuales nos hablan del proceso de madurez de su autor. Son un indicio que nos ayuda a comprender al poeta y a explicarnos la evolución de su teoría estética y de su propio arte. No es que la quiera clasificar según determinados principios literarios, sino que simplemente he procurado conocer al artista partiendo de un solo punto de su obra: la Naturaleza.

V.—LO BELLO Y EL POETA ESTAN EN EL PAISAJE

ES la unión con la naturaleza uno de los puntos que, a mi juicio, presentan más dificultades y más interés para su análisis. Más dificultades, puesto que el autor no habla directamente de este sentimiento; más interés en cuanto que en ello se reúnen los principios estéticos del autor.

Ya dije antes que Keats se podría llamar un poeta místico, puesto que en todo misticismo, ya sea ortodoxo o heterodoxo, se pretende la unión con un principio supremo, éste puede ser el Dios Cristiano, o la Belleza, en el caso de Keats. Su estado anímico de éxtasis no tiene más objeto que la aprehensión de lo bello, comprendiendo aquí la unidad y la armonía del Gran Todo Universal, la Verdad y un reflejo de la omnipotencia divina. Keats parte de la contemplación de la Naturaleza para llegar a asir el mundo perfecto de la poesía, la eternidad del arte, lo impercedero de la Belleza. El sentido de la unión con el paisaje de Rosalía de Castro no existe en las obras de John Keats; las reflexiones morales y moralizantes de William Wordsworth tampoco se encuentran en los poemas de ese etéreo, abstracto poeta, quien no dice quisiera ser la flor, no cuenta—en su poesía, mas sí en sus cartas—tal sentimiento se despierta en mí ante la contemplación del paisaje. Keats exclama: tú, paisaje, posees la unidad, la armonía, la libertad; eres eterno porque eres bello, y quiero fundirme a ti porque abrigas los misterios de la vida, de la eternidad, de la suprema verdad de la Belleza.

Si no conociéramos más que las leyendas en verso, nos preguntariamos: ¿por qué se afirma que Keats siente en la naturaleza su propia vida? Esto se explica fácilmente merced a una proyección sentimental característica del Romanticismo. Se entiende por "proyección sentimental" (Einführung) casi todo impulso creador artístico, mas dentro de ella existen varios aspectos; el que ahora me interesa manifiesta cómo "lo sensible se torna simbólico del sentimiento" y cómo "la Belleza reúne todos estos elementos estéticos: una libre afirmación de la vida, sentida en la contemplación de un objeto y unida, por modo sensible, a la propia contemplación" (A. Caso). Esto es, me refiero a la pura objetivización de nuestros pensamientos y sentimientos. Keats se vierte en la Naturaleza y la cubre con su sangre como la lluvia que vuelve el paisaje más brillante, más lleno de vida, más musical y misterioso.

Mathew Arnold dice acerca de Wordsworth: "It might seem that Nature not only gave him the matter for his poem, but wrote his poem for him" ("podría parecer que a la Naturaleza no sólo le deba el asunto de sus poemas, sino que escribía sus poemas por él"). El mismo crítico piensa que de Keats no se puede decir lo mismo, que, a pesar de que el poeta deja de sentir su propia identidad, ésta no logra desaparecer en sus poemas. Sabemos, por una parte, que la contemplación de la naturaleza era para Keats un motivo de perpetuo gozo, por lo que, poco antes de su muerte, expresó que el placer más grande de su vida estaba en la contemplación del crecimiento de las flores. Sabemos además que veía su propia vida en la naturaleza y que consideraba su unidad y su armonía como dignas de imitación, fuente de verdadera Belleza que dió origen a muchos de sus poemas, y también que su exquisita sensibilidad tuvo siempre en ella un estímulo y un impulso. Mas no encontramos en su poesía ninguna estrofa en la que, como en Rosalía de Castro, se encuentre claramente expresado este sentimiento de comunión. No es que falte sinceridad en el poeta; por lo contrario, posee la misma que se considera característica de Wordsworth, sólo que la suya es más intellec-

tual, llega más allá de los sentimientos. Para Keats la naturaleza era más que el paisaje, más que la calma, la soledad, el refugio de la vida cotidiana, y jamás confunde con ella la vida doméstica campestre, como sucede en Wordsworth. Keats, lejos del campo, en la ciudad, dentro de su misma casa, encuentra motivo para sentirse cerca de ella y para descubrir, gracias a un elemento suyo —representante de todo el conjunto de su voz—, el mundo eterno de la poesía, de la Belleza, del Arte. Así, las flores no son las flores para él, una rosa sembrada de rocío no es la rosa y el rocío, sino la armonía, el color, la belleza sensible, una manifestación y un reflejo de lo bello ideal. Y cuando, por ejemplo en *La Belle Dame Sains Merci*, el poeta dice :

*I see a lily in thy brow,
with anguish moist and fever dew;
and on the cheek a fading rose
fast withereth too.*

no es que compare solamente obedeciendo a una elegancia poética no por una asociación de ideas en la que tienen un papel muy importante los sentidos, sino que lo hace valiéndose de la perfección de la naturaleza para demostrar la hermosura del rostro y despertar en el lector una sensación viva, tanto táctil como visual; en esa perfección natural busca la armonía, “la unidad de las diferencias”. No es que la unión con la naturaleza sea el sentimiento casi característico de la Literatura femenina, sino que posee entre sus cualidades un fondo místico que lo lleva a desear la unión con el Gran Todo Universal, y la aniquilación de su yo personal. Su sér poeta lo lleva a considerarse el más poco poético de los seres, puesto que pierde su personalidad para adquirir la de los objetos que lo rodean; y porque conocía la miseria y la imperfección humanas deseaba unirse al cielo azul, al agua cristalina, al canto del ruiseñor :

*Darkling I listen; and, for many a time
 I had been half in love with easful death
 call'd him soft names in many a muse rhyme,
 to take into the air my quiet breath;
 now more than ever seems it rich to die,
 to sease upon the midnigth with no pain,
 while thou are pouring for, thy sould abroad,
 still wouldst thou sing, and'I have ears in vain
 to thy high requiem become a sob.*

Hay además una intención intelectual, que se manifesita claramente en el poema *Ode to Psyche*, poema en el que la naturaleza no es más que la base del símbolo, uno de los elementos del lenguaje figurado; pero, de cualquier modo, su presencia es significativa:

*Yes, I will be thy priest, and build a fane
 in some untrodden region of my mind,
 where branched thoughts, new grown with pleasant pain,
 instead of pines shall murmur in the wind;
 far, far around shall those dark cluster'd trees
 fledge the wild-ridged mountains steep by steep;
 and there be zephyrs, streams, and birds, and bees,
 the moss-lain Dryads shall be lull'd to sleep;*

Desde luego es interesante notar los dos versos que dicen: *Where branched thoughts, new grown with pleasant pain, y instead of pines shall murmur in the wind*, por dos razones: primera, por la pena agradable, concepto que concuerda con el que hace aparecer la melancolía más bella que la Belleza misma, y que significan el credo estético del poeta, que para alcanzar la poesía es necesario el dolor; segunda, porque esta idea es precursora de la de Poe acerca de la Belleza en la muerte y en la melancolía, al mismo tiempo que representativa del amor romántico por la tristeza; también me parece importante porque demuestra y explica en gran parte el cam-



bio del paisaje en la poesía de John Keats. La otra expresión que me parece interesante es *Branched thoughts*, que nos da la idea de un pensamiento fuerte, fresco, vivo, inquieto, como un árbol; el poeta simboliza el pensamiento con los pinos y quisiera substituir los reales con esos de sus abstracciones; y sin embargo de ello, vientos, corrientes, pájaros y abejas le parecen un adecuado arrullo para sus deidades, un motivo de gozo y de Belleza.

La eternidad que encuentra en la naturaleza no obedece a ninguna causa diferente a la que acabo de exponer; esto es, se origina en su sér estético. Así luchando contra la muerte toma la naturaleza como ejemplo en el segundo de sus dos sonetos a la fama:

*How fever'd is the man, who cannot look
upon his mortal days with temperate blood*

.....
*It is as if the rose should pluck herself,
or the ripe plum finger its mis ty bloom,*

.....
*But the rose leaves herself upon the briar,
for winds to kiss and grateful bees to feed,
and the rip plum still weare its deam attire,
the undisturbed lake has crystal space,
why then should man, teasing the world for grace,
spoild his salvation for the fierce miscreed?*

Es quizá éste uno de los poemas donde se puede encontrar una verdadera intención moralizante. El poeta piensa: hay que tomar la naturaleza como ejemplo; ella sigue otorgándose en una vida de tranquilidad, fe y hermosura, de comunicación y de armonía. Contempla en la rosa, y en todos los elementos naturales, la eternidad por medio de la continua re-

novación de la vida. En cambio la oda al ruiseñor y la otra a la urna griega, manifiestan el valor inmutable de lo bello:

*A thing of beauty is a joy for ever:
its loveliness increases; it will never
pass into nothingness; but still will keep
a bower quiet for us, and a sleep
full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.*

Creo que con estos versos se aclaran las ideas que he estado tratando de exponer. La Belleza, dice, es motivo de gozo eterno; y en seguida enriquece su encanto, y puesto que es una cosa que se enriquece, es algo que aumenta, y porque aumenta, cambia; todo cambio implica movimiento, esto es, devenir, renovación de la vida, y como tal, eternidad. Además, después asegura que tendrá siempre para nosotros un refugio donde podemos encontrar calma, salud y sueño. Probablemente estas mismas cosas, calma, salud y ensueño es lo que busca John Keats al acercarse al paisaje. Carlos Bosch, en *Vivencias Espirituales*, dice: "El paisaje compone una obra de arte; es, lo repito, una interpretación llevada a cabo por interpretaciones receptoras, y al formarse como tal adquiere el valor de la imagen completa lograda por nuestra intuición. Para que se nos exprese debidamente necesita valerse de todos los elementos del arte que laten en la naturaleza: proporción, diversidad, unidad, universalidad y representación ideal". Eran todos esos elementos de obra de arte lo que Keats buscaba en la naturaleza. "Esta —dice el mismo autor— no se hace paisaje en tanto que se individualiza y unifica. Su diálogo es vario y va directamente a cada cual de los atentos contemplativos. Digo diálogos porque el paisaje exige respuesta. Entonces es cuando expresa su contenido espléndidamente". Así Keats establece un diálogo con el árbol, la roca o la cabaña abandonada, el ave, el insecto, el mar o el arroyo. Muchas veces ante la contemplación de un paisaje siente una interrogación que se abre, un horizonte que antes

no conocía. En otras ocasiones halla en tal o cual fenómeno natural una respuesta que él mismo se había formulado. Y lo que sucede es que muchas veces, cuando llueve, cuando se escucha el caer del agua, el paso del viento, se oye fuera la voz de nuestro pensamiento y perdemos la conciencia de que estamos hablando con nosotros mismos, con nuestra imagen reflejada en no sé qué espejo ideal e imperceptible. Lo mismo sucede en el caso de las sensaciones visuales. Si permanecemos largo tiempo contemplando las nubes, o la sombra de las hojas proyectada sobre el suelo, miramos multitud de formas caprichosas; así creemos estar contemplando únicamente la naturaleza, cuando en realidad observamos una manifestación de nuestras propias ideas, una objetivización de nuestro yo subjetivo; en fin, una proyección sentimental.

Keats exclama en su *Ode to Fanny*:

*Physician Nature! let my spirit blood!
O, ease my heart of verse and let me rest;
of stifling numbers ebbs from my full breast.
A theme! A theme! great Nature! give me a theme;
let me begin my dream.
I come - I see thee, as thou standest there,
Beckon me not into the wintry air.*

En primer lugar se encuentra aquí la naturaleza-inspiración, en segundo se hace notorio el diálogo al que ahora me refiero; lo mismo sucede en el soneto escrito sobre el monte Ben Nevis, y más claramente aún en el otro llamado *To Ailsa Rock*, en el que el poeta exclama:

Thou answer'st not; for thou art dead asleep

Después de haber preguntado:

*Hearken, thou craggy ocean pyramid
give answer from thy voice, the sea-fowl's screams!*

*when were thy shoulders mantled in huge streams?
when from the sun, was thy broad forehead hid?
how long is't since the mighty power bid
thee heave to airy sleep from fathom dreams?*

Quizá se diga que estos poemas, y *Bright Star* antes que demostrar una unión con la naturaleza, enseñan al apetito intelectual que he comparado ya con el de Fray Luis de León. Esto es verdad, pero es probable que en toda inquietud de la mente, en todo anhelo de conocimiento está oculto un deseo de posesión: el sentimiento místico de lo bello reflejado en la armonía de la naturaleza, que lo lleva a desear confundirse con ella, como en la Belleza misma. En una palabra, al identificarse con la naturaleza trata de vivir poesía, y disolverse en lo que considera la más perfecta realización existente de su Ideal de Belleza. "The abstract idea of Beauty in all things".

Julio de 1944, México, D. F.

Laura ELENA ALEMÁN.



FILOSOF

BIBLIOGRAFIA

- MIDDLETON MURRY.—*Keats and Shakespeare*, Oxford Univ. 1925.
- MATTHEW ARNOLD.—*Essays in Criticism*, Second Series, Macmillan. 1868.
- REYNOLD.—*The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth*, Second ed. Chicago Press. 1909.
- ERNEST BERNBAUM (selector and editor).—*The Romantic Period*, Nelson's English Readings, V. 5. Thomas Nelson and Son. N. Y. 1935.
- LAFCADIO HEARN.—*Interpretations of Literature*, V. II, Dodd, Mead and Co. N. Y. 1929.
- GEORGE SAINTSBURY.—*A History of English Criticism*, Dodd, Mead and Co. N. Y. Printed in Great Britain: William Blacwood and Sons. 1911.
- The Harvard Classics*, V. 27, English Essays. P. F. Collier and Sons. N. Y.
- GEORGE SAMPSON.—*The Concise Cambridge History of English Literature*, At The University Press, England; The Macmillan Co., at N. Y. 1942.
- REUBEN POST HALLECK.—*History of English Literature*, American Book Co. N. Y. 1900-1927.
- H. A. TAINÉ.—*History of English Literature*. (Translated from French by H. Van Laun.) N. Y. 1908.
- The Cambridge History of English Literature*.—Edited by A. W. Ward. The Macmillan Co. Cambridge, England, at the University Press. 1939.
- SIDNEY COLVIN.—*John Keats: His life and his Poetry, His Friends, Critics and Aftertame*.—Charles Scribner's Sons. 1917.
- AMY LOWELL.—*John Keats*. Houghton Mifflin Co. 1925.
- The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*.—Cambridge Edited Boston and N. Y. Houghton Mifflin Co. 1899.
- Poetical Works of John Keats*.—Edited with an introduction and textual. Notes by H. Buxton Forman. Humphrey Mildford, University Press. London, 1924.
- The Complete Works and Letters of Charles Lamb*. Modern Library N. Y. 1935.
- H. A. BEERS.—*History of English Romanticism in the XIX Century*, Henry Holt and Co. 1899.
- WILLIAM HAZLITT.—*Lectures on English Poets and The Spirit of the Age*, Everyman's Library. Essays. E. D. Dutton and Co. 1818.
- THOMAS DE QUINCEY.—*Reminiscences of English Lake Poets*, Everyman's Library. C. D. THORPE.—*The Mind of John Keats*.—Oxford Univ. 1926.
- DIAZ PLAJA.—*Introducción al Estudio del Romanticismo Español*. Madrid. 1936.
- CARLOS BOSCH.—*Vivencias Espirituales*.—Espasa Calpe, Madrid. 1943.
- MENENDEZ PELAYO.—*Historia de las Ideas Estéticas en España*. V. 5. Espasa Calpe, Argentina. 1943.
- LORD HOUGHTON.—*Life and Letters of John Keats*.—London, Oxford Univ. Press. 1931.



FILOSOFIA