

15



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

*WILLIAM COLLINS, THOMAS GRAY Y EDWARD YOUNG,
LOS POETAS INGLESSES DE LA SENSIBILIDAD*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS MODERNAS
(LITERATURA INGLESA)

P R E S E N T A
FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS

MARIO MURGIA ELIZALDE



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
MEXICO, D. F.



2002
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Murgie Elizalde

Mexico

FECHA: 30 Oct. / 2002

FIRMA: [Signature]

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

NOVENO
MEXICO ES A...

Agradezco a...

Nair Anaya, mi tutora, por sus iluminadores comentarios y por dedicar a esta tesis el tiempo que no tenía.

Colin White por los conocimientos y la figura. Este trabajo es para él.

Charlotte Broad por su cuidadosa lectura y su amistad.

Ana Elena González por su maravilloso entusiasmo.

Aurora Piñeiro por la atención.

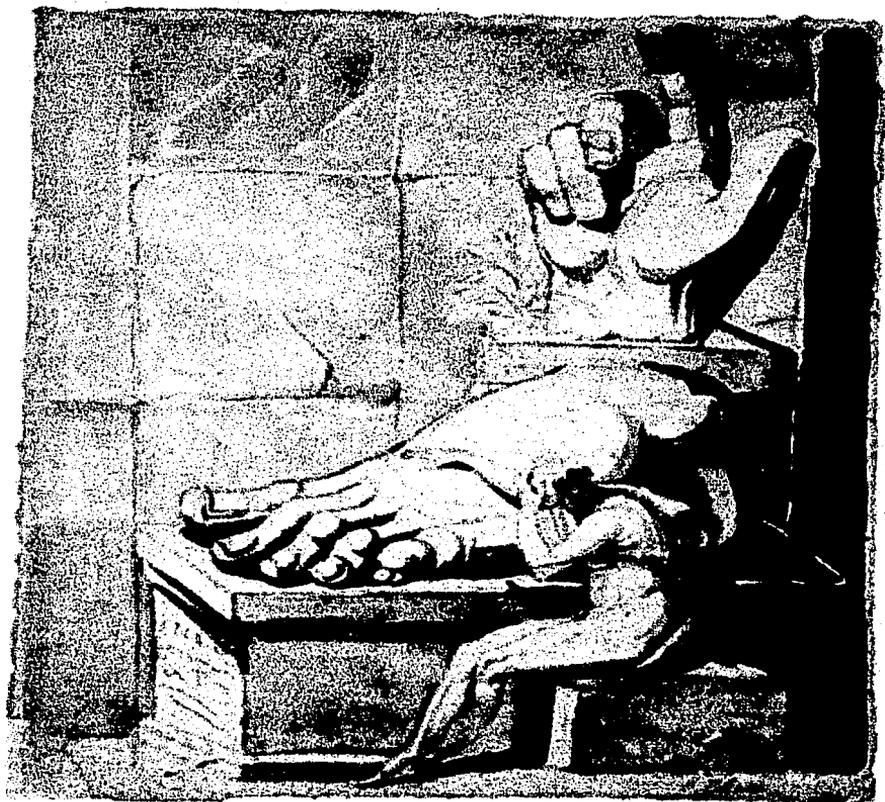
Claudia Lucotti por Canadá y su traducción.

Alejandro Fonseca por quitar la raya.

Índice

	página
PREÁMBULO.....	i
I. SIGLO DE JARDINES Y EMOCIÓN.....	1
II. ENTRE MILTON Y LA ANGUSTIA.....	13
III. EL TALENTO INALCANZABLE: WILLIAM COLLINS.....	34
IV. LA VISIÓN DEL BARDO: THOMAS GRAY.....	63
V. DE LA NOCHE Y SUS QUIMERAS: EDWARD YOUNG.....	93
VI. A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	122
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	130

**What the dead poet said, you have forgotten...
Virginia Woolf**



Preámbulo

En la *Kunsthaus* de Zurich se encuentra en exposición un dibujo del famoso artista suizo Johann Heinrich Füssli llamado "Der Künstler verzweifelt vor der Grösse der antiken Trümmer" ("El artista abrumado ante la grandeza de las ruinas antiguas"). El cuadro está fechado entre 1778 y 1779 y muestra a un hombre, representación evidente del artista, sentado en actitud de extrema congoja junto al gigantesco pie de algún coloso clásico. Por encima del pie y del artista mismo se levanta una enorme mano que, flanqueada por algunas hierbas que han crecido con el paso de los años, apunta hacia arriba, como señalando el espacio infinito de los cielos.

¿Por qué iniciar una tesis de literatura con la descripción de un dibujo que, a primera vista, parecería tener poca relación con la poesía inglesa de la sensibilidad? Las razones son varias y van desde la mera proximidad temporal hasta la concurrencia de temas básicos y trascendentales para el arte, tanto pictórico como literario, de la segunda mitad del siglo XVIII. El dibujo de Füssli representa casi con estilo surrealista un problema que, de manera muy explícita o, en ocasiones, expuesto discretamente, se manifiesta en la obra de poetas ingleses dieciochescos como William Collins (1721-1759),

Thomas Gray (1716-1771) y Edward Young (1683-1765): el peso de la influencia de las grandes figuras literarias del pasado en su poesía.

El propósito fundamental de este trabajo es mostrar de forma general los procesos que dieron lugar a la "explosión de sensibilidad" que caracteriza la obra de estos poetas y que, en el marco de la neurastenia, la imaginería oscura y la búsqueda de lo sublime, prefigura una de las innovaciones más importantes del Romanticismo: hacer del poeta mismo tema y objeto principal de la poesía.

Los poetas de la sensibilidad, en su afán de lidiar con presencias inevitables como las de William Shakespeare (1564-1616) o, principalmente, John Milton (1608-1674), se embarcaron en proyectos que reflejaban con frecuencia la búsqueda del talento que les permitiera acceder al Olimpo de los grandes bardos, al territorio de la creación sublime y, por lo tanto, trascendente para la consideración de las capacidades individuales del artista.

Esta búsqueda, sin embargo, presenta dos problemas que se estudiarán a lo largo de las siguientes páginas. El primero tiene que ver con la asimilación e incorporación de la influencia de grandes obras como *Paradise Lost* (1667) en el quehacer artístico propio, mientras que el segundo se relaciona con las grandes concepciones de lo Sublime, las cuales, al menos en el caso de estos tres poetas en

particular, empequeñecen al individuo y lo hacen víctima de la angustia provocada por una limitada capacidad creativa o, peor aun, por la falta absoluta de ella.

Por otro lado, y además de estos problemas, la razón principal para elegir la poesía de Collins, Gray y Young como tema de esta tesis obedece a que, de entre todos los poetas que siguen la tendencia poética de la sensibilidad durante el siglo XVIII, son ellos quienes, con un mayor o menor grado de desesperación, consiguieron ejercer mayor influencia en su ambiente literario aun bajo la premisa constante (a la cual quizá sólo Young escapa con frecuencia) de que sus creaciones son sólo intentos menores de desarrollar temas casi privados y restringidos a su particular concepto de lo sensible y lo sublime.

Los dos primeros capítulos de este trabajo tienen el propósito de brindar al lector un marco histórico y literario que permita un acercamiento al ambiente social y artístico del periodo en que se inscriben estos poetas. A continuación, y con el objetivo de desarrollar un análisis más o menos detallado de algunos ejemplos de la obra de Collins, Gray y Young respectivamente, se presentan tres capítulos que se centran en las principales características creativas de cada uno de ellos. El orden de estos capítulos, alejado un poco de los parámetros cronológicos, se basa en el mayor o menor grado de angustia ante la

influencia que se refleja en los poemas de cada uno de estos autores.

Así, como el artista de Füssli estira su brazo para acariciar con ternura e impotencia el colosal pie de un gran monumento del pasado, Collins, Gray y Young acogen la influencia de sus maestros para dar forma y sentido a sus propios proyectos poéticos, los cuales procuraron avenirse a un siglo de crítica, expansión y precoz modernidad.

I

SIGLO DE JARDINES Y EMOCIÓN

I. Siglo de jardines y emoción

But 'twas beyond a mortal's share
To wander solitary there...

"The Garden", Andrew Marvell

Alexander Pope (1688-1744), en "Peri Bathous or Treatise on the Art of Sinking in Poetry", define la poesía como "a natural or morbid secretion from the brain".¹ Esta definición casi médica, como Pope mismo apunta, sigue las tendencias poéticas y críticas de su época y tiene como intención subrayar el carácter necesario e inevitable que la poesía tiene no sólo para el poeta sino para el hombre en general, como si el escribir poesía se tratase de una condición inherente al cuerpo. A pesar de la naturaleza paródica del ensayo de Pope y del tono lúdico de sus consejos para escribir poesía de manera apropiada, se puede advertir que Pope está interesado en los efectos que sobre la literatura tiene la conciencia de algo que definiría al siglo XVIII prácticamente en todos sus ámbitos: la presencia de lo sublime en el mundo circundante y en la creación artística.

¹ Alexander Pope, "Peri Bathous or, Martin Scriblerous His Treatise of the Art of Sinking in Poetry" en *The Major Works. Alexander Pope*, p. 198. Este tratado, en el cual Pope parodia *Peri Hypsous*, tratado sobre lo sublime atribuido a Longino, fue publicado en el tercer volumen de *Miscellanies* el 8 de marzo de 1728.

Sería injusto y erróneo suponer que es sólo a partir de los poetas de la sensibilidad que lo sublime comienza a aparecer como tema de importancia en la poesía inglesa, sobre todo si tomamos en cuenta que, por ejemplo, desde el siglo anterior, Milton ostentaba ya la reputación de ser el poeta de lo sublime por excelencia. Sin embargo, resulta interesante notar que el XVIII es un siglo en el que la sociedad y la poesía se ven inundadas de una conciencia del sentimiento y, por ende, de lo sublime, la cual haría de esta época un notable crisol en el que se fundirían la razón propia del clasicismo con el sentimiento abstracto que, aproximadamente cien años después, daría pie al auge del movimiento romántico:

Any essential element disregarded or excluded by a premature generalization has inevitably rankled and demanded recognition; and the restriction of "reason" to logical abstraction, accompanied by the exclusion of other aspects of mind which had found a place in the broad classical conception of ethical insight, was counterbalanced by an increasing emphasis upon feeling, sentiment, or instinct as the basis of taste.²

Entonces, los juicios más imparciales en cuanto al proceder humano deben emitirse sólo a través de este gusto o "taste" particular, el cual engloba el ingenio, el entusiasmo y la

conciencia social y artística entre otras instancias eminentemente positivas. El gusto, por lo tanto, determina la propiedad y la medianía en el quehacer humano, o por lo menos en el marco de la sociedad dieciochesca.

Es en este sentido que la búsqueda del equilibrio -o del famoso "justo medio"- en las artes y la literatura del siglo XVIII determina no sólo el afán classicista propio de la época (el cual en gran medida se traduce en un prejuicio definitorio de este periodo), sino también el creciente interés por los efectos del sentimiento y la emoción en los procesos intelectuales.

La intelectualidad, concebida ante todo como el resultado único del conocimiento natural, se convierte pues en la fuente del interés por el sentimiento, el cual, entendido como consecuencia de la percepción sensorial del universo, da lugar a "verdades generales y trascendentales", como Johnson mismo sostiene en *Rasselas*.³ Por lo tanto, el *ethos*, de carácter fijo y universal, debe encontrarse en balance armónico con el *pathos* o sentimiento, el cual es fluctuante e individual, para así alcanzar un punto medio al momento de interpretar la naturaleza a través de la obra de arte.

³ Walter Jackson Bate. *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth Century England*, p. 43.

Uno de los ejemplos más evidentes en cuanto a la obtención del efecto ético-patético en el arte lo constituye el jardín inglés del XVIII, con el cual sostenían una estrecha relación aquéllos que se dedicaban al arte, en particular los arquitectos, los pintores y los poetas.⁴ El desarrollo de la idea del jardín durante el siglo XVIII ofrece una imagen muy clara del gusto cultural de la época: en contraste con el concepto geométrico y artificiosamente armónico de la naturaleza en la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII,⁵ para la segunda mitad de este siglo la exposición al entorno natural debe tener como resultado una experiencia perturbadora, la cual habrá de traducirse necesariamente en la creación. ¿Es entonces la "naturaleza ideal" algo del todo natural (como lo fueron las montañas, los lagos y, en general, *the wilderness* para los grandes románticos)? La

³ Véase Samuel Johnson, *Rasselas*, capítulo X.

⁴ El ejemplo más evidente lo constituye Pope mismo, quien vivió en Binfield, en el Bosque de Windsor, y se dedicó a la jardinería de forma profesional.

⁵ Los jardines de Versalles ejemplifican claramente este sentido de la armonía geométrica. En la Inglaterra del dieciocho, muchos jardines y parques fueron también concebidos o remodelados de acuerdo con estos parámetros: Esher Place Gardens, diseñados por el famoso artista del paisaje William Kent en Surrey, y los jardines de Hampton Court, donde Lancelot "Capability" Brown encontró residencia a partir de su nombramiento como Jardinerero Real en 1750, ilustran la idea de la disposición ordenada de los componentes naturales del jardín. No obstante, en la planeación de estos jardines ingleses se nota ya la preferencia inglesa por dar una impresión de mayor naturalidad en cuanto a la disposición de plantas, árboles y senderos.

respuesta tendrá que ser negativa. Consideremos la siguiente descripción de un jardín de la época:

We saw Hawkestone, the seat of Sir Rowland Hill, and were conducted by Miss Hill over a large tract of rocks and woods; a region abounding with striking scenes and terrific grandeur. We were always on the brink of a precipice, or at the foot of a lofty rock... the place is without any dampness, and would afford an habitation not uncomfortable. There were from space to space seats cut out in the rocks. Though it wants water, it excels Dovedale by the extent of its prospects, the awfulness of its shades, the horrors of its precipices, the verdure of its hollows, and the loftiness of its rocks: the ideas which it forces upon the mind are, the sublime, the dreadful, and the vast.⁶

Tenemos aquí un testimonio de Samuel Johnson, quien recrea la visión de un jardín que pretende ser sublime a través de la evocación de paisajes angustiosos y, por lo tanto, casi morbosamente sugerentes. Sin embargo, ¿cómo es que lo terrorífico, lo oscuro y lo vasto dan paso a las sensaciones de placer y de dolor propias del arte y, sobre todo, a la creación? La respuesta parece bien simple: el placer y la creación se derivan de la certidumbre de la seguridad; es decir, los peligros que representa una visión como la anterior existen sólo en la mente del observador que, a través de los sentidos, ejercita su capacidad

⁶ Samuel Johnson apud Geoffrey Webb, "Architecture and the Garden" en *Johnson's England*, p. 119.

imaginativa. La liberación (y, por ende, el placer) devienen de la certidumbre semiconsciente de que el terror provocado por este "trozo de naturaleza artificial" es sólo una falacia.

De acuerdo con Edmund Burke: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling".⁷ Una vez más, el gusto, es decir, una convención social, determina la forma de contemplar e interpretar lo natural, lo cual implica que la creación artística, sea ésta un jardín o un poema, se ve determinada en este siglo por lo que la gente quiere ver y, sobre todo, por lo que quiere sentir.

Como puede verse, la conciencia de la emoción y de lo sublime tiene consecuencias que van más allá de un mero afán de sentimentalismo artístico. La sociedad dieciochesca inglesa presencié sin duda una revolución en las maneras, la cual tuvo un profundo efecto en el modo que la gente tenía de conducirse y de responder ante diversos

⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*, p. 86.

acontecimientos artísticos, políticos y sociales. Al menos durante la primera mitad del siglo XVIII, esta "revolución sentimental" comienza a traducirse en formas literarias como la novela, el ensayo y la poesía de contenido eminentemente social. ¿De dónde provienen estos intereses? Lo más probable es que tengan origen en una conciencia de los contrastes sociales que, hasta este siglo, parecía no haberse dado, o quizá no de manera tan evidente:

Eighteenth-century England has a Janus-like capacity to exhibit poverty and plenty, cultivation and ignorance, refinement and brutality. Once upon a time it was fashionable to concentrate on fine living, and to ignore the squalor, the gin-shops, the corruptly-managed and festering gaols, the small-pox and the harsh vagrancy laws. Now perhaps we have gone to the other extreme. The eighteenth century of popular imagination is closer to the raucous world of Hogarth than it is to the amenities of Kneller or Gainsborough. To reach a true estimate of the age, we must be prepared to sink prejudice and look at society as a whole: the entire teeming spectacle. [...] It would be an exaggeration to say that all sections of the community shared in all the diverse political, economic, social and intellectual activity of the times; but equally it is wrong to restrict one's gaze too narrowly to any one group.⁶

Resulta natural pensar que, dada esta explosión de la conciencia social, se dieran las condiciones apropiadas para una suerte de humanismo práctico que de manera ideal

⁶ Pat Rogers, *The Augustan Vision*, pp. 9-10.

pretende ofrecer cierta capacidad conciliadora entre lo bueno y lo malo, lo propio y lo impropio, lo abrupto y lo delicado.

Esta búsqueda de balance y estabilidad resulta natural si se toma en cuenta que el siglo XVIII fue precedido por varias tragedias de proporciones históricas que tuvieron como principal testigo a las clases medias: la Guerra Civil y las persecuciones religiosas del siglo XVII dieron lugar a una urgencia de confianza y cooperación que Hume, en el campo de la filosofía, habría de definir como "the science of man"⁹ en medio de una época que se relaciona tradicionalmente con la expansión política, social y económica:

Sentiment, in the broad sense in which it finally predominated, had a special appeal to middle-class England at a time of economic growth and rising standards of living. Gentility was the most prized possession of all in a society obsessed with the pursuit of property and wealth. [...]The emphasis on feeling [...] removed the sense of repressive social exclusiveness which marked a more aristocratic view of the world.¹⁰

No obstante, y como es de esperarse, el énfasis que se le otorga al sentimiento (y también, en muchos casos, el sentimiento enfatizado, por decirlo así), no se expresa de

⁹ Cf. *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4, *From Dryden to Johnson*, p. 21.

igual manera ni tiene los mismos propósitos en todos los ámbitos. La literatura de este siglo tiene dos vertientes muy notorias en cuanto al tratamiento de la sensibilidad, los sentimientos y su relación con la vida diaria del hombre: mientras que en la primera mitad del siglo nos encontramos que artistas como Pope y Swift se encaran con la experiencia diaria a través de la sátira y la poesía ensayística,¹¹ para la década de 1740 el enfoque cambia y el análisis agudo se ve desplazado por la visión sublime de un mundo que, en muchas ocasiones, se relaciona más con la inventiva artística que con el ambiente histórico. En la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII, heredera inevitable del humanismo práctico que ya hemos mencionado y receptora de eventos históricos por demás turbulentos, el interés por el hombre y su humanidad gira alrededor de la capacidad imaginativa y tiende a dejar de lado los problemas sociales de la época.¹² En el marco de esta

¹⁰ Paul Langford, *A Polite and Commercial People. England 1727-1783*, p. 464.

¹¹ Los ejemplos clásicos serían *Gulliver's Travels* y "Essay on Man" de Swift y Pope respectivamente.

¹² Aquí se debe poner atención al hecho de que Inglaterra vive en esta etapa un significativo proceso de transición política. Después de más de 20 años, el gobierno del anciano Robert Walpole (a quien se considera el primer Primer Ministro de la Gran Bretaña) llegaba a su fin debido principalmente al rechazo en contra de sus impuestos sobre ciertas mercancías y a su actitud pacífica (y por lo tanto "antipatriótica") ante las guerras de sucesión monárquica en el continente, particularmente la austríaca. La renuncia de Walpole en 1742 en medio de escándalos por corrupción coincidió con una serie de profundos y acelerados cambios en la industria, la agricultura y la

perspectiva artística e histórica, aparecen lectores con deseos de satisfacción que, en su mayoría, se limitan al plano emotivo: "The public was hungry for feeling, and, with that fine lack of discrimination which has always characterised the reading public, devoured the bad with the good, the bogus with the authentic, so long as they contained a faint echoing response to the demands of the heart".¹³ Es en esta necesidad de hacer patentes los sentimientos que se da el auge de los poetas de la sensibilidad, partícipes de las posibilidades que ofrece el raciocinio en la exploración poética de las emociones más personales.

vida social, los cuales, a su vez, darían paso al advenimiento de la Revolución Industrial:

Profound changes in the economic life of the country must necessarily disturb its whole social structure, and the Industrial Revolution was no exception. Naturally, too, it bred a new attitude of mind to the old problems of society - poverty, crime, debt, disorder, and waste, and, of course, a critical attitude to the ancient and inefficient constitutional machinery which bore so little relation to the needs of society. Satire or self-satisfaction, the common responses of the Augustan age, were replaced by analysis and constructive criticism. But the most dominant note is a growing moral imperative, an insistence that human virtue can be measured only by its immediate social value, an attitude of mind which could justify both reform and repression. (J.H. Plumb, *England in the Eighteenth Century*, p. 84)

Estos cambios tienen como inevitable consecuencia una nueva visión del mundo que también ejerce influencia sobre el arte y la literatura del momento: los vientos revolucionarios preparan a Inglaterra y a Europa para la explosión de la sensibilidad romántica.

¹³ J.H. Plumb, *England in the Eighteenth Century*, p. 99.

Los intelectuales y los poetas del siglo XVIII, responsables de las cavilaciones relacionadas con la creación artística y su influencia en el hombre común, conforman una élite que, en gran medida, encauza el cambio de gusto de la época. La razón se convierte en una posesión casi exclusiva de las esferas sociales altas o con ciertos privilegios educativos, ámbitos donde, tal vez de manera paradójica, tienen origen las obras que habrían de cautivar a un público cada vez más consciente de que necesita participar de los sentimientos y no sólo racionalizarlos. En su nota introductoria a la literatura de la Restauración y del siglo XVIII, los editores de la *Oxford Anthology of English Literature* subrayan lo siguiente:

The imaginative power of feeling was given new stress with the doctrine of association of ideas. If men framed an image of the world through repeated and reinforced associations, the linkages were often forged and more often confirmed by the action of feelings. The more distinctive structures of the literary imagination could be traced to the rapid associative movement of genius working under the guidance of strong passion, and the explanation was made complex enough to account for all that was later to be included in the idea of imagination save only conscious artistry and active control.¹⁴

Como se puede percibir aquí, la idea de creación depende entonces de la unión (para este entonces considerada ya

indisoluble) entre genio y pasión, entre capacidad creativa y sentimiento revivificador, y entre erudición y discernimiento. Los poderes creativos de la imaginación, además de su capacidad de concretarse a través del sentimiento -y, en varios casos, incluso del sentimentalismo-, comenzaron a ser vistos como un resultado de la asociación natural y causal de ideas, lo que llevó al cultivo, a la contemplación y, en casos afortunados, al estudio de lo vasto, de lo sublime, del arte que surge de la exposición a la naturaleza y que se manifiesta a través de la escritura y la poesía.

¹⁴ Véase "The Restoration and the Eighteenth Century" en *The Oxford Anthology of English Literature*, pp. 1549-1560.

II

ENTRE MILTON Y LA ANGUSTIA

II. Entre Milton y la angustia

For many years my offerings must be hush'd,
When I do speak, I'll think upon this hour,
Because I feel my forehead hot and flush'd,
Even at the simplest vassal of thy power...

"On Seeing a Lock of Milton's Hair", John Keats

La aseveración de que el nacimiento de la sensibilidad (o, por lo menos, de la idea moderna de sensibilidad) tuvo lugar ya entrado el siglo XVIII puede pecar de abstracta, pero en su abstracción se encuentra una verdad que el romanticismo decimonónico se encargaría de confirmar y expandir. La idea de una revolución en la manera de sentir y, sobre todo, de percibir el sentimiento se encuentra claramente registrada en las fuentes históricas:

In the 1760s and 1770s there was a revolution in the making, called by some a sentimental revolution. In part its function was to express the middle-class need for a code of manners which challenged aristocratic ideas and fashions. It also had a bearing on one of the most influential developments of the late eighteenth century, the search for the 'sublime' in religion, literature, architecture, and scenery. There was some concern about the threat which sentiment posed to conventional morality, but in an English context it ultimately served to stem the tide of deism and reinforce the religious conservatism of the day. Its most beneficial consequence was thought to be a heightened sensitivity to the social and moral problems brought by economic change. A new age of philanthropy was born, and a new generation of philanthropists, armed with novel

statistical techniques sought a range of reforms. [...] 'Sensibility' found diverse and suitable objects of appeal in children, animals, and non-European peoples. Many of the attitudes that were to characterize the evangelical revival of the age of Wilberforce were already to be glimpsed in that creation of the third quarter of the eighteenth century, the 'man of feeling'.¹

El hombre sentimental de clase media² y, sobre todo, el poeta sentimental con orígenes en este estrato,³ viene formándose ya en las décadas de 1740 y 1750, cuando Edward Young deja de escribir sátiras para embarcarse en el proyecto de *Night Thoughts*, cuando Thomas Gray da un giro al tono de su poesía y escribe "Elegy Written in a Country Churchyard", y cuando William Collins comienza a experimentar con las constantes personificaciones que dan forma a sus odas. Estos cambios a un tono más reflexivo -y hasta mórbido- evidencian el comienzo de la sensibilidad exaltada, pero también el de la angustia perenne impuesta

¹ Paul Langford, *op.cit.*, pp. 461-462.

² Por supuesto, no en el sentido moderno. Cuando en el siglo XVIII inglés se hablaba de *middle sort* (en referencia a un estrato socioeconómico correspondiente a "la clase media"), se tenía en mente una gran variedad de ocupaciones y sus correspondientes ingresos. Entre los miembros de este estrato se encontraban generalmente granjeros con propiedades, así como diversos tipos de hombres de negocios, tenderos, comerciantes, artistas y artesanos con pequeños patrimonios e ingresos más o menos fijos. No obstante, la falta de uniformidad en los criterios históricos hace que los parámetros de clasificación en este sentido se tornen particularmente difíciles. Véase Paul Langford, *op. cit.*, capítulo 3.

³ Nos referimos aquí al ambiente en el que se desenvolvían las familias de Collins, Gray y Young. Collins fue hijo de un sombrerero de Chichester, Gray fue hijo de un notario y Young fue hijo del prior de una parroquia en Upham, Hampshire.

por el gran poeta canónico: el hombre sentimental adquiere conciencia de sus antecesores y de las influencias que determinan su proceder.

El siglo XVIII es quizá el primer siglo de la historia moderna en el que la necesidad de acceder al talento y la grandeza de grandes figuras literarias del pasado, como Milton, por ejemplo, se torna una tema de reflexión y composición constante: el escribir a la sombra de monumentos de la lengua inglesa como *Paradise Lost* se traduce no sólo en un deber crear algo propio sino también en un temer a aquellas obras que el angustiado poeta dieciochesco considera modelos inevitables y, sobre todo, determinantes. Con respecto a los poetas de mediados de este siglo, Harold Bloom ha escrito que

The natural history of Sensibility reduces to the willful misprision of a too consciously post-Miltonic poetry. So much of the mid-eighteenth-century Sublime is subsumed by this anxiety of influence that we must wonder whether the revived sublime was ever more than a compound of repression and the perverse celebration of loss, as though less could become more, through a continuity of regressiveness and self-deception.⁴

Pero, ¿cuál es esta pérdida que reduce a los poetas del sentimiento a niveles tan bajos de copia, imitación y autoengaño? Bloom no ofrece una respuesta clara o

⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p.111.

contundente. No podría ofrecerla. El crítico parece olvidar que, en el caso de estos poetas, hablar de pérdida resulta terriblemente ambiguo, ya que, más que una pérdida (de inspiración creativa, de capacidades poéticas, de confianza en el propio talento, etcétera), los poetas del sentimiento se enfrentan a un "carecer constante" (o, quizá mejor dicho, a un "no haber tenido nunca") del cual están muy conscientes. He ahí la fuente de su angustia; los poetas de la sensibilidad no pudieron perder algo a lo que nunca les fue posible acceder: precisamente el talento de Milton y, en general, las capacidades del predecesor.

Por otro lado, es la angustia de la influencia lo que desencadena una urgente necesidad creativa; la conciencia de los miedos que provoca la tradición infunde en el artista en general, y en los poetas de la sensibilidad en particular, un deseo casi irrefrenable de composición que se despierta como nunca antes en la Inglaterra del primer siglo "moderno". Fue precisamente entonces que el problema de la posición del poeta después del Renacimiento se dramatizó, por así decirlo, y dio paso a diversas discusiones sobre la relación del artista con el pasado:

It is this period [the 18th century] that made the turn from Renaissance to modern. In the process it discovered the costs as well as the gains of a self-consciousness unparalleled in degree at any time before. If

there was trauma, there was also honesty: honesty both to fact and to essential ideal. This is what is most relevant -perhaps most reassuring- about the eighteenth century to us as we look for companionship or help in our own attempt to clear the head and get closer to essentials.⁵

Entonces, el objetivo principal de escribir un poema no sería otro que el de una especie de "conocimiento de sí mismo" por parte del artista como tal, a través de un conocimiento que sólo se puede adquirir gracias a la consideración de la creación ajena, a la contemplación estética de un modelo aceptado y asumido. Esto implica que la contemplación de las obras artísticas del pasado da lugar a una inevitable canonización de las mismas porque éstas constituyen el "origen" al cual el poeta habrá de remitirse siempre para satisfacer sus ideales artísticos.

Los poetas del sentimiento, en su afán de lidiar con la angustia de la influencia a través de la asimilación de modelos "originales" como *Paradise Lost*, contribuyeron a la canonización de Milton en un sentido ideal y abstracto: su poesía miltonizante expresa no sólo reverencia, sino también un conocimiento extenso de la obra del predecesor y, a su vez, un reconocimiento de los límites de las capacidades inherentes a cada uno de ellos mismos. Nos

⁵ W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, p. 4.

hallamos aquí ante un espejo doble. Si Milton se refleja en los poetas del sentimiento, entonces ellos definen a Milton como figura canónica en la misma medida que éste determina a Collins, Gray y Young como sucesores menores. Todo parece indicar que la falta de originalidad que se les achaca a estos poetas es resultado inevitable de una autodefinición basada en una recopilación de experiencias estéticas (y poéticas) con origen en la figura canonizada de Milton.⁶

Ante este panorama, el objetivo del conocimiento propio se convierte en un logro de dimensiones titánicas, sobre todo si se toma en cuenta que la conciencia del ser (o "self-consciousness") es un término tremendamente esquivo en cuanto a su definición, ya que ésta siempre estará supeditada a la visión ajena: "No se puede vivir ni

⁶ Quizá convenga detenerse un poco para mencionar brevemente una de las causas que desembocaron en la canonización literaria de John Milton y *Paradise Lost*. Milton es una figura tan importante en el ámbito de las letras inglesas y occidentales que podría resultar sorprendente enterarse de la poca influencia que tuvo durante su propia época. *Paradise Regained* y *Samson Agonistes* no causaron demasiada impresión cuando aparecieron en 1671, pero poco antes de la muerte de Milton en 1674, otra de sus obras, *Paradise Lost*, comenzó a adquirir prestigio, y para finales del siglo XVII había alcanzado ya el nivel de "clásico" de la poesía inglesa. Las circunstancias de semejante auge son por demás interesantes, sobre todo si se toma en cuenta que la canonización de Milton se debe en gran medida a uno de sus más fervientes admiradores: John Dryden. Este poeta, figura dominante de la escena literaria de la segunda mitad del siglo XVII, ensalzó *Paradise Lost* en repetidas ocasiones, sobre todo en 1688, cuando publicó un epigrama en el que declara que Milton combinaba los poderes creativos de Homero y Virgilio. Es así que Dryden mismo se convierte en uno de los primeros y más talentosos miembros de algo que podría llamarse "la escuela miltoniana", la cual habría de dominar la poesía inglesa durante casi dos siglos. A todas luces, éste es un claro y determinante ejemplo de la canonización de un poeta por otros poetas.

actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo -así, al menos, en todos los momentos esenciales de la vida-; valorativamente hay que antecederse a sí mismo, no coincidir con lo que uno tiene."⁷

Si bien es verdad que en gran medida la experiencia estética de los poetas del sentimiento principia y concluye en Milton, también se puede afirmar que, al reconocer al "padre" como modelo, estos poetas buscan un modo propio de crear que les permita "abrirse" y así acceder a una inconclusividad que les permita vivir la experiencia creativa: el conocimiento y, por lo tanto la conciencia de lo que se es, sólo pueden provenir del exterior. Y es que, para el poeta, un momento esencial de la vida es siempre el momento de la creación, el cual, a su vez, implica una mirada constante al pasado, por angustioso que éste resulte. En este sentido, no podemos olvidar el hecho de que las preocupaciones que Jackson Bate ha enumerado previamente como instancias separadas del conocimiento del ser, no son otra cosa que constituyentes primordiales de la angustia del poeta. Debido a esto, tampoco podemos dejar de lado la idea de que, como problema central, la

⁷ Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos del otro)*, p. 32.

profundización en el conocimiento de las capacidades y habilidades creativas está determinada por una enorme herencia que hace imposible la ausencia de remordimiento por no poder superar los logros artísticos del antecesor. Entonces, por más autoconciencia que se tenga (o que se pretenda tener), la amenaza del padre dictará siempre, en mayor o menor medida, las acciones del hijo.

¿En qué consiste la amenaza, pues, para los poetas del sentimiento? En una abolición o negación de la creación original en sí misma, la cual da paso a una mera recreación que presupone la pertenencia a la tradición y a la historia literarias. El meollo del asunto, sin embargo, no está en la afirmación de que los poetas del sentimiento se encuentran abrumados por la historia literaria. Esto queda claro desde un principio. El punto central lo constituye la manera en que estos poetas tratan de lidiar con la presión, la cual no desemboca en un enmudecimiento de la voz poética, sino en un intento honesto por superar la angustia a través de su aceptación y reconocimiento. La amenaza se enfrenta con experimentos relacionados con el papel que desempeña el sentimiento exacerbado (consecuencia inevitable del miedo) en un proyecto poético que pretende ser propio, por lo menos hasta cierto punto.

Tales miedos y amenazas se manifiestan de diferente manera en cada uno de los poetas ingleses de mediados del siglo XVIII, como sucedió de manera evidente con el pobre de William Collins. No es de sorprender que, dadas las grandes figuras que dominan el pasado literario de Inglaterra, la angustia del predecesor se haga patente para una escuela de escritores que, al parecer, encuentran en la exaltación de sus imposibilidades la poesía misma, por inusitado que esto resulte fuera de un contexto satírico.

En el ámbito de la literatura inglesa, y a veces de las letras europeas, la palabra "influencia" remite en primera instancia a Shakespeare y al peso de su obra. Un ejemplo de cuán significativo es semejante lastre puede encontrarse en las palabras del mismo Goethe, mente por demás neoclásica que, a kilómetros y tradiciones de distancia, se alegraba de no haber nacido inglés para no tener que enfrentarse a la sombra de Shakespeare⁸ y así al peso de su influencia. Harold Bloom ha dicho que "Shakespeare and Dante [concentrémonos en el primero] are the centre of the canon because they excell all other Western writers in cognitive acuity, linguistic energy and power of invention", y además, "He [Shakespeare] not only

⁸ Cf. W. Jackson Bate, *The Burden...*, p. 5.

betters all rivals but originates the depiction of self-change on the basis of self-overhearing".⁹ La visión de Bloom es, por supuesto, abrumadoramente canónica en sí misma. Resulta complicado dilucidar a qué se refieren términos como "agudeza cognitiva", "energía lingüística" y "poder de invención", para los cuales el autor no ofrece definición alguna, o por lo menos no de manera explícita.

Dado lo general de las anteriores observaciones, no podemos hacer otra cosa que inferir -o tal vez intuir- las definiciones correspondientes: todas estas características del Bardo (que en gran medida se traducen en virtudes) tienen que ver con una *imagen* de Shakespeare que se deriva del estudio y la interpretación de su obra a través del tiempo. En pocas palabras, Shakespeare es un producto del canon mismo. Shakespeare es Shakespeare *porque así lo ha dictado la convención que presupone la formación del canon literario occidental*. Querámoslo o no, somos quienes participamos en el canon (consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente) quienes dotamos a Shakespeare de una superioridad creativa sin parangón y, por ende, somos nosotros, como lectores y como críticos,

⁹ Harold Bloom, *The Western Canon*, pp. 43 y 46.

quienes lo ensalzamos en su complejidad y en su estatus de figura perteneciente a un pasado irrepetible:

He [Shakesperare] is always ahead of you, conceptually and imagistically, whoever and whenever you are. He renders you anachronistic because he *contains* you; you cannot subsume him. You cannot illuminate him with a new doctrine, be it Marxism or Freudianism or Demanian linguistic skepticism. Instead, he will illuminate the doctrine, not by prefiguration but by postfiguration as it were.¹⁰

El problema con Shakespeare y con cualquier otra figura canónica es precisamente que existe como tal; es decir, ha sido elegida de una manera u otra para conformar un parámetro alrededor del cual sus rivales (descendientes e incluso predecesores) se limitan a orbitar. El eje del canon inglés se eleva entonces a niveles insospechados. Incluso en "The Progress of Poesy", Thomas Gray otorga a Shakespeare un origen mitológico y divino:

Far from the sun and summer-gale,
In thy green lap was Nature's Darling laid,
What time, where lucid Avon stray'd,
To Him the mighty Mother did unveil
Her awful face: The dauntless Child
Stretched forth his little arms, and smiled.
This pencil take (she said) whose colours clear
Richly paint the vernal year:
Thine too these golden keys, immortal Boy!
This can unlock the gates of Joy;
Of Horror that, and thrilling Fears,
Or ope the sacred source of sympathetic Tears.
(vv. 83-94)

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

Aquí Shakespeare aparece nuevamente como un poeta que se eleva a niveles olímpicos y cuya genialidad es un don completamente natural que se opone a los esfuerzos creativos (o sea, a la artificialidad) de sus epígonos. La referencia a Shakespeare podrá parecer un lugar común; sin embargo, resulta esencial si hemos de rastrear el origen de la angustia que parece determinar gran parte de la poesía de la sensibilidad, sobre todo, si tomamos en cuenta que, por si fuera poco, "Shakespeare was at once the source of Milton's authentic if hidden poetic anxiety, and paradoxically, the engenderer of Milton's canonicity".¹¹ De esta guisa, Milton resulta ser necesariamente el heredero inmediato del Bardo y, según consideraciones por demás canónicas, el padre de todos los poetas ingleses a partir de él mismo. Después de todo, Milton es "He, that rode sublime/ Upon the seraph-wings of Extasy,/ The secrets of th' Abyss to spy. ("The Progress of Poesy" vv. 95-98).

Todo esto parece indicar que en el siglo XX Bloom retoma en sus ensayos un tema que la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII ya trataba de forma por demás exaltada: los poetas de la sensibilidad clamaban que, ante el monolito creativo de Shakespeare-Milton, en verdad no

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

les quedaba nada por hacer en el terreno de las bellas letras... ni a ellos ni a nadie más. Johnson, crítico consciente de su oficio y lector de sensibilidad inusitada, escribía:

He [Milton] seems to have been well acquainted with his own genius, and to know what it was that Nature had bestowed upon him more bountifully than upon others; the power of displaying the vast, illuminating the splendid, enforcing the awful, darkening the gloomy, and aggravating the dreadful: He therefore chose a subject on which too much could not be said, on which he might tire his fancy without the censure of extravagance. The appearances of nature, and the concurrences of life did not satiate his appetite of greatness [...]. Milton's delight was to sport in the wide regions of possibility; reality was a scene too narrow for his own mind. He sent his faculties upon discovery, into worlds where only imagination can travel, and delighted to form new modes of existence, and furnish sentiment and action to superior beings, to trace the counsels of hell, or accompany the choirs of heaven.¹²

Para Johnson, el genio natural que se extiende más allá de los límites terrenales concede a Milton capacidades irrepetibles e inigualables en comparación con las de cualquier otro poeta. Johnson, contemporáneo de los poetas de la sensibilidad, se muestra mucho más frugal en cuanto a las capacidades creativas de Collins, Gray y Young, a quienes considera "poetas miltonizantes" en el mal sentido

¹² Samuel Johnson, "Milton" en *Rasselas. Poems and Selected Prose*, pp. 459-60.

de la expresión. No obstante, ni Johnson mismo puede dejar de sentirse abrumado: "We read Milton for instruction, retire harassed and overburdened, and look elsewhere for recreation; we desert our master, and seek for companions".¹³ Pero son precisamente sus compañeros quienes salen peor librados en lo que se podría llamar "la repartición de lugares en el canon". La complejidad que para Johnson es una virtud miltoniana se convierte en signo de inseguridad e ineptitud en la poesía del sentimiento, la cual encuentra un patrón innegable en la artificialidad y los excesos poéticos de los que se quejan una y otra vez los críticos.

Es precisamente el establecimiento del canon literario inglés durante el siglo XVIII lo que ocasionó que los poetas del sentimiento se dieran cuenta con verdadera angustia patológica de lo que significaba enfrentarse a una tradición literaria en la que los monumentos ciertamente no son escasos. La idea misma de "monumento literario" estaba en plena construcción. Hay que recordar que tratamos aquí con un siglo en el que la crítica está a la orden del día: "Literature must be perpetually criticized in the interests of good communication, just as social habits must be

¹³ *Ibid.* p. 464.

perpetually satirized in the interests of good conduct, and so the theory and practice of criticism, as of satire, become unusually important".¹⁴

No obstante, no sólo se trata de "buena comunicación" o de "buena conducta"; la crítica dieciochesca tiene que ver también con las fallas humanas, sociales, políticas y culturales que hacen del mundo un lugar susceptible de mejoramiento y superación. Para el siglo XVIII no basta con la contemplación ociosa que presupone el comportamiento virtuoso; se debe criticar para adquirir conciencia de los defectos y así intentar un cambio que provoque su remedio.

La capacidad de crítica es ante todo una capacidad creativa, por lo que requiere de la inspiración y el talento que también hacen al poeta. En "Essay on Criticism", Pope eleva la buena crítica a niveles etéreos, lo que la hace difícil de alcanzar para la mayor parte de quienes se vuelcan en fútiles ataques contra sus contemporáneos:

'Tis with our judgements as our watches, none
go just alike, yet each believes his own.
In poets as true genius is but rare,
True taste as seldom is the critic's share;
Both must alike from Heaven derive their light,
These born to judge, as well as those to write.
Let such teach others who themselves excel,
And censure freely who have written well.

¹⁴ The New Pelican Guide to English Literature vol. 4. From Dryden to Johnson, p. 55.

Authors are partial to their wit, 'tis true,
But are not critics to their judgement too?
(vv. 9-18)

Queda claro que los intereses de Pope en cuanto a la crítica no sólo se limitan a la observancia de una buena conducta en términos generales, sino a una práctica consciente y, sobre todo, sensata de la crítica como medio creativo. Es aquí donde reside la importancia de la crítica en el siglo XVIII: no se trata únicamente de un ejercicio de escritura, sino de una manera de ver y experimentar el mundo. El hecho de que Pope escriba un ensayo crítico en verso pone de manifiesto que quien critica debe también conocer y practicar aquello que juzga; es decir, debe ostentar una visión que deje de lado, hasta donde sea posible, la parcialidad y el ataque ocioso. La crítica no es sólo un oficio en el marco de este siglo, es también una cualidad innata a través de la cual se accede también al arte y a sus procesos.

La conciencia de lo que se debe hacer y de lo que no se debe hacer, así como la idea de buena conducta como medio correctivo empapan las piezas satíricas, el teatro, el ensayo, la prosa literaria y la poesía de la época. No es fortuito que en la producción de los escritores más importantes de la época abunden los "consejos" sobre cómo

escribir apropiadamente, sobre todo en lo que a poesía se refiere. Los siguientes versos de Swift son un ejemplo claro:

Get all your verses printed fair,
Then let them well be dried;
And Curll must have a special care
To leave the margin wide.

Lend these to paper-sparing Pope;
And, when he sits to write,
No letter with an envelope
Could give him more delight.

When Pope has filled the margins round,
Why, then recall your loan;
Send them to Curll for fifty pound,
And swear they are your own.¹⁵

La visión crítica y satírica de Swift en cuanto a sus colegas bien sirve de referencia para el ambiente mordaz que se respiraba en la escena literaria del momento.

Por supuesto, también el nombre de Pope en este contexto resulta clave. Debido a su enorme y bien ganada posición literaria, Pope se levanta como una figura digna de respeto cuasi temeroso, lo cual resulta evidente en los siguientes versos de Young:

O Pope! I burst; nor can, nor will refrain;
I'll write; let others, in their turn, complain:
Truce, truce, ye Vandals! my tormented ear
Less dreads a pillory than a pamphleteer;
I've heard myself to death; and, plagu'd each hour,
Shan't I return the vengeance in my power?
For who can write the true absurd like me?--
Thy pardon, Codrus! who, I mean, but thee?

¹⁵ Jonathan Swift, "Advice to the Grub Street Verse-Writers" en *The Selected Poems*, pp. 117-118.

Pope! if like mine, or Codrus', were thy style,
The blood of vipers had not stained thy file;
Merit less solid, less despite had bred;
They had not bit, and then they had not bled.¹⁶

Edward Young, con sus acostumbrados exabruptos y exclamaciones, además de la seguridad que otorga la no siempre bien ponderada fama, se pone al tú por tú con la figura de Pope como crítico creador. Su actitud ante la presión parece más atrevida que la de Collins frente a Milton, pero la verdad es que la angustia sigue ahí, por más que la contemporaneidad otorgue al poeta la fuerza suficiente para armar una epístola en verso crítica, defensiva y, sobre todo, inmediata. Los poetas del sentimiento han sido catalogados tradicionalmente como poetas miltonizantes dados los evidentes préstamos a los que tienen que recurrir para hacer de su angustia una fuente creativa. Lo "miltonizante" es, por supuesto, un rasgo que les viene de la historia literaria, un velo que ellos mismos han colocado sobre su poesía y que denota una insalvable carencia. No obstante, se tiene que reparar en la naturaleza de estos préstamos y en la manera en que funcionan en la obra poética de Young, Collins y Gray.

¹⁶ "Two Epistles to Mr. Pope, Concerning the Authors of the Age. Epistle I", vv. 13-24 en *The Poetical Works of Edward Young*, p. 307.

Quizá habría que matizar primero la idea de "préstamo" y su relación con ciertas marcas intertextuales. Para la crítica moderna, el término "préstamo" por sí solo se encuentra terriblemente devaluado dadas sus implicaciones negativas, las cuales nos remiten a "copia", "imitación" o incluso "plagio", por utilizar el término jurídico. Ya que en este caso no estamos hablando de un mero intercalamiento de términos o imágenes intactas de la poesía de Milton en la obra de estos poetas, recurriremos a la idea de intertexto, cuya definición permite una mayor flexibilidad y profundidad en el estudio de la influencia literaria. Un intertexto es:

Un conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos y escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados o metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación [...]. Un texto puede llegar a ser una especie de "collage" de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y puede hacernos rememorar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas, de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto, ya sea como citas (copiados), ya

sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios.¹⁷

La evocación en estos poetas es en su mayor parte consciente, pero no se puede afirmar que sobre esta conciencia se proyecte la sombra de la copia descarada. Por el contrario, la intertextualidad es bajo estas circunstancias un reconocimiento explícito, tanto a la superioridad del antecesor como a la incapacidad individual de sobrepasarlo en términos artísticos. En otras palabras, la forma de intertextualidad más recurrente en los poetas del sentimiento es decididamente alusiva¹⁸ y se manifiesta aquí como signo inequívoco de la angustia ocasionada por la tradición canónica y como inicio de la lucha por lo nuevo, aunque la modestia se imponga.

He aquí que los poetas de la sensibilidad se enfrentan a una presión "doble", por decirlo de alguna manera: por un lado se encuentra la angustia que traen consigo los insignes predecesores y, por otro, la innegable competencia de escritores coetáneos que, desde el principio de sus carreras y dada su tremenda energía al momento de la composición, habían venido levantando un nicho sólido y propio en el mausoleo del canon. En términos de

¹⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 263-264.

¹⁸ Para una discusión extensa de la alusión y los grados de intertextualidad, véase Gérard Genette, *Palimpsestos*, pp. 9-16.

construcción, los poetas del sentimiento se encuentran en clara desventaja, principalmente porque, a diferencia de Swift y Pope, existe en ellos una clara certeza de inferioridad que da como resultado su característica tendencia a refugiarse en lo oscuro, lo intrincado e incluso lo caótico. Como es de suponerse, la fatalidad poética que la inferioridad asumida presupone se manifiesta no solamente en el tratamiento de la constante y en gran medida infructuosa lucha creadora, sino también en poemas donde la muerte parece ser la única manera de expiar culpas heredadas e impuestas por situaciones que están más allá del control del poeta.

III

EL TALENTO INALCANZABLE: WILLIAM COLLINS

III. El talento inalcanzable: William Collins

'Father! father! where are you going?
O do not walk so fast.
Speak, father, speak to your little boy,
Or else I shall be lost.'

"The Little Boy Lost", William Blake

El primer poeta del sentimiento que se considerará en este trabajo es William Collins debido a que su proceder al momento de escribir su poesía presenta una característica que lo diferencia notoriamente de Gray y Young: de los tres, Collins parece ser el único que expresa abiertamente la angustia que le provoca enfrentarse a la obra de Milton. En este capítulo se explorará la manera en que Collins establece un diálogo -de manera literal y a través del uso de la personificación- entre su propia poesía y la de Milton, así como los "hábitos de pensamiento"¹ que determinan los alcances de lo sublime en algunas de sus odas.

William Collins, quien nació en 1721, fue educado en Winchester y Oxford, donde publicó sus *Persian Eclogues* en 1742. Posteriormente se mudó a Londres y ahí conoció a James Thomson y a Samuel Johnson, quienes habrían de

¹ Frase utilizada por Samuel Johnson en su biografía de Collins. Más adelante se tratarán las implicaciones de tal frase en el contexto del particular uso de la oda por parte del poeta.

ejercer una enorme influencia sobre su poesía. Tras embarcarse en varios proyectos poéticos inconclusos, sus *Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects*, fueron publicadas en 1747, aunque la recepción que tuvieron entre el público y la crítica resultó bastante decepcionante en ese momento. A pesar de esto, algunas de las odas contenidas en este volumen (por ejemplo, "Ode to Evening" y "How Sleep the Brave") tuvieron una gran influencia posterior. Su última obra publicada en vida fue una oda a la muerte de Thomson (1749), después de la cual presentó un borrador de *Ode on the Popular Superstitions of the Highlands*, la cual no fue publicada sino hasta 1788. A partir de 1750 comenzó a sufrir de melancolía severa y finalmente, tras un largo periodo de neurastenia, murió en Chichester en 1759, donde había estado viviendo desde hacía algún tiempo. A pesar de los recurrentes comentarios en cuanto a su extravagancia (sobre todo por parte del Dr. Johnson), se puede afirmar que Collins, junto con Gray, fue una de las figuras dominantes en la poesía de mediados del siglo XVIII, sobre todo si se toma en cuenta que su intensidad lírica y su concepto de poesía como instancia visionaria y sagrada habrían de definir la escuela de la sensibilidad.

Como ya se ha afirmado antes, los poetas de la sensibilidad, y muy en particular Collins, se enfrentaron a la angustia de lo cotidiano y lo convencional, sin olvidar la influencia de sus grandes antecesores literarios, en particular John Milton. Por lo tanto, no es de sorprender que Collins tuviera que cargar sobre sus espaldas con el gran peso épico de obras como *El paraíso perdido*: cuando se habla de Milton, incluso a partir de los inicios del siglo XVIII, se habla también de canon, palabra que, en principio, nos remite a lo dogmático, lo monolítico y lo inamovible. Por otra parte -y quizá para el descontento de más de uno-, la referencia al canon es inevitable si hemos de hablar de influencia, secuencia, tradición y parámetros de comparación en la literatura. Dado que a la poesía del sentimiento se le ha otorgado tradicionalmente un carácter transitivo en la historia literaria inglesa, el "rastreo literario" -es decir, la alusión constante a los grandes antecesores de los poetas del sentimiento- se hace inevitable, para bien o para mal.

Cuando William Collins escribe algunas de sus odas más famosas,² nos encontramos con el punto álgido de la

² Collins escribe "Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects", "Ode on the Death of Thomson" y "Ode on the Popular Superstitions of the Highlands" entre 1745 y 1750 aproximadamente.

mitificación de la obra del gran poeta, la cual se tradujo necesariamente en *canonización*:

Paradise Lost became canonical before the secular Canon was established, in the century after Milton's own. The answer to "Who canonized Milton?" is in the first place John Milton himself, but in almost the first place other strong poets, from his friend Andrew Marvell through John Dryden and on to nearly every crucial poet of the eighteenth century and the Romantic period: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats.³

Es quizá significativo que en su recuento de creadores del canon miltoniano, Harold Bloom mencione por lo menos a un par de poetas del sentimiento, entre los cuales se encuentra Thomson, Cowper y Collins mismo. Decimos esto porque tradicionalmente -y, por varias razones, también *justificadamente*- a estos poetas se les ha considerado menores e incluso meros imitadores de "los grandes". Si damos por hecho lo que ha dicho Bloom, entonces corresponde a los poetas mismos, a los creadores mismos, la definición de un canon que, por supuesto, se ve apuntalado por la crítica literaria en prosa, ya sea ésta contemporánea o posterior. A pesar de las posibles objeciones al establecimiento de una gran tradición poética, resulta claro que cualquier proceso de canonización exige intercambio, no sólo en términos comparativos, sino también

en términos de recepción y de interpretación de las influencias. En pocas palabras, se necesita una consideración de la gramática del diálogo que define cada obra en específico. Si decimos que poetas como Collins, son poetas de una época de transición, entonces tendremos que identificarlos como eslabón inevitable de la cadena dialógica entre Milton, los grandes poetas de la Época Augusta⁴ y los grandes románticos.

En términos bajtinianos, el diálogo implica interacción constante e inconclusa: "El diálogo inconcluso es la única forma adecuada de expresión verbal... Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso. [La naturaleza de la palabra] también es dialógica".⁵ Es así que la palabra conforma una suerte de herramienta comunicativa (aunque, en el caso de los poetas del sentimiento, quizá de doble filo) que determina la influencia y las formas en que ésta se manifiesta.

³ Harold Bloom, *The Western Canon*, p. 27.

⁴ A pesar de que algunos consideran este término como un calco de "Augustan Age", lo utilizaremos en este trabajo porque, desde nuestro punto de vista, resulta muy práctico para definir el periodo literario inglés comprendido entre aproximadamente 1680 y 1750.

⁵ Mijaíl Bajtín, "Dostoiévski" en *Estética de la creación verbal*, p. 334. Bajtín otorga a la novela un lugar privilegiado en el quehacer artístico y la considera ejemplo vivo y preponderante del diálogo (en oposición a la poesía, considerada en su mayor parte "monológica" debido a las verdades absolutas que encierra y a su carácter sentencioso). Sin embargo, y por lo menos en el caso de los poetas del sentimiento, el diálogo bajtiniano ofrece grandes ventajas para el desarrollo de un argumento interpretativo basado en la lectura y reescritura de Milton por parte de Collins, Gray y Young y en las limitaciones que presupone la angustia de la influencia.

El uso de la palabra, con toda su carga dialógica, es precisamente lo que define -pero también amaga en gran medida- los esfuerzos literarios de Collins. Un ejemplo muy evidente se encuentra en "Ode to Evening", donde la caída de la tarde, personificada como una ninfa, se perfila no sólo como la mera descripción de un paisaje, sino como la evocación de un estado de ánimo elevado y, sobre todo, inspirado:

If ought of Oaten Stop, or Pastoral Song,
May hope, O pensive Eve, to soothe thine Ear,
Like thy own brawling Springs,
Thy Springs, and dying Gales,
O nymph reserved, while now the bright-haired sun
Sits on yon western tent, whose cloudy skirts,
With brede ethereal wove,
O'erhang his wavy bed--
("Ode to Evening", vv. 5-9)

Nótense las alusiones a las telas y a los pliegues del lecho que casi evocan una pintura barroca. Son de hecho estas vividas imágenes las responsables de una necesaria evocación miltoniana. El referente inmediato se encuentra en "On the Morning of Christ's Nativity", donde Milton describe, prácticamente en los mismos términos, el evento natural contrario, es decir, la salida del sol:

So when the sun in bed,
Curtained with cloudy red,
Pillows his chin upon an orient wave,
The flocking shadows pale
Troop to the infernal jail...
("On the Morning of Christ's Nativity", vv. 229-233)

La manera en que Collins alude al poema de Milton tiene que ver con una recontextualización de la dicción poética del autor de *Paradise Lost*. En primer lugar, y a pesar del uso de las mismas imágenes, Collins traslada la experiencia de la contemplación del alba a un contexto temporal diferente (el atardecer, en este caso) y, en segunda instancia, enmarca la personificación de este instante en la mitología clásica, lo cual implica una suerte de reacomodamiento retórico que pretende otorgar al poema una valía propia. La intertextualidad es entonces un medio del que Collins se vale, si bien con un recargamiento que contrasta con la fluidez de Milton, para establecer un diálogo que le permita abundar en un pasaje compuesto con anterioridad.

Como puede verse, y dado su afán por dar un tratamiento alterno a imágenes antiguas, Collins parece estar consciente de que la sensibilidad de un nuevo siglo, la cual trae consigo la necesidad de diversos horizontes poéticos, requiere también de una nueva dicción, aunque en la práctica ésta padece de una tortuosidad aparentemente innecesaria.

Con respecto a este procedimiento para explorar la sensibilidad a través de la lengua, el cual en principio debería presentar un alto grado de novedad, T. S. Eliot escribe en su ensayo "Poetry in the Eighteenth Century":

It is dangerous to generalize about the poetry of the eighteenth century as about that of any other age; for it was, like any other age, an age of transition. We are accustomed to make a rough tripartite division between the poetry of the age of Pope, the poetry of sentimental philosophizing - Thomson, Young, Cowper - and the early Romantic movement. What really happened is that after Pope there was no one who thought and felt nearly enough as Pope to use his language quite successfully; but a good many second-rate writers tried to write something like it, unaware of the fact that the change of sensibility demanded a change of idiom. Sensibility alters from generation to generation in everybody, whether we will or no; but expression is only altered by a man of genius. A great many second-rate poets[...] have not the sensitiveness and consciousness to perceive that they feel differently from the preceding generation, and therefore must use words differently. [...] In such a period the poets who are still worth reading may be of two kinds: those who, however imperfectly, attempted innovations in idiom, and those who were just conservative enough in sensibility to be able to devise an interesting variation on the old idiom. The originality of Gray and Collins consists in their adaptation of an Augustan style to an eighteenth century sensibility.⁶

Como es costumbre en los textos críticos de Eliot, quizá el meollo del asunto se encuentre, más que en lo que dice, en lo que, de hecho, no dice. Aunque peligrosamente generales en sí mismas, las aseveraciones de Eliot tocan un punto vital en la consideración de los poetas del sentimiento: el uso de la lengua. No obstante, si, como Eliot, hemos de

⁶ T.S. Eliot, "Poetry in the Eighteenth Century" en *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4, *From Dryden to Johnson*, pp. 228-

conceder a estos poetas el "beneficio de la duda" en cuanto a virtudes creativas, quizá tendremos que comenzar por hacernos por lo menos un par de preguntas: ¿En qué consiste el *idiom* del "estilo agosto" al que se hace referencia? y ¿cómo puede definirse la sensibilidad del siglo XVIII inglés?

Dado que estas preguntas nos enfrentan a un problema de transición entre épocas y de influencia (o, quizá más apropiadamente, de recepción), será tal vez conveniente recurrir a la formalidad de las definiciones. Dadas las implicaciones de convención en el término *idiom*, su uso nos lleva a considerar la noción de decoro (*decorum*) en el ámbito del XVIII. La idea de reglas estéticas tiene su origen en el contexto social y filosófico definido por el pensamiento neoclásico, el cual, a su vez, se centra en la idea aristotélica de la conservación y ennoblecimiento de las formas.⁷ Según Walter J. Bate, el decoro dieciochesco

was occasionally developed to certain conclusions and conventions which were perhaps contradictory to the general rule of [Aristotelian] decorum as any other excess would be. Thus, the insistence on the unity and probability of [...] actions found a somewhat extreme ramification in the theory of the "ruling passion", which was perhaps more widespread in neo-classic

229.

⁷ Véase la *Poética*, donde Aristóteles discute, según sus propias palabras, los cánones necesarios para alcanzar la excelencia poética.

precept, if not practice, then in the Renaissance.⁸

A todas luces, el decoro está muy lejos de representar un cuerpo monolítico de leyes inflexibles. De hecho, el término "ruling passion" constituye en sí mismo una suerte de oximoron que, no obstante, da lugar a una convivencia peculiar entre lo obligatorio y lo variado.

Dado que las reglas y el orden tiene una importancia particular en la formación total del arte (a pesar de las licencias necesarias y, en gran medida, inevitables), el decoro se extiende al nivel de la lengua y, al menos de manera ideal, en este contexto se entiende como

propriety of discourse; what is becoming in action, character, and style; the avoidance of impossibilities and incongruities in action, style, and character: "the good grace of everything after its kind" and the "great masterpiece to observe." More formally, a neo-classical doctrine maintaining that literary style—grand, or high, middle, and low—be appropriate to the subject, occasion and genre.⁹

Para el poeta, no obstante, la definición de decoro deberá manifestarse en la poesía. En "Ode to Fear", por ejemplo, Collins pretende definir el origen de la escritura pasional a través de una personificación del miedo, la cual, en primera instancia, se da a través de una apelación directa:

Thou, to whom the World unknown

⁸ W. Jackson Bate, *From Classic to Romantic*, p. 14.

⁹ *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I, p. 2317.

With all its shadowy shapes is shown;
Who see'st appall'd th' unreal Scene,
While fancy lifts the Veil between:

Ah Fear! Ah frantic Fear!

I see, I see Thee near.

("Ode to Fear", vv. 1-6)

La simetría de estos primeros versos de la estrofa inicial, lograda con los dísticos y en particular con las repeticiones y los paralelismos gramaticales del quinto y sexto verso, parecen ajustarse al estilo augusto que ya ha mencionado Eliot y que concuerda con la idea de decoro, al menos en cuanto al respeto de la forma. En probable contraste, la sensibilidad exaltada de Collins se refleja en el exabrupto de "Ah fear! Ah frantic fear!" y en la sensación de amenaza que aparece en "I see, I see thee near". El poeta, en una combinación de arrebato emocional y propiedad formal describe el miedo como una instancia externa que se conforma como una especie de intermediario entre la realidad y la imaginación. He aquí lo que constituye el interés primordial de Collins en este poema; es decir, la exploración de miedo como origen de la sublimidad literaria, tópico principal de la poesía de finales del dieciocho.

El miedo se convierte para Collins en una base para la creatividad y, como consecuencia, en un sentimiento del que proviene la inspiración tanto de los poetas clásicos (Sófocles y Esquilo) como de sus predecesores coterráneos

(Shakespeare). Sin embargo, Collins parece incapaz de identificar el miedo como una reacción personal a un estímulo externo y, por el contrario, en su oda recurre a lugares comunes ("hideous form", "midnight storm" y "thousand phantoms" en versos subsecuentes) para obtener una respuesta del lector a través de imágenes hórridas que se apiñan en un catálogo de fantásticas visiones. El intento de Collins por conciliar decoro y sentimiento se convierte entonces en un experimento que, para los grandes poetas-críticos de la época augusta, resultaría forzado y hasta antinatural.

Si se toma en cuenta a los intimidantes predecesores de los poetas de la sensibilidad como ejemplo de un balance verdaderamente decoroso entre sentimiento y norma, se entiende la idea de "uso exitoso" de la lengua que tanto preocupa a Eliot y que tantos problemas parece dar a poetas como Collins. El siguiente ejemplo puede resultar bastante ilustrativo: en "An Essay on Criticism", Alexander Pope se erige no sólo como una de las figuras más representativas de la Época Augusta inglesa, sino también como un teórico capaz de definir los caminos que el quehacer poético (con su inevitable carga y consecuencia crítica) debe seguir en su búsqueda por el mentado decoro:

First follow *Nature*, and your judgement frame

By her just standard, which is still the same:
Unerring NATURE, still divinely bright,
One clear, unchanged, and universal light,
Life, force, and beauty, must to all impart,
At once the source, and end, and test of art.
Art from that fund each just supply provides,
Works without show, and without pomp presides:
In some fair body thus th' informing soul
With spirits feeds, with vigours fills the whole,
Each motion guides, and every nerve sustains;
Itself unseen, but in th' effect remains.¹⁰

Obsérvese lo directo de estos versos de Pope. La claridad no está presente sólo en la "luz universal" y en la belleza natural a las que se hace referencia, sino también en la fluidez y en el carácter sentencioso de los dísticos heroicos: no hay aquí parajes (o pasajes) oscuros ni tortuosa artificialidad. Si el poeta o el crítico debe seguir la Naturaleza, entonces éste ha de ceñirse al principio de que la obra, cuanto menos artificiosa, mejor. Es en el efecto de la naturalidad donde el decoro encuentra cuerpo y sustancia. No obstante, los poetas de la sensibilidad parecen olvidarse de esto y tienden, en su afán de contemplación sublime de lo natural, a ser, por así decirlo, demasiado poéticos.

En este sentido, la observación y asimilación de la naturaleza nos lleva inevitablemente a una evocación romántica que, sin duda, tiene ecos en Wordsworth,¹¹ poeta

¹⁰ Alexander Pope, "An Essay on Criticism" en *The Major Works*. Alexander Pope, pp. 20-21.

¹¹ Véase, por ejemplo, "Tintern Abbey": "Once again/ Do I behold these steep and lofty cliffs,/ That on a wild secluded scene impress/

que contaba con una idea muy clara de lo que la poesía debía y no debía ser. En el marco de la "poetización exagerada" que ya mencionamos, Wordsworth toma en su "Preface to Lyrical Ballads" un ejemplo de la poesía de la sensibilidad dieciochesca para ejemplificar el exceso y, precisamente, algo que podría definirse como falta de decoro: "[...] the language of prose may yet be well adapted to poetry; and I have previously asserted that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of prose".¹² Eliot no podría estar más de acuerdo. No obstante, tanto Wordsworth como Eliot reconocen que, a pesar de los defectos, los poetas de la sensibilidad pueden jactarse de poseer interés y hasta cierto grado de originalidad que se derivan de la búsqueda de lo sublime mediante la imaginación creativa. Además, el artificio y el apego a las reglas no se encuentra necesariamente en contradicción con el encuentro de lo sublime o con la inspiración a partir de la naturaleza. En su tratado sobre lo sublime, Longino había apuntado ya en el siglo I de nuestra era lo siguiente:

Thoughts of more deep seclusion; and connect/ The landscape with the quiet of the sky" (vv. 4-8). Debe notarse, sin embargo, que la contemplación de Wordsworth tiene como marco un paisaje *enteramente natural* y alejado del artificio del jardín dieciochesco. *The Essential Wordsworth*, p. 44.

¹² William Wordsworth, "Preface to Lyrical Ballads" en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 2, p. 600.

We must begin by raising the question whether there is an art of sublimity or emotion, for some think those are wholly at fault who try to bring such matters under systematic rule. Genius, it is said, is born and does not come of teaching, and the only art for producing it is nature. Works of natural genius, so people think, are spoiled and utterly demeaned by being reduced to the dry bones of rule and precept. For my part I hold that the opposite may be proved, if we consider that in matters of elevation and emotion Nature for the most part knows no law, yet it is not the way of Nature to work at random and wholly without system. In all production Nature is the first and primary element; but all matters of degree, of the happy moment in each case, and again of the safest rules of practice and use, are adequately provided and contributed by system.¹³

Entonces, en la poesía, como en el jardín que acercaba al hombre del siglo XVIII al entorno natural, conjuntar las palabras "regla" y "naturaleza" -y, claro está, afirmar que estas reglas naturales deben seguirse- no constituye un oximoron, o por lo menos no del todo. Es precisamente una de las características de los poetas de la sensibilidad tratar a la naturaleza con base en formas poéticas muy específicas para así explorar las implicaciones de lo sublime en el arte de la palabra. El resultado de esta aventurada empresa varía grandemente, por supuesto, de

¹³ Longinus, *On the Sublime*, p. 165. El texto atribuido a Longino, *Tratado acerca de lo sublime*, ejerció influencia decisiva en la filosofía y la literatura del siglo XVIII inglés. Como resulta evidente, los poetas del sentimiento se nutren también de las observaciones que se incluyen en este texto.

poeta a poeta e incluso de poema a poema. En el caso de William Collins, el binomio naturaleza-norma toma cuerpo en la poesía a través de la erudición. Según el Dr. Johnson:

Mr. Collins was a man of extensive literature, and of vigorous faculties. He was acquainted not only with the learned tongues, but with the Italian, French, and Spanish languages. He had employed his mind chiefly upon words of fiction and subjects of fancy, and by indulging some peculiar habits of thought was eminently delighted with those flights of imagination which pass the bounds of nature, and to which the mind is reconciled only by a passive acquiescence in popular traditions.¹⁴

El Dr. Johnson parece admirar a Collins como personificación de la mente erudita del siglo XVIII; sin embargo, el tono de la biografía que escribe sufre un cambio cuando toca el tema de la capacidad creativa y poética de este hombre de "vigorosas facultades". ¿Será que Johnson recurre a su fina ironía cuando trata los "peculiares hábitos de pensamiento" que, según él, caracterizan a Collins como poeta? Lo más probable es que sí.

Johnson tiene en mente al poeta afectado por la locura, la depresión y la neurosis que alguna vez conversara con él en reuniones amistosas, las cuales, como

¹⁴ Samuel Johnson, "Collins" en *Rasselas. Poems and Selected Prose*, p. 502.

apunta más adelante en el texto, recordaría con "gran ternura". Y es precisamente ternura lo que despierta Collins en su búsqueda de la sublimidad poética. Esto se debe a que el lector, de manera similar a como lo hiciera Johnson, no puede dejar de sentirse conmovido ante los desesperados intentos de Collins por crear a pesar de sus limitaciones físicas y, sobre todo, artísticas. Él, como sus involuntarios compañeros de "tendencia poética", se mueve claramente a la sombra de Milton. De hecho, las características que llevan a los poetas de la sensibilidad a ser clasificados como tales están íntimamente relacionadas con su carácter "miltonizante"; en otras palabras, estos poetas (entre los cuales también se cuentan James Thomson, Charles Churchill y William Cowper entre otros) echan mano de la dicción de Milton -la cual incluso imitan de manera muy evidente- para explorar las posibilidades del sentimiento como fuente de lo sublime, más que de lo simplemente bello.

Por otra parte, como ya nos ha avisado Eliot, la imitación, con todo y sus facetas de negatividad, representa en Collins la posibilidad de ensayar una propiedad de la palabra que se convierte, creemos, en una innovación por parte de estos poetas, en especial por parte de Collins: la concreción en el poema del mundo abstracto e

inconmensurable de la imaginación. ¿Cómo lograr semejante hazaña? Pues bien, Collins intenta hacerlo a través de la sensibilidad y la contemplación de lo sublime, para lo cual echa mano principalmente de la oda.¹⁵ En general, las odas de este poeta se centran en una visión abstracta de la naturaleza, en donde el hombre, testigo y recipiente de la grandeza de la Creación, hace de una modestia casi abrumadora su principal característica:

His limitations [...] arose partly from the very restrictions he had set upon himself, partly from the retiring and visionary side of his character. That he chose to write odes which were descriptive and allegorical rather than personal kept him from dealing directly with men, though many of his odes show that he was not unaware of their basic emotions. That several of the odes are concerned with contemporary events and that two of them lament the death of friends argues some awareness of and sympathy with human suffering. His desire to emulate those who most studied men shows a realisation of his own deficiency.¹⁶

No obstante, el carácter descriptivo y alegórico de las odas de Collins no implica un alejamiento o descuido de los temas que conciernen al hombre y, por lo tanto al poeta. La emoción está presente a través del deseo, de la necesidad de alcanzar la inspiración que le permita escribir y crear.

¹⁵ Aunque afín en tono e intención a las formas clásicas de la oda (pindárica y horaciana), para el siglo XVIII "the ode became the form for a certain kind of personal, visionary poem, and it is the form that Wordsworth and Coleridge transmitted to Romantic tradition". Véase *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I, p. 2325.

La necesidad de acceder a estas capacidades tan poco inmediatas se ve reflejada en la escritura de poesía que apela a lo pastoral, a lo natural y a lo sencillo. Una de las mejores muestras de lo anterior se encuentra quizá en "Ode to Simplicity":

O THOU by *Nature* taught,
To breathe her genuine Thought,
In Numbers warmly pure, and sweetly strong:
Who first on Mountains wild,
In *Fancy* loveliest Child,
Thy Babe, or *Pleasure's*, nurs'd the Pow'rs of song!
(vv. 1-6)

En la primera estrofa del poema la relación entre sencillez y naturaleza queda de manifiesto a través de una invocación que implica, de entrada, la personificación de una cualidad que resulta ajena para el poeta: la simplicidad. Hay que notar que la simplicidad a la cual se aspira es tan inasequible que en el poema no aparece nombrada como tal ni una sola vez (excepto, por supuesto, en el título), sino que se la caracteriza sólo a través de sus virtudes y de los favores que podría ofrecer al poeta. Al avanzar en la lectura del poema, el lector se topa con una serie de estrofas en las que la simplicidad se encumbra a niveles olímpicos, lo que deja a la voz poética con un sentimiento de carencia que sólo puede superarse con sentidas peticiones de ayuda:

¹⁶ Edward Guy Ainsworth, *Poor Collins*, p. 58.

O sister meek of Truth,
To my admiring Youth,
Thy sober Aid and native Charms infuse!
The Flow'rs that sweetest breathe,
Tho' Beauty cull'd the Wreath,
Still ask thy Hand to range their order'd Hues.
(vv. 25-30)

Y al final del poema:

Of These [Taste and Genius] let others ask,
To aid some mighty Task,
I only seek to find thy temp'rate Vale:
Where oft my Reed might sound
To Maids and Shepherds round,
And all thy Sons, O Nature, learn my Tale.
(vv. 49-54)

El poeta sólo aspira a la sencillez de la poesía pastoral, de la inspiración que sólo puede encontrarse en el campo y en personajes que, como los pastores, se relacionan con la humildad y la inocencia casi absolutas:

In his interest in peasant lore and folk tradition, Collins approaches closest to sympathy with the humble man. These themes appealed as well to his visionary nature as to his love of the antiquarian and traditional. His attitude towards these country beliefs is like that of Milton in *L'Allegro* and *Il Penseroso*, which are undoubtedly the sources of some of them. He is the cultivated observer, not the sympathetic participant--*rusticans sed non rusticus*.¹⁷

El poeta se cuida muy bien del autoengaño y de la autoindulgencia: jamás se plantea el alcance de la simplicidad (cualidad propia del buen poeta) y jamás se

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

sugiere la posibilidad de un acercamiento al estado natural, y por lo tanto perfecto, del hombre rústico, poseedor de la templanza que es fuente de creación. Es la separación entre lo cultivado y lo natural lo que constituye el origen de las deficiencias de Collins, según su propio punto de vista. Y es tal vez este reconocimiento de sus propias deficiencias lo que hace al poeta refugiarse en la personificación, así como en las imágenes fantásticas y artificiosamente inverosímiles que abundan en su obra. No obstante, tendremos que detenernos un poco para aclarar el papel de la personificación en la poesía de Collins. Como recurso, la personificación es muy socorrida en las obras poéticas de mediados del siglo XVIII, lo cual provoca generalmente un exceso retórico que va en detrimento de la originalidad y de la inventiva:

Though it is of course true that in some Augustan poetry personification offers a poor substitute for imagination, the effectiveness of the practice is completely vindicated by the strength and assurance of the poetry of Gray or Johnson or Goldsmith. With Collins, however, as with Horace, personification is much more than a means of vigorous generalizing: it is a mode of thought and feeling as inherent in his mind as paradox in the mind of Donne.¹⁸

¹⁸ Norman Callan, "Augustan Reflective Poetry" en *The New Pelican Guide to English Literature* vol. 4, p. 356.

Collins hace de la personificación una figura de pensamiento que le permite la exploración de instancias que trascienden el mundo físico y que se manifiestan como resultado de la contemplación de un mundo idealmente natural: la sencillez, el miedo, la muerte, la piedad y la inspiración misma. Luego entonces, la personificación en la obra de Collins corresponde a la materialización de la sensibilidad: "In Collins' odes the personification is no longer a means but an end, the focal point of the whole, invoked and supplicated as 'Thou', an object which is also a subject and before which the poet feels himself an object".¹⁹ El lector, por lo tanto, se vuelve ante el poema un espectador del constante diálogo entre el poeta y lo personificado, o sea, entre el artista y su creación, la cual finalmente ha sido dotada de un carácter propio.

En este sentido, si hemos de tomar en cuenta las opiniones de Samuel Johnson con respecto a la sensibilidad de William Collins ("He delighted to rove through the meanders of enchantment, to gaze on the magnificence of golden palaces, to repose by the waterfalls of Elysian gardens"²⁰), entonces será conveniente analizar la siguiente estrofa de "Ode on the Poetical Character" para tratar de

¹⁹ Richard Wendorf, *William Collins and Eighteenth Century Poetry*, p. 100.

²⁰ Samuel Johnson, "Collins" en *Rasselas*, pp. 502-503.

detectar el proceso que da lugar a la concreción del sentimiento y de los poderes creativos en su poesía:

High on some cliff, to Heaven up-piled,
Of rude access, of prospect wild,
Where tangled round the jealous steep,
Strange shades o'erbrow the valleys deep,
And holy genii guard the rock,
Its glooms embrown, its springs unlock,
While on its rich ambitious head
An Eden, like his own, lies spread,
I view that oak, the fancied glades among,
By which as Milton lay, his evening ear,
From many a cloud that dropped ethereal dew,
Nigh spread in Heaven, its native spreads could hear;
On which that ancient trump he reached was hung.
Thither oft, his glory greeting,
From Waller's myrtle shades retreating
With many a vow from Hope's aspiring tongue,
My trembling feet his guiding steps pursue;
In vain—such bliss to one alone,
Of all the sons of soul was known,
And Heaven and Fancy, kindred powers,
Have now o'erturned the inspiring bowers,
Or curtained close such scene from every future view.
(vv. 55-76)

Es evidente que Johnson tiene razón: el lugar que se describe no es accidentado sólo en términos físicos, sino que también la evocación de una imagen mental con base en el poema requiere de considerables esfuerzos imaginativos por parte del lector. No obstante, los esfuerzos retóricos de Collins sin duda se traducen en imágenes que, si bien convencionales e incluso predecibles en gran medida, expresan una preocupación genuina en cuanto al proceso creativo-imaginativo del cual se deriva la obra poética.

En esta última estrofa del poema, la cual corresponde a una conclusión no sólo temática sino también "de

imágenes", se determina el carácter elevado y casi esotérico de la capacidad de creación poética. Ésta, al igual que el acantilado misterioso, se remonta hacia las alturas y hacia la divinidad.

Una serie de frases preposicionales y adverbiales subraya una situación espacial que, a pesar de su carácter evidentemente físico (con tintes incluso topográficos matizados gracias al uso de por lo menos un adjetivo con calidad sustantiva: "the jealous steep"), se concibe como un lugar tenebroso, resguardado por espíritus mágicos y sombras dotadas de inusitados tonos oscuros ("its glooms embrown"). Aquí, la adjetivación carga el inicio de la estrofa con una significación que alude a la contemplación y al estado mental propicios para la inspiración, la reflexión y, sobre todo, la emoción. En "rude access", "prospect wild", "strange shades" y "valleys deep" sentimos un acercamiento a lo impresionantemente oscuro, es decir, al pavor reverente que da lugar a la intensidad imaginativa: "In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever"; por lo tanto, "to make any thing terrible, obscurity seems in general to be

necessary".²¹ Lo terrible aquí va más allá del mero escenario de una búsqueda desesperada; la obscuridad se encuentra en el hecho de que el poeta nunca alcanza la inspiración, sino que, por el contrario, se consume en la certeza de que esta oscuridad, la incapacidad poética en términos de creatividad, es para él inexorable y, debido a esto, angustiada y casi terrorífica.

Todo esto constituye el prelude -y la entrada- al Edén, sitio creado y a la vez creador por tradición. La cláusula principal de esta estrofa, con un "yo" observador y partícipe que vagamente distingue la misma visión arbórea de Milton en el *Paraíso perdido* (paraíso que, además, encuentra aquí un paralelo), deja entrever el plano desde el cual la voz lírica capta sensorialmente el "todo imaginativo" donde residen las inaccesibles capacidades creadoras del poeta: se trata de un nivel inferior, separado de la gloria épica que, por razones casi tan inconcebibles como el lugar mismo, ha sido velada por el Cielo y la Imaginación.

Es así como estos versos, donde literalmente queda asentado el lugar lejano, inalcanzable y oscuro que encierra el "paraíso poético", se ven rodeados por el terror de lo Sublime, el cual es constituyente necesario e

²¹ Edmund Burke, *op.cit.*, pp. 104-106.

inseparable de la contemplación de una naturaleza silvestre e indómita ("of prospect wild"). Dicho entorno natural, sin embargo, queda visiblemente ligado a un plano mitológico que hace pensar en la artificialidad sugerida por el comentario inicial de Johnson.

La acumulación de lo inaccesible, lo espantoso, lo mitológico y, en suma, de lo sublimemente poético en la figura de Milton y sus capacidades (cuya concreción puede encontrarse en el símbolo de "that ancient trump") otorga a la creación -tanto del extraño *locus* como de los versos- un carácter divino y poderoso ("Heaven and Fancy, kindred powers") que sólo puede adquirir forma y cuerpo en el intimidante poeta predecesor.

Así pues, la falta de inmediatez en estos versos de Collins da lugar a una suerte de experimento liberador que permite a la voz del poeta expiar su terror a la influencia a través del reconocimiento: si bien por medio de densas acumulaciones alegóricas, dicha voz (y conciencia) se atreve a retratar la imaginación como entidad independiente y abstraída del pensamiento humano en un cronotopo inusitado:

A la época señalada [la segunda mitad del siglo XVIII] la caracteriza precisamente esta realidad geográfica directa de la imagen, y no tanto su veracidad interna como su representación de algo que dizque realmente existió, como si fuese un

acontecimiento que realmente hubiese tenido lugar dentro del tiempo real (de lo cual, ciertamente, deriva la típica actitud del sentimentalismo hacia la imagen artística como si fuese una persona real...)²²

Ahora bien, se puede notar que, en estos poetas, la relación entre este "lugar de la imaginación" y el sentimentalismo se establece gracias a la personificación que sugiere Bajtin, la cual, a pesar de ser en muchos de los poetas menores de este periodo un signo casi inequívoco de falta de creatividad, en Collins se presta a la simbolización de un estado mental. Tomemos nuevamente algunos versos de "Ode to Evening", quizá uno de los poemas más conocidos de Collins:

Then let me rove some wild and heathy Scene,
Or find some Ruin 'midst its dreary Dells,
Whose Walls more awful nod
By thy religious Gleams.
Or if chill blust'ring Winds, or driving Rain,
Prevent my willing Feet, be mine the Hut,
That from the Mountain's Side,
Views Wilds, and swelling Floods,
And Hamlets brown, and dim-discovered Spires,
And hears their simple Bell, and marks o'er all
Thy Dewy Fingers draw
The gradual dusky Veil.
(vv.29-40)

Una vez más, tenemos al poeta en una búsqueda que sólo puede llevarse a cabo en un lugar de dimensiones míticas y hasta sobrenaturales. Una vez que el ocaso se acerca, la

²² Bajtin, "Tiempo y espacio en Goethe" en *Estética...*, p. 240.

situación se presta perfectamente para vagar en los parajes creados con y para el poema, lo que da pie a la reflexión y a la caracterización de Collins por sí mismo como poeta insatisfecho y, sobre todo, como artista que parece regodearse en la inconclusividad (tal vez involuntaria) de su tarea creativa. Aquí resulta evidente que el *locus* inaccesible de la poesía de Collins se convierte, por así decirlo, en una facultad que ha de ser descubierta y, sobre todo, explorada. Esto tiene que ver con una cosmovisión propia de Collins, en la cual la poesía tenía una gran relevancia:

Collins credeva, o amava credere, nella
esistenza di un eterocosmo, sede di
essenze che vengono rivelate all'uomo solo
mediante la poesia, e che il poeta
visionario traduce in forme accessibili
agli uomini tutti. Dunque sarebbe erroneo
considerare le prosopopee collinsiane
semplici abbellimenti retorici del
discorso, come le personificazioni dei
suoi contemporanei. Esse sono visitazioni
rivelatorie che nessuna mente cartesiana
può ricevere e che invece appaiono alle
anime esaltate dal divino fuoco della
ispirazione.²³

Sin embargo, por más entusiasmo que despierten estos recursos de Collins en algunos de sus críticos, no se puede dejar de pensar en que, después de todo, la pasión por la prosopopeya y su relación con lo sublime le viene a Collins de Milton, en particular de "L'Allegro" e "Il Penseroso",

poemas que hacen de esta figura de pensamiento una verdadera invocación a los poderes de la creatividad y la inventiva.

Es así que, en honor a la verdad, la cuestión que más preocupa a Collins, como a los demás poetas del sentimiento, es quizá "¿Qué queda por hacer?" La pregunta es grande y abrumadora, sin duda, pero su respuesta está en el seguimiento de la tradición y, por paradójico que pueda resultar, en el diálogo que se establece a través de la influencia y a pesar de la intimidación que ésta pueda presuponer. Sin la exploración de los poderes imaginativos (personificados y condensados en la figura de Milton) la contemplación de la naturaleza quedaría desligada del esfuerzo creativo y permanecería en el nivel del disfrute ocioso. El lugar de la imaginación se convierte pues en un antecedente y en una prefiguración de uno de los descubrimientos que los románticos harían, algún tiempo después, en cuanto a los efectos de la exposición a la naturaleza silvestre y a los procesos mentales que dan lugar al arreglo de la palabra y, claro está, al poema en sí.

²³ Marcelo Pagnini, *La poesía de William Collins*, p. 57.

IV

LA VISIÓN DEL BARDO: THOMAS GRAY

IV. La visión del bardo: Thomas Gray

And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.

"The Solitary Reaper", William Wordsworth

Harold Bloom, en su introducción a *The Anxiety of Influence*, sostiene que: "Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading another, so as to clear imaginative space for themselves".¹ A pesar de que, como aclara Bloom mismo unas cuantas líneas más adelante, el argumento crítico de su libro se centra en los "poetas fuertes" (es decir, en poetas como Shakespeare, Milton, Dryden, Pope, etc.) ya que son ellos los únicos que cuentan con la capacidad para enfrentarse a sus precursores de manera constante y exitosa, las referencias a poetas menores que han intentado realizar la misma hazaña son recurrentes porque, en más de un sentido, la idea de continuidad en una tradición poética como la inglesa sería poco viable sin la contribución de poetas que, por diversas causas, no ocupan hoy día sitios preponderantes en la historia literaria.

¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 5.

Muchos poetas que se han visto disminuidos en cuanto a sus logros artísticos con el paso del tiempo no siempre fueron tan menores, por decirlo de alguna manera. Thomas Gray es un caso evidente. Aunque hoy día se le recuerde casi exclusivamente por poemas como "Ode on the Death of a Favourite Cat" y "Elegy Written in a Country Churchyard" (poemas que gozan de bastante fama en el mundo de las letras inglesas y que continúan siendo leídos en diversos cursos de literatura), la influencia de Gray fue grande durante la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros lustros del siglo XIX, no sólo en el mundo literario sino también en el mundo cultural inglés en general, al punto de que le fue ofrecido el nivel poeta laureado, distinción que, dicho sea de paso, terminó por rechazar. Samuel Johnson mismo, en el apartado que le dedica en su *Lives of the English Poets*, habla de admiradores que contemplan su obra con asombro, de imágenes poéticas que se graban en la mente y de sentimientos que, casi sin excepción, encuentran eco en el seno de cada lector. No obstante, el problema de Gray es una terrible inconstancia en términos de habilidad creativa, la cual se ve mermada por una personalidad neurasténica y una obsesión por adaptar la dicción miltoniana a la necesidad de sentimentalismo por parte de su época.

En este capítulo se hará un análisis de la manera en que Gray intenta cubrir esta necesidad temática y al mismo tiempo abrirse un espacio imaginativo para sí mismo, por utilizar las mismas palabras de Bloom. También se discutirá la forma en que su poesía logra dar atisbos de una sublimidad particular que hace al poeta -y, por ende, a sus capacidades creativas- objeto de la poesía misma, lo que prefigura la preocupación y búsqueda romántica por lo interno como fuente de creatividad poética.

Este aparente carácter conciliador entre las necesidades neoclásicas y la búsqueda romántica le ha ganado a Gray una reputación de "poeta de transición". Se ha dicho en este sentido que Gray

[...]typifies the transitional poet who loved tradition yet courted novelty. He excelled his contemporaries in meticulous workmanship and in ability to use new material -medieval Welsh or Scandinavian- with dramatic imaginative power. He sought sublime moods, *sensations fortes*, and elevated even primitive materials to noble Roman or heroic levels.²

Sin embargo, hay que cuidarse de la romantización excesiva de la figura de Gray, la cual puede traducirse en elogios que, como en la cita anterior, pueden antojarse exagerados, sobre todo si se toman fuera de perspectiva. Gracias a esta etiqueta de "poeta de transición", Gray, como Collins en cierta medida, tiende a ser caracterizado como un poeta

² George Sherburn *apud*. Morris Golden, *Thomas Gray*, p. 128.

perteneciente a una suerte de escuela minoritaria (la escuela de los poetas de la sensibilidad), lo que da como resultado una idealización de sus alcances como creador al suponerse una marginación injusta ocasionada por otras figuras sobresalientes del periodo, en particular Swift y Pope. En honor a la verdad, es justo la búsqueda de estados de conciencia sublimes lo que limita a Gray en el desarrollo de su poesía en inglés.

El poeta otorga a su época lo que ésta pide, y es entonces que la trascendencia, aparentemente un lujo exclusivo de los poetas mayores de Bloom, se limita a un momento definido por las exigencias sensibleras de unos cuantos años en las postrimerías del siglo XVIII. En una de las primeras odas de Gray, "Hymn to Adversity", el intento por retratar la emoción mediante el uso de abstracciones ilustra las tendencias de la poesía de la sensibilidad:

Thy form benign, Oh Goddess, wear,
Thy milder influence impart,
Thy philosophic Train be there
To soften, not to wound my heart.
The generous spark extinct revive,
Teach me to love and to forgive,
Exact my own defects to scan,
What others are, to feel, and know myself a Man.
(vv. 41-48)

La diosa es, como puede suponerse, la adversidad, cuya influencia parece ser la fuente única de sentimiento para el poeta y, por ende, el único medio para conocerse como ser humano. De esta guisa, el conocimiento sólo puede ser

resultado de una capacidad extraordinaria de sentir: "Feeling transcends what is usually regarded as 'reason', not only because it offers a more spontaneous vitality of realization, but also because it is aware of the nuances of significance and of interrelationship to which the logical process is impervious".³ Gray logra en el himno dar forma palpable y reconocible a la adversidad no sólo a través de la personificación, sino también de un reconocimiento de las propiedades cognoscitivas del dolor; es decir, la "vitality of realization" que menciona Jackson Bate en la cita anterior depende de un proceso intelectual que conjunta el sentimiento exacerbado, el aprendizaje que de éste se deriva y el aprovechamiento de imágenes que, si bien convencionales, se ajustan al propósito de exploración interna del poema. Sin embargo, y si se lee la oda completa, se puede notar que, en cuestiones de composición, Gray tiende a dejarse llevar por un exceso de referencias cultas: el poema está plagado de referencias a Horacio (cuya "Oda a la Fortuna" puede de hecho leerse entre líneas), así como de reminiscencias de Milton, Dryden y Pope. El conocimiento se vuelve así una obligación moral de Gray, y si el ser humano y el poeta han de sentir, entonces la razón, cuya existencia va ligada a la de la erudición, debe mantener un balance que se refleje en la forma poética

³ Walter Jackson Bate, *From Classic to Romantic*, p. 130.

y en el tratamiento de la lengua, el cual, en un sublime artificio poético, se aviene a las necesidades de una forma como la oda, con su esperada grandilocuencia.⁴

En "Ode to Adversity", Gray prepara ya el camino hacia los pasajes oscuros que caracterizan a odas posteriores y que habrían de dar paso a intentos más sólidos de dar corporeidad a la abstracción sentimental. El tratamiento de lo sublime propiamente dicho por parte de Gray comienza alrededor de 1741, cuando deja de lado la poesía en latín para embarcarse en proyectos que darían preponderancia a la lengua inglesa como medio para la creación. Entre 1741 y 1742 escribe sus primeras odas, entre las que se encuentra la famosa "Ode on a Distant Prospect of Eton College". El evento que marca un cambio notorio en el tono de la obra poética de Gray es la muerte de su cercano amigo Richard West en este último año: sus poemas se vuelven oscuros, intrincados y tendientes a la melancolía y a la revisión de lo inalcanzable e incluso lo exótico (como lo demuestra su interés por la poesía nórdica y galesa, tradiciones en las que se realizan nuevos descubrimientos por aquellas épocas). Dados estos eventos, Gray se adentra en lo sublime

⁴ Sin embargo, Gray lleva con frecuencia el artificio poético a sus últimas consecuencias, como lo apunta Wordsworth en su prefacio a *Lyrical Ballads*; en él se refiere a Gray como un poeta "who was at the head of those who by their reasonings have attempted to widen the space of separation betwixt prose and the metrical composition, and was more than any other man curiously elaborate in the structure of his own poetic diction". Ver *The Oxford Anthology...*, p. 600.

y en lo angustioso, en lo que tiene que ver con el temor por la influencia poética que ya ha mencionado Bloom y que se extiende en la obra de Gray, y en la de los demás poetas de la sensibilidad, como un tema inevitable que da rienda suelta a una serie de reflexiones sobre el tema del sentimiento y de la sensibilidad.

Estas reflexiones, las cuales tienden a la generalización y, de manera más evidente, a la abstracción, se dan en la poesía de Gray de una forma muy particular: a diferencia de Collins, Gray no concreta el sentimiento a través de una personificación que evoque sólo las reacciones del hombre como consecuencia del sentimiento, sino que lo hace por medio de una particularización de dicho sentimiento, la cual se basa en la contemplación racionalizada del entorno y en su consecuente representación a través de la retórica. Es entonces que a través de la dicción poética, Gray puede hacer un intento de recrear la emoción de lo sublime y, como propósito último, provocar que el lector la evoque a través del sentimiento y la experiencia individuales.

Con respecto a estas capacidades de la palabra para despertar la sublimidad, Edmund Burke escribe lo siguiente en *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*:

Now, as words affect, not by any original power, but by representation, it might be

supposed, that their influence over the passions should be but light; yet it is quite otherwise; for we find by experience that eloquence and poetry are as capable, nay indeed much more capable of making deep and lively impressions than any other arts, and even than nature itself in very many cases.⁵

Y es esta idea de representación lo que Gray aprovecha para dar forma a imágenes que, si bien se basan en la personificación, figura retórica muy socorrida durante el siglo XVIII, también adquieren fuerza evocativa al relacionarse siempre con un profundo sentido del "acabado" (en el sentido de *craftmanship*) de sus imágenes. Es sólo gracias a este estricto uso de la lengua que Gray otorga a su poesía una capacidad de impresionar que, en primera instancia, resulta inherente al objeto sublime. Por ejemplo, en "The Progress of Poesy", el intento por balancear la armonía del arte con el turbulento impetu del poeta se da a niveles mitológicos, justo como se esperaría en un contexto neoclásico:

Oh! Sovereign of the willing soul,
Parent of sweet and solemn-breathing airs,
Enchanting shell! The sullen Cares,
And frantic Passions hear thy soft controul.
On Thracia's hills the Lord of War,
Has curb'd the fury of his car,
And drop'd the thirsty lance at thy command
Perching on the scept' red hand
Of Jove, thy magic lulls the feather'd king
With ruffled plumes, and flagging wing:
Quench'd in dark clouds of slumber lie
The terror of his beak, and light'nings of his eye.
(vv. 13-24)

⁵ Edmund Burke, *op.cit.*, p. 196.

Aquí, lo sublime, identificado con estridentes pero concretas imágenes bélicas, además de las poderosas prosopopeyas (nótese, por ejemplo "fury of his car" o "thirsty lance"), se encuentra en contraste con una instancia que ni siquiera se menciona explícitamente: la armonía musical, ligada de manera inevitable a la poesía. El logro de Gray en estos versos consiste en utilizar, si bien con un dramatismo casi barroco, el pavor reverente para así potenciar los efectos de un estado general y abstracto, es decir, de la sensación de armonía provocada por la percepción de la musicalidad poética.

Así, y gracias a la dicción, las abstracciones toman cuerpo para dar paso a las complicadas alegorías de sus odas:

Gray's language, as has been pointed out, is designed to achieve the maximum of generalization combined with a maximum of musical and spectacular evocation-an aim which leads to a compression and novelty objectionable to such Neo-classical critics as Johnson and at the same time to a difference from ordinary speech objectionable to a Romantic critic like Wordsworth. The diction changes, as Gosse and others have observed, from the relatively standardised though precise and haunting personifications of Gray's youth-best shown in the Eton College ode and in the "Elegy"-to the more specific, fresh, and realistic phrasing of the Scandinavian translations. The Pindaric Odes, at a stage in between, offer the splendour of the earlier work with a minimum of its abstractness. In this respect, as in others, one can see a turning point in Gray's career separating the "Elegy", which can be fairly called the highest

expression of Gray as the traditionalist working only with elements sanctioned by the past, from the Pindaric Odes, in which he introduces added substance to the tradition.⁶

De este modo, el interés de Gray va más allá de una simple composición en la que la formalidad racional se constituya como único elemento capaz de brindar unificación al poema. Se puede afirmar que, en las odas, el sentimiento se impone como hilo conductor gracias a una substanciación dada por la palabra misma, lo que significa que el sentimiento se puede percibir porque siempre está ligado a una imagen, que con frecuencia tiende a la evocación física de la prosopopeya.

La manera en que las abstracciones se minimizan en la poesía de Gray puede encontrarse en los siguientes versos de "Elegy Written in a Country Churchyard" :

The boast of heraldry, the pomp of pow'r,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike th' inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave.

Nor you, ye proud, impute to these the fault,
If Memory o'er their tomb no trophies raise,
Where through the long-drawn aisle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise.
(vv. 33-40)

El tema de la angustia aparece claro, aunque matizado por la idea de la muerte y la igualdad que ésta impone sobre todos los hombres debido a su carácter inevitable: el sentimiento de angustia disminuye con la aceptación y,

⁶ Morris Golden, *op. cit.*, p. 141.

claro está, con la resignación. La memoria, con una indiferencia que se convierte en olvido, ignora a los muertos de un cementerio en el que reina la oscuridad y la desolación. Tenemos aquí un ejemplo de "Churchyard Poetry" de la época, poesía en la que los cementerios y el yermo paisaje se convierten en el ambiente ideal para una reflexión sobre la misión del hombre en este mundo. De hecho, es esta elegía la que marca un cambio tonal y temático bastante sensible en la poesía de Gray, sobre todo si se toma en cuenta que, en su poesía anterior, este estado de profunda contemplación sólo había sido sugerido en "Ode on a Distant Prospect of Eton College". Por más evocativos que estos versos resulten en sí mismos, no se puede dejar de pensar en otro tipo de ecos y reminiscencias; es decir, evocaciones que tienen que ver con la angustia de la influencia y no simplemente con el uso de la imaginación por parte del lector para concebir un paisaje angustioso.

Los ecos intertextuales de "Elegy Written in a Country Churchyard" provienen de "Il Penseroso" de Milton, poema que, de manera muy evidente, constituye la referencia más inmediata de Gray en la composición de la elegía. Para mostrar la relación entre ambos poemas, léanse los siguientes versos:

There let the pealing organ blow,

To the full voice quire below,
In service high, and anthems clear,
As may with sweetness, through mine ear,
Dissolve me into ecstasies,
And bring all Heaven before mine eyes.
("Il Penseroso", l. 161-167)

La intertextualidad va más allá de la evidente presencia del adjetivo *pealing* en ambos casos. La idea de la música que se eleva como muestra de reverencia y homenaje se impone como medio para la reflexión y el éxtasis propios de la contemplación de lo sublime. Sin embargo, cabe notar que en los versos de Milton, las imágenes que se construyen a través de la experiencia auditiva resultan más vívidas que las de Gray: mientras que en "Elegy..." el himno se ve menguado por la morbidez que lo rodea, en "Il Penseroso" los sonidos del órgano se convierten en el vehículo a través del cual se alcanza una revelación de naturaleza divina. En el poema de Gray lo trascendental de la reflexión se rinde ante la angustia por la muerte; en el de Milton, la reflexión provocada por la música se traduce en visión creativa.

Una vez más, parece que los ecos de Milton se imponen a los alcances de la poesía propia. No obstante, se debe notar que Milton en este poema, como en la mayoría de los poemas de Gray, se hace presente sólo a través de la referencia poética y no como figura caracterizada, como en "Ode on the Poetical Character" de William Collins. Es esta

presencia sugerida lo que marca la diferencia entre la angustia de Collins y la de Gray: "Clearly a constituent part of [Gray's] flourishing is the mishmash of allusions, echoes, parallels, and the like to which we are directed by Gray himself (as well as by his commentators) in the face of which any subtext, Miltonic or otherwise, becomes, in effect, both invisible and mute".⁷ Pero la voz de Milton es "muda" sólo hasta cierto punto. La excepción es quizá "The Progress of Poesy", poema escrito en 1754, es decir, cuatro años después de que Gray hubiese completado "Elegy". En esta oda, la figura de Milton supera el anonimato impuesto por la muerte ("Some mute inglorious Milton here may rest", se puede leer en "Elegy") y se erige como una figura eterna y omnipresente:

He passed the flaming bounds of place and time:
The living throne, the sapphire blaze,
Where angels tremble while they gaze,
He saw; but blasted with excess of light,
Closed his eyes in endless night.
(vv. 98-102)

La presencia de Milton en la oda, que se rodea de una sublimidad genérica y hasta espectacular (como puede apreciarse en imágenes como "flaming bounds of place and time" o "blasted with excess of light"), es necesaria si Gray ha de hacer un recuento de la evolución de la poesía desde los clásicos a su época, pero en sus otros poemas se

⁷ Robert F. Gleckner, *Gray Agonistes. Thomas Gray and Masculine Friendship*, pp. 7-8.

puede rastrear la injerencia de Milton como una presencia velada que se manifiesta a través de la intertextualidad. Aunque con presencia limitada en términos de imagen visual, Milton en la poesía de Gray no es de manera alguna silencioso o inmaterial.

Si quisiéramos explicar la ausencia de Milton como personaje en la mayor parte de la poesía de Gray, tendríamos que referirnos a ella como un indicador de la manera en que el poeta intenta lidiar con los problemas de la influencia. Como ya habíamos señalado antes, "The Bard" es una de las dos odas explícitamente pindáricas de Gray (la otra es "The Progress of Poesy").⁸ En este poema, Gray se enfrenta a la angustia de la inaccesibilidad a la verdadera poesía por medio de la visión premonitrice de un

⁸ Durante el siglo XVIII, la oda, sobre todo la pindárica, se convirtió en un medio muy socorrido para expresar lo sublime. Por razones de conveniencia incluimos aquí definición de esta forma poética:

In Greek literature, the odes of Pindar (522-442 B.C.) were designed for choric song and dance. The words, the sole surviving element of the total Pindaric experience, reflect the demands of the other two arts. A strophe, a complex metrical structure whose length and pattern of irregular lines varies from ode to ode, reflects a dance pattern, which is then repeated exactly in an antistrophe, the pattern being closed by an epode, or third section, of differing length and structure. [...] These odes [...] frequently appear incoherent through the brilliance of imagery, abrupt shifts in subject matter, and apparent disorder of form within the individual sections. The tone of the ode is emotional, exalted, intense, and the subject matter whatever divine myths can be adduced to the occasion being celebrated. (*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 585.)

Las odas de Collins y Gray, sin embargo, incluyen recursos menos elaborados y temas más románticos que las odas clásicas de Píndaro.

vate abrumado por el asesinato de los bardos de Gales a manos de Eduardo I, conquistador despiadado y maldito por su terrible acto:

On a rock whose haughty brow
Frowns o'er old Conway's foaming flood,
Robed in the sable garb of woe,
With haggard eyes the poet stood
(Loose his beard and hoary hair
Streamed, like a meteor, to the troubled air),
And with a master's hand and prophet's fire
Struck the deep sorrows of his lyre:
'Hark, how each giant oak and desert cave
Sighs to the torrent's awful voice beneath!
O'er thee, O king! their hundred arms they wave,
Revenge on thee in hoarser murmurs breathe;
Vocal no more, since Cambria's fatal day,
To high-born Hoel's harp, or soft Llewellyn's lay.
(vv. 15-27)

Gray nos presenta al poeta con una voz contundente que se levanta desde la cima de un monte que, a su vez, presenta características humanas en una vívida prosopopeya ("On a rock whose *haughty brow frowns...*"), la cual prefigura al vate en su magnificencia profética. La imagen es bastante común, aunque no por ello menos arrebatadora; el poeta sobreviviente y, por lo tanto *aislado*, adquiere dimensiones bíblicas y claramente miltonianas, como lo demuestran los siguientes versos de *Paradise Lost*:

That proud honour claimed
Azazel as his right, a Cherub tall,
Who forthwith from the glittering staff unfurled
The imperial ensign, which, full high advanced,
Shone like a meteor streaming to the wind,
With gems and golden lustre rich emblaz'd...
(Libro I, vv. 533-538)

Lo que en el poema de Milton refulge como meteoro es un blasón, insignia imperial relacionada con la majestad de

Dios. Las razones de Gray para hacer uso de esta imagen son claras: su bardo representa la verdad de una voz que se levanta sobre la oscuridad del asesinato en busca de una justicia que sólo se hará válida a través de la palabra. El poeta es la encarnación de la magnificencia divina, aunque ésta se encuentre inmersa en el dolor causado por una muerte indigna.

Como resulta claro, aquí la atención se centra en el bardo y no en el paisaje que lo rodea, el cual, por otra parte, puede adivinarse (o, quizá mejor dicho, construirse como una imagen mental) precisamente gracias al otorgamiento de características humanas a objetos inanimados ("troubled air", "the deep sorrows of his lyre", "each giant oak and desert cave sighs...", etc.) Por lo tanto, la sublimidad del poema se crea aquí con medios menos visuales pero quizá más evocativos que aquéllos presentes en "Poetical Character" de Collins. ¿Cuál es el efecto de tal yuxtaposición de adjetivos, sustantivos y verbos? Por un lado, la grandilocuencia propia de una oda cuyo tema final será la resurrección heroica de la poesía (lo cual, por supuesto, presupone un alto grado de artificialidad) y por el otro, la recreación y obtención de un estado anímico que de hecho prepare al lector para las terribles imágenes proféticas que vendrán en las estrofas subsiguientes. A pesar de las abismales diferencias que en

cuanto a perspectiva presentan "Poetical Character" y "The Bard", la imposibilidad para emular a Milton en la primera oda parece encontrar un paralelo en el dolor que se percibe en la segunda, dado que, a pesar de la aparente disimilitud en su origen, la angustia de Collins y la pena de Gray tienen el mismo trasfondo: la ausencia de la gran poesía o, en todo caso, el silencio que presupone la falta de capacidad creadora y la conciencia absoluta que de esta última tiene el poeta. No obstante, y a pesar de la obvia presencia de Milton y del vacío que su talento ha creado en las capacidades de sus herederos, sería injusto no concederle a Gray algo de crédito propio:

The Gray-Milton relationship-narrative has been muddied by the source-hunting industry that has uncovered in Gray's poetry hundreds of allusions, echoes, parallels, imitations, emulations, coincidental correspondences, accidental similarities, outright thefts, and verbal vows of homage--all to an astonishing array of writers in several languages by a man who seemingly did little else but read from the day he learned how until he died at almost fifty-five. What is conjured up here is precisely the Thomas Gray, Scholar of the title of William Powell Jones' 1937 book. By contrast, relatively little has been done to help us understand why Gray "alluded" so much, why he would want to clutter his work with the language and ideas of others, or (of greater importance to any clear estimate of his poetic achievement) how all these allusions, echoes, and so on function in the poetry, how Gray may be seen to "use" them rather than merely adorning his verse with a borrowed luster."

³ Robert F. Gleckner, *op. cit.*, pp. 8-9.

A pesar del entusiasmo de Robert Gleckner en la cita anterior, habrá que tomar en cuenta un par de detalles relacionados con el desempeño poético de Gray. Por supuesto, lo primero que salta a la vista es el tema del *préstamo* característico de la obra de Gray y de los demás poetas del sentimiento. Aunque si bien las referencias a Milton no constituyen un mero "adorno", ¿qué explicación tiene entonces su presencia recurrente en "The Bard", por ejemplo? ¿Cuál es exactamente el uso (y el efecto) al que Gleckner se refiere?

Sin desacreditar por completo el talento de Gray, en el análisis de sus poemas debemos tomar las cosas con más calma y quizá con menos entusiasmo.¹⁰ Después de todo, la crítica de su tiempo así lo hacía y conseguía una visión más o menos objetiva de su obra, la cual era analizada en términos de la lengua misma (sin dejar atrás del todo la truculenta vida del poeta). Oliver Goldsmith, al referirse a las odas de Gray en *The Monthly Review*, anotó que:

He [Pindar] chose the most popular subjects,
and all his allusions are to customs well
known, in his days, to the meanest person.
[Gray lacked these advantages. Yet] it is by

¹⁰ Cabe señalar aquí que lo que atrae a Gleckner de Gray, como a la mayoría de sus críticos, es su biografía en relación directa con su obra. El título mismo del libro de Gleckner resulta bastante sugerente en este sentido: *Gray Agonistes. Thomas Gray and Masculine Friendship*. Por supuesto, el análisis de la poesía de Gray que el autor propone está basado no sólo en el hecho de que Gray era un hombre bastante neurasténico y depresivo (lo cual lo convierte en una personalidad oscura y casi morbosa), sino también en las consecuencias de una posible relación homosexual con Richard West e incluso Horace Walpole y Thomas Ashton, escritores todos ellos.

no means our design to detract from the merit of our author's present attempt: we would not only intimate that an English poet, -one whom the Muse has *mark'd for her own*, - could produce a more luxuriant bloom of flowers by cultivating such as are natives of the soil[...]?? such a genius as Mr Gray might have greater pleasure, if he did justice to his talents, and ventured to be more original...¹¹

Goldsmith se refiere abiertamente a la falta de originalidad en la elección de temas y recursos poéticos de Gray, pero además, subraya un craso error en la composición de la oda: el fracaso del poeta al no adaptar de manera práctica la oda pindárica y sus necesidades musicales al mundo de mediados del siglo XVIII. A pesar de la aguda observación, Goldsmith estima la poesía de Gray, lo cual resulta evidente en el tono de su comentario. Sin embargo, la duda prevalece: ¿A qué se deben estas fallas tan evidentes?

La respuesta se encuentra quizá en las intenciones de Gray al componer la oda. El objetivo es mantener la grandilocuencia que se requiere para alcanzar el tono elevado correspondiente. Asimismo, el poeta está buscando que este tono se ajuste a una visión sublime y casi mórbida que, para la mayoría de los críticos de la época, resulta casi incoherente en este contexto. El resultado, sin embargo, es un exabrupto casi constante, como se muestra en

¹¹ Oliver Goldsmith *apud*. A. L. Lytton Sells, *Thomas Gray. His Life and Works*, p. 87.

estos versos: "Hark, how each giant-oak, and desert cave, / Sighs to the torrent's awful voice beneath!" Cuando se leen pasajes de este tipo, se comprende que la queja general tenga que ver con la artificialidad que resulta de los experimentos de Gray.

Como se puede ver, los talentos de Gray como poeta parecen estar subordinados siempre a sus intentos por trasladar los logros de sus antecesores a su propio mundo creativo. Con respecto a estos esfuerzos por alcanzar cierta excelencia en la composición, Samuel Johnson apunta:

As a writer he had his peculiarity, that he did not write his pieces first rudely, and then correct them, but laboured every line as it arose in the train of composition, and he had a notion not very peculiar, that he could not write but at certain times, or at happy moments: a fantastick foppery, to which my kindness for a man of learning and of virtue wishes him to have been superior.

Gray's poetry is now to be considered, and I hope not to be looked upon as an enemy to his name if I confess that I contemplate it with less pleasure than his life.¹²

La forma de escribir sobresale en este comentario de Johnson como explicación para ciertos momentos de iluminación poética que, no obstante, resultan sorprendidos por su fugacidad y por su carácter eventual. La peculiaridad a la que se refiere Johnson tiene que ver con la proverbial neurastenia de Gray, la cual, al parecer, le

¹² Samuel Johnson, "Gray" en *Rasselas. Poems and Selected Prose*, p. 441.

permitía sólo una momentánea iluminación que se traducía en un asombroso torrente de poesía.

Gray no escribía "versiones finales" de sus poemas como resultado de una crítica a su propio trabajo, sino que lo hacía en momentos de euforia, cuando su estado anímico se encontraba en su punto álgido. Esta peculiar (aunque ciertamente no aislada) manera de escribir se opone a la idea que Wordsworth tiene en cuanto al proceso creativo que debe dar lugar al poema, como se advierte en el prefacio a *Lyrical Ballads*:

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind.¹³

Si hemos de dar un voto de confianza a las biografías de Gray que narran su manera de escribir, entonces podemos afirmar que este poeta ignora los beneficios del "recuerdo en la tranquilidad" y trata de aprovechar sólo la emoción desbordada que, en su fugacidad, despierta emociones inusitadas. Luego entonces, el hecho de que Gray se dé cuenta de que sólo puede escribir en ciertos momentos presupone una autoconciencia que probablemente prefigure

¹³ William Wordsworth, "Preface to *Lyrical Ballads*, with *Pastoral and Other Poems*" en *The Essential Wordsworth*, pp. 85-86.

al mismo Wordsworth y a los románticos en general: lo sublime no se encuentra en el objeto sobre el cual se escribe, sino en el poeta mismo. No obstante, la figura de Gray tiende a sobrepasar sus logros literarios y esta autoconciencia que, a estas alturas del siglo XVIII, no acaba de tomar forma. Johnson encuentra más interés en la vida de Gray que en su poesía, pero esto resulta de esperarse en un crítico para el que la convención y la inusitada referencia mitológica de versos como "Mountains, ye mourn in vain/ Modred, whose magic song/ Made huge Plinlimmon bow his cloud-topped head" resultan molestas por lo forzado de su composición:

In the second stanza the bard is well described; but in the third we have the puerilities of obsolete mythology. When we are told that Cadwallo "hushed the stormy main" and that Modred "made huge Plinlimmon bow his cloud-topped head," attention recoils from the repetition of a tale that, even when it was first heard, was heard with scorn.¹⁴

La palabra "repetition" aquí es clave porque todos estos temas son materiales de segunda mano. Johnson está consciente de los ecos que se escuchan en la poesía de Gray y los hace patentes a pesar de los esfuerzos de este último para utilizarlos como una suerte de catapulta que lance una imagen de sórdido crimen y personificación desgarrada hacia los ojos del lector. Es de notar también que el frío

cumplido de Johnson ("well-described") se centra en el vate, la figura más evidentemente miltoniana del poema:

That proud honour claimed
Azazel as his right, a Cherub tall,
Who forthwith from the glittering staff unfurled
The imperial ensign, which, full high advanced,
Shone like a meteor streaming to the wind...
(*Paradise Lost*, libro I, vv. 533-537. Mis cursivas.)

Resulta imposible dejar de pensar que, tal vez de forma inconsciente, Johnson no hace otra cosa que elogiar a Milton a través de los versos de "The Bard". Y esto es inevitable: lo que se encuentra detrás es solamente el resultado de la inseguridad de Gray como poeta consciente de los orígenes de su inspiración, la cual no puede liberarse del fantasma de su predecesor y casi cae en un mero retoque del original. Casi. Por inusitado que resulte, la intención de Gray parece redimir la idea del uso de las fuentes miltonianas: tenemos aquí un poema donde el diseño se encuentra en balance con el contenido; es decir, el tema del dolor del bardo celta se aviene muy bien (con todo y sus exabruptos romantizantes) al objetivo de la oda pindárica, a saber, la glorificación y el enaltecimiento de su objeto de atención.

La elección de Gales como escenario para la revivificación de la poesía no es gratuito. Durante la época en que Gray escribe "The Bard", esta región sufre una

¹⁴ Samuel Johnson, "Gray" en *Rasselas*..., p. 445.

suerte de idealización en el marco de la búsqueda de lo sublime: los paisajes remotos y exóticos de Gales constituyen un fondo ideal que da cabida a la búsqueda de lo sublime en lo oscuro y escarpado, en lo inaccesible y lo abrupto del paisaje (y de la historia, por supuesto):

This search [for the sublime] produced unexpected results, including enhanced appreciation of the landscape. Upland Britain came into its own as a paradise of spectacular scenery, guaranteed to satisfy the sentimental visitor's sense of the sublime. [...] Turnpike roads and the middle-class taste brought hordes of polite tourists to the remoter parts of England and Wales in search of sites which their predecessors had considered inaccessible and unprepossessing. The Peak District, thanks to its central position, its restricted size, its relatively comfortable towns within a short distance, had enjoyed an earlier vogue than most moorland regions. But such interest had centred on its geological curiosities. In the late eighteenth century it came into its own as mountain scenery. In the case of the Lake District and the northern Pennines the new interest was still more striking.¹⁵

Por supuesto, no es nuestra intención sugerir que el interés de Gray por Gales sea puramente turístico o banalmente ornamental, pero sí es necesario observar que la tendencia a la sublimación de estos parajes alejados tiene ecos que resuenan incluso en la poesía propia de la época y que por lo menos se prestan a sinceros intentos creativos.

La búsqueda de Gray, aunque marcada por la tendencia del momento, se alimenta de lo visualmente sublime en

¹⁵ Paul Langford, *op. cit.*, pp. 471-472.

principio de cuentas, pero vive un desarrollo posterior en un escenario creado para y por la figura del bardo, lo cual implica un movimiento constante en la perspectiva del poema. Primero escuchamos la maldición de boca del bardo mismo, la cual remite al lector al pasado distante; después, la voz poética, independiente del personaje anterior, enfoca su atención en el presente físico del monte escarpado y sublime para después dar pie nuevamente a la voz del anciano poeta, la cual se alza esta vez haciendo referencia a las voces de sus predecesores asesinados. Este movimiento presupone una observación atenta al desarrollo posterior del poema; dicho de otra manera, lo que Gray intenta con estos cambios en la voz y la perspectiva poética es otorgar una introducción más o menos pertinente para el recuento posterior de sucesos históricos que dará forma al poema y al argumento del bardo.

Lo anterior nos habla de una regularidad formal y temática que se manifiesta no sólo en este poema, sino en la obra entera de Gray:

He is wedded to the ideas of order and regularity, as is evidenced by his extraordinary care as a craftsman, his elaborate and successful reliance on the most confining meters and metrical devices. At the same time he constantly strives, particularly in the two Pindaric Odes, to stretch the substance and appeal of his work beyond reason: he insists that the highest poetry, lyric poetry, demands a kind of demonic possession of the poet which communicates its transports to the reader, and he steadily

exalts fancy or imagination at the expense of bare reason. [...] He yearns for the intensity and freedom with which to pour himself completely into living.¹⁶

En resumen, a pesar de que Gray vive (o intenta vivir) en el decoro propio de su siglo, el sentimiento se convierte en el eje de un orden que no puede ni debe dejarse soterrar por las exigencias de la forma clásica. El ejemplo más evidente de esto se encuentra al final de "The Bard":

'[...] With joy I see
'The different doom our Fates assigns.
'Be thine Despair, and scept' red Care,
'To triumph, and to die, are mine.'
He spoke, and headlong from the mountain's height
Deep in the roaring tide he plunged to endless night.
(vv. 139-144)

Dejando a un lado por un momento la serenidad en la visión final del bardo, la emoción de "With joy I see" o de "Be thine Despair" es innegable: se trata de sentimiento, no de arrebató. El suicidio, no obstante, merece comentario aparte. La muerte, aquí aceptada y autoimpuesta, da lugar a la pervivencia de la voz del bardo más allá de su existencia física, situación que se antoja por demás romántica o, en el peor de los casos, romantizante.

Los sentimientos en este contexto "are subject to whatever is in closest or most vital proximity to them -- whether it be a rationally determined end which is vividly and firmly held in the mind, or whether, if this end be

¹⁶ Morris Golden, *op.cit.*, p. 139.

lacking, it be merely whatever external environment may offer",¹⁷ pero Gray los lleva más allá y los relaciona no sólo con un fin determinado por la razón o con algún agente externo (aunque apropiado para alcanzar dicho fin), sino que los explora a partir de la erudición histórica y literaria. El hecho de que esta oda se encuentre plagada de detalles históricos es, no obstante, un arma de dos filos. Si bien Gray logra un balance aceptable entre lo sublime, lo emotivo y lo puramente histórico, es precisamente el hilo conductor de poema, la voz del bardo, lo que acaba por traicionar la intención. La oda exige amplios conocimientos por parte del lector, lo cual, a fin de cuentas, se convierte en un freno que nos impide una completa identificación con los sentimientos de opresión, angustia y rabia que Gray pretende expresar a través de su poema:

"Edward, lo! to sudden fate
"(Weave the woof. The thread is spun)
"Half of thy heart we consecrate.
"(The web is wove. The work is done.)"
'Stay, oh stay! nor thus forlorn
'Leave me unblest'd, unpitied, here to mourn:
'In yon bright track, that fires the western skies,
'They melt, they vanish from my eyes.
'But oh! what solemn scenes on Snowdon's height
'Descending slow their glitt'ring skirts unroll?
'Visions of glory, spare my aching sight,
'Ye unborn Ages, crowd not on my soul!
'No more our long lost Arthur we bewail.
'All hail, ye genuine Kings, Britannia's Issue, Hail!
(vv.107-110)

¹⁷ W. Jackson Bate, *From Classic...*, p. 11.

La velada alusión a la muerte de Leonor de Castilla ("... to sudden fate/ (Weave the woof. The thread is spun)/ Half of thy heart we consecrate"),¹⁸ así como las referencias al retorno mitológico de Arturo al trono de Gran Bretaña y al advenimiento de la dinastía Tudor ("ye genuine Kings") contribuyen a la erudita oscuridad del poema.

Tan abrumador conocimiento histórico no sorprende si tomamos en cuenta la opinión que de Gray se tenía en su época:

Perhaps he was the most learned man in Europe. He was equally acquainted with the elegant and profound parts of science, and that not superficially but thoroughly. He knew every branch of history, both natural and civil; had read all the original historians of England, France, and Italy; and was a great antiquarian.¹⁹

Gray era un hombre-enciclopedia, un digno representante de su siglo, un poeta que pretendía conjugar la erudición con el sentimentalismo sublime que exige la introspección en el carácter redentor de la poesía. No obstante, es claramente esta conjunción lo que limita a "The Bard" y lo que hace de la oda un experimento que no puede escapar a

¹⁸ Leonor de Castilla, esposa de Eduardo I, murió repentinamente de fiebre cuando trataba de alcanzar a su marido en una de sus incursiones militares a Escocia. Según cuenta la historia, Eduardo vivía profundamente enamorado de su esposa, por lo que su muerte le ocasionó una pena que jamás pudo superar.

¹⁹ Véase Johnson, "Gray" en *Rasselas*., pp. 439-440. La fuente es una carta escrita a Boswell por un tal Rev. Mr. Temple, rector de St. Gluvias en Cornualles. Parece que Johnson cita esta carta con la intención de colocar al Gray estudioso, a quien admira abiertamente, por encima del Gray poeta, quien le ocasiona dudas en cuanto al disfrute de su poesía.

las cadenas de su propio decoro. No cabe duda de que el vocabulario y la sintaxis son bellamente apropiados; por ejemplo, ¿cómo podría negarse el bien logrado balance entre los acongojados adjetivos y el mórbido ejercicio del dolor a través del verbo en versos como "Leave me unbless'd, unpitied, here to mourn"? No obstante, es la transposición del elaborado registro poético y la oscura sapiencia lo que impide la empatía del lector con el poema. Tanto "The Progress of Poesy" como "The Bard" tuvieron más o menos la misma recepción por parte del público cuando fueron publicados en 1757:

[These were] two compositions at which the readers of poetry were at first content to gaze in mute amazement. Some that tried them confessed their inability to understand them, though Warburton said they were understood as well as the works of Milton and Shakespeare, which it is the fashion to admire.²⁰

Parece que la estridencia en el tono de la oda y la académica erudición de su compositor son incapaces de cohabitar en armonía. Si bien la habilidad creativa de Gray queda de manifiesto en la asimilación continua de la dicción miltoniana (lo que, como hemos visto en la cita anterior, llevó a algunos de sus críticos a prefigurar una pretendida "comprensión"), su estudiado decoro convierte el

²⁰ *Ibid.*, p. 438.

poema en un laberinto de alusiones históricas que se difumina en la oscuridad de lo sublime.

Así, la poesía de Gray, sobre todo aquella que se apega a formas y composiciones poéticas como la oda y la elegía, se encuentra atrapada entre dos instancias que fungen como paralelos de la época que vive el poeta y del ambiente que la caracteriza: el pasado definido por los modelos clásicos, así como sus intentos de innovación en cuanto a tono y dicción. Quizá Gray tuvo razón al afirmar alguna vez que la poesía no corresponde nunca con la lengua de su propia época, pero también es cierto que la época y su bagaje hacen al poeta mismo. En poesía, la convivencia armoniosa entre lo clásico y lo innovador, entre la influencia y la visión a futuro, es el resultado de los esfuerzos de una mente genial; Thomas Gray quiso rendir homenaje a los genios del pasado y, en su afán de renovada sublimidad poética, preparó el camino para los genios románticos del futuro.

V

**DE LA NOCHE Y SUS
QUIMERAS:
EDWARD YOUNG**

V. De la noche y sus quimeras: Edward Young

If there be nothing new, but that which is
Hath been before, how are our brains beguiled,
Which, labouring for invention, bear amiss
The second burden of a former child?

Sonnet LIX, William Shakespeare

La caracterización de Edward Young como crítico y, sobre todo, como poeta, nos remite a inquietudes artísticas que datan de la segunda mitad del siglo XVII. Durante este periodo, una de las figuras literarias dominantes, además de Milton, es sin duda John Dryden. Este prolífico poeta y crítico, quien muriera justo en el primer año del siglo XVIII, escribió en 1694 unos versos dirigidos a su buen amigo William Congreve. En estos versos, los cuales son una felicitación a Congreve por su nueva comedia *The Double Dealer*, Dryden apunta lo siguiente:

Well then, the promised hour is come at last,
The present age of wit obscures the past.
Strong were our sires, and as they fought they writ,
Conquering with force of arms and dint of wit:
Theirs was the giant race before the flood;
And thus, when Charles returned, our empire stood.
...
Our age was cultivated thus at length;
But what we gained in skill we lost in strength.
Our builders were with want of genius cursed;
The second temple was not like the first...¹

¹ John Dryden, "To My Dear Friend Mr Congreve on His Comedy Called *The Double Dealer*" en *John Dryden*, p. 455.

Esta mirada que Dryden echa al pasado para desarrollar su crítica y exaltar la obra de Congreve viene muy al caso para ejemplificar la insistencia de los artistas del siglo XVIII (que en este momento se encuentra en sus albores pero que Dryden ya prefigura con gran fuerza) en la falta de talento, de ingenio y, más que nada, de originalidad en los ambientes artísticos de la época. La finísima ironía de Dryden al afirmar que "The present age of wit obscures the past" -la cual, de cualquier modo, deja ver también un alto grado de reverencia dada la evidente muestra de habilidad crítica y satírica de Congreve en *The Double Dealer*- tiene como objeto a los autores que pueblan la escena literaria inglesa después de la Restauración y que, de manera inevitable, se esfuerzan por igualar a sus "sires", es decir, a aquellos genios que pertenecen a lo que él llama "the giant race before the flood" (presumiblemente, artistas anteriores al cambio que desembocaría en el formalismo característico de la modernidad dieciochesca).

Esta necesidad de genios, la cual forma parte integral del poema de Dryden, encuentra cuerpo en una efectiva metáfora que, con sus ecos bíblicos, retrata el peso que las comparaciones representan para la mente creativa: "The second temple was not like the first". Este verso remite a

Esdrás 5-6, donde se relata la reconstrucción del templo de David tras su destrucción por parte de Nabucodonosor. El segundo templo, aunque similar en medidas y tamaño, era menos alto, y su decoración, tanto interna como externa, era mucho más austera. Cabe señalar que, según el relato bíblico, a pesar de las limitaciones, la erección del segundo templo termina con muestras de júbilo por parte de los constructores y del pueblo en general. Las implicaciones de esta referencia en el poema de Dryden son más que evidentes: a pesar de que la originalidad implica un retorno constante al pasado, es decir, al "origen", la grandeza de antaño es inalcanzable y quizá lo único que reste sea regodearse en los resultados, por lo menos aceptables, que trae consigo el exceso de habilidad técnica como compensación a la falta de fuerza creativa.

La comparación con el pasado y la búsqueda de la originalidad a través de medios individuales también son temas constantes en la obra de Edward Young, aunque en su caso, y tal vez a diferencia de Collins y Gray, el tratamiento de estos parangones no se traduzca necesariamente en muestras evidentes de angustia ante la influencia. Al igual que Dryden, Young se interesa por los caminos que llevan a la creación original, lo que lo lleva a estudiar, tanto en su prosa como en su poesía, los

procesos creativos que el artista ha de seguir para igualar y no sólo imitar a las figuras dominantes del pasado literario.

Edward Young, nacido en 1683, antecede a Collins y a Gray en la actividad literaria. Sin embargo, la elección de su poesía como tema del último capítulo de este trabajo escapa a las restricciones cronológicas para subrayar la que quizá sea su característica más notable: parece ser que, de los poetas de la sensibilidad que se han venido discutiendo, Young es quien lidia con más éxito con la figura de sus predecesores, por lo menos en términos de confianza para escribir. No obstante, el éxito de Young en este sentido debe tratarse con mucha cautela ya que, a fin de cuentas, no se puede dejar de lado el hecho de que Young es mucho menos recordado que Collins o Gray, lo cual ya es decir bastante.

Tal vez Young podría ser considerado el primer poeta de la sensibilidad. Cuando el nombre de Blake, por ejemplo, era conocido sólo por un puñado de interesados, el nombre de Edward Young era pronunciado con admiración y respeto, además de que resultaba tan familiar como el de Shakespeare o Milton para el público inglés. *The Complaint, and the Consolation; or Night Thoughts*, largo poema escrito en la década de 1740, cuando Young contaba ya con más de 60 años

de edad, fue vastamente leído y admirado e incluso tuvo más reimpressiones que cualquier otro libro del siglo XVIII. Personajes como Boswell lo alabaron en repetidas ocasiones, Burke lo recitaba de memoria, y poetas como James Hervey lo imitaron de forma incluso descarada. Antes de 1850 ya había sido traducido a doce idiomas, entre los cuales se incluían el español, el sueco, el portugués y el magiar. En México, tres años después de publicarse por primera vez en Inglaterra, es decir, en 1745, apareció también una interesante edición del popular poema. *Night Thoughts* alcanzó una enorme fama en Francia y en Alemania, al punto de que, según se cuenta, Robespierre lo mantuvo bajo su almohada durante toda la Revolución. El mismo Samuel Johnson, en *Lives of the English Poets* exclama: "¡Quién no ha leído *The Complaint, and the Consolation!*"

No obstante, hoy día, y tal vez como ejemplo de "las vueltas del destino" que tanto preocupaban a las mentes sensibles del siglo XVIII, la obra de Young sobrevive casi exclusivamente gracias a los grabados de Blake que ilustran -y en gran medida critican- *Night Thoughts*. En 1857, George Eliot atacó ferozmente el poema de Young: la persona que para Johnson había sido "a man of genius and a poet" y que Southey describiera como "a compound of wit and religious madness; but that madness is the madness of a man of

genius", para la escritora no era otra cosa que "a cross between a sycophant and a psalmist". En las antologías modernas de poesía, la obra de Young apenas aparece y, cuando se la cita, las referencias a sus reflexiones se centran en la influencia que éstas podrían tener en el desarrollo poético de Wordsworth y otras figuras como Coleridge y Blake mismo.

¿Qué pasó entonces con la poesía de Young? ¿Por qué, después de cien años de inmensa popularidad, su obra fue echada al olvido? ¿Hasta qué punto son sus experimentos con la sensibilidad y su deseo de originalidad las instancias culpables de las serias dudas que existen en cuanto a sus logros como poeta? Las respuestas a estas preguntas están relacionadas con las teorías sobre la creación y la originalidad que Young desarrolla en su ensayo *Conjectures on Original Composition* y, sobre todo, con los esfuerzos que realiza por ponerlas en práctica, con mayor o menor éxito, en su obra, particularmente en *Night Thoughts*.

La consideración de la originalidad, al menos en el caso de Young y los poetas de la sensibilidad, implica cierto grado de conflicto debido a que lo original no puede concebirse sin tomar en cuenta algún precedente; es decir, no se puede acceder a la originalidad sin establecer antes ciertos parámetros de comparación pertinentes. En una breve

discusión sobre la idea de originalidad en el siglo XVIII,

W. Jackson Bate afirma:

Before the challenge of what was soon to be called "originality" the neoclassic movement laid down its arms, at least for a while and raised -quite sensibly- the question whether it was all important. Of an observation, we should ask not whether it is "original" but whether it is true. Of a course of action, we should ask whether it is good or at least in accordance with the actuality of things. If our criterion is whether a thing is new or original, we are introducing something entirely extraneous to the real value of the thing. Originality in that sense is always open to an individual: he has only to deny, or to proceed to do the opposite, however capricious or suicidal.²

Y sin embargo, la "verdad" de la creación para muchos escritores del XVIII, incluyendo a Young, resulta elusiva y, por lo tanto, se convierte en objeto de análisis constante. Si en realidad para la mente neoclásica la importancia de la originalidad resulta dudosa, la insistencia en mirar al pasado para así establecer los lineamientos artísticos del presente no tendría demasiado sentido. Para los poetas de la sensibilidad, el valor intrínseco de la obra sólo puede reflejarse en frecuentes referencias a diversos precedentes, las cuales, por otro lado, han de sentar las bases para una suerte de acomodamiento de valores que dé como resultado una

continuidad en la creación poética. Por lo menos, como ya lo hemos visto, éste es el caso de Collins y Gray en mayor o menor medida. Sin embargo, la situación de Young es sensiblemente diferente. De los tres poetas, es sin duda él quien resulta más prolífico y quien se acerca con más confianza a la escritura poética e incluso a la crítica literaria.

En *Conjectures on Original Composition*, ensayo largo publicado en 1759, Young trata la influencia en términos de imitación y sostiene que

An imitator shares his crown, if he has one, with the chosen object of his imitation; an original enjoys an undivided applause. An original may be said of vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made; imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art and labour, out of pre-existent materials not their own.³

Evidentemente, Young no considera la imitación un signo de inferioridad intelectual o creativa y de ninguna manera condena a los imitadores de "los clásicos" por falta de genio o visión artística. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la idea de "imitación" que desarrolla Young es muy particular. La imitación es válida cuando posee una naturaleza activa y cuando se aleja de la mera emulación,

² W Jackson Bate, *The Burden of the Past...*, p. 39.

³ Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, pp. 45-46.

la cual se traduce únicamente en la copia pasiva, carente de cualquier valor intrínseco. En su poema "The Last Day", por ejemplo, Young escribe:

While others sing the fortune of the great;
[...]
I draw a deeper scene: a scene that yields
A louder trumpet, and more dreadful fields...⁴

Aquí, la conciencia sobre la posición del poeta como visionario y como analista de la realidad circundante queda de manifiesto. No obstante, la seguridad de Young es tal que, al menos por momentos, parece sospechosa. Si la visión profunda de la verdad (correspondiente quizá a "deeper scene" en los versos anteriores) comienza después de todo en la percepción que los demás tienen de la parte del mundo que se observa y se analiza ("While *others* sing the fortune of the great), ¿cuál es entonces el límite entre la imitación y la copia?

La respuesta a lo anterior podría estar en un entendimiento categórico e imaginativo de la obra ajena para que exista un provecho de índole creativa, el cual habrá de impulsar y no aniquilar las capacidades naturales del poeta o el artista en general:

"Must we then", you say, "not imitate ancient authors"? *Imitate them by all means; but imitate aright. He that imitates the divine Iliad does not imitate Homer; but he who takes the same method*

⁴ "The Last Day", en *The Poetical Works of Edward Young*, vol. II, p. 1.

which Homer took for arriving at a capacity of accomplishing a work so great. Tread in his steps to the sole fountain of immortality; drink where he drank, at the true Helicon, that is, at the breast of nature. Imitate; but imitate not the composition, but the man. For may not this paradox pass into a maxim?—namely, "The less we copy the renowned ancients, we shall resemble them the more".⁵

Por supuesto, Young tiene razón cuando sostiene que quien imita la *Iliada* no imita a Homero. Por lo menos no necesariamente. Pero a pesar de la verdad que pudiera encontrarse en las aseveraciones del poeta y crítico, el procedimiento para "imitar sin copiar" no es demasiado específico y, aunque quizá sobre decirlo, tampoco es original del todo. Longino ya lo había propuesto cuando sostenía que uno de los caminos hacia la sublimidad era precisamente el de la imitación:

What and what manner of road is this? Zealous imitation of the great prose writers and poets of the past. [...] So, from the natural genius of those old writers there flows into the hearts of their admirers as it were an emanation from those holy mouths. Inspired by this, even those who are not easily moved to prophecy share the enthusiasm of these others' grandeur.⁶

La paradoja es definitivamente grande y complicada ya que, a pesar de la exaltación de la inspiración que hace Longino y del entusiasmo de Young por la imitación "apropiada", el

⁵ Edward Young, *Conjectures...*, p. 48. Mis cursivas.

cual se expresa en su prosa a través poéticas invitaciones a "beber de las aguas de la inmortalidad", la verdad es que pocos autores de la segunda mitad del siglo XVIII consiguieron la excelencia creativa a través de la copia reverencial sin hacer patente, directa u oblicuamente, cierto grado de inhibición. Young, sin lugar a dudas, estaba convencido de que el camino que él seguía hacia la sublimidad poética -es decir, el camino de la lectura detallada y erudita- era el indicado.

En este sentido, no se puede negar que Young era, más que un buen escritor, un lector muy entusiasta. Y sus poemas así lo demuestran. Al referirse a la naturaleza humana en *Night Thoughts*, Young demuestra un conocimiento amplio de *Paradise Lost*, cuya influencia aprovecha en los siguientes versos:

How poor, how rich how abject, how august,
How complicate, how wonderful is man!
How passing wonder HE, who made him such!
Who centred in our make such strange extremes?
From different natures marvellously mix'd,
Connexion exquisite of distant worlds!
Distinguished link in being's endless chain!
Midway from nothing to deity!
(Night I, vv. 68-75)

La dicción de Young en este pasaje (y de hecho, a lo largo de todo *Night Thoughts*) está constituida de exclamaciones y preguntas retóricas que, junto con las reflexiones sobre el

⁶ Longinus, *op. cit.*, p. 212.

pensamiento humano y la naturaleza de las ideas y la genialidad, evidencian su intención de imitar al hombre (es decir, a Milton) y no a su obra como tal. Sin embargo, si nos remitimos por un momento a la fuente directa de la inspiración de Young, encontraremos que el camino creativo que ha decidido recorrer resulta más tortuoso de lo que él mismo quisiera:

As God in Heaven
Is centre, yet extends to all, so thou
Centring receiv'st from all those orbs; in thee,
Not in themselves, all their known virtue appears,
Productive in herb, plant, and nobler birth
Of creatures animate with gradual life
Of growth, sense, reason, all summed up in Man.
(*Paradise Lost*, IX, vv. 107-113)

En estos versos de Milton percibimos al hombre de forma tan serena y hermosa que la virtud divina que en la humanidad toma cuerpo se hace patente sin necesidad de aspavientos. El contraste con los exabruptos y la retahíla de adjetivos en los versos de *Night Thoughts* es evidente. No obstante, también es clara la intención de Young; lo que pretende hacer aquí es practicar lo que ya ha predicado en *Conjectures*: acercarse de manera por demás consciente a la visión épica del poema de Milton evitando una referencia directa que pudiese reducir su propia creación al nivel de copia. La intención puede ser válida y hasta loable, pero los resultados pecan de un artificio exagerado en la

composición, el cual no responde sino a un deseo ferviente de al menos igualar al predecesor.

En el caso de Young, la idea de igualación, no obstante, se acerca más a la certidumbre de "gran poesía" que al simple deseo de seguir un ejemplo o de encontrar un lugar decoroso a la sombra de un gran maestro o de algún contemporáneo virtuoso. En este sentido, Harold Bloom sostiene en su introducción a *The Anxiety of Influence* que

Authentic, high literature relies upon troping, a turning away not only from the literal but from prior tropes. Like criticism, which is either part of literature or nothing at all, great writing is always at work strongly (or weakly) misreading previous writing.⁷

Esto viene a colación porque no se puede dejar de lado el hecho de que Young en su época fue considerado un gran creador, y *Night Thoughts* fue un ejemplo indiscutible de la literatura auténtica y elevada a la que Bloom hace referencia. Sin embargo, lo que interesa aquí no es una definición de autenticidad o valor en el campo de la producción literaria, sino la noción de "misread" (o "mal leer" en una traducción literal del término), la cual lleva necesariamente a una consideración del texto como producto de una tradición.

⁷ Harold Bloom, *The Anxiety...*, p. xix.

En el marco de la tradición inglesa, *Night Thoughts* es un ejemplo perfecto de una mala lectura, no sólo de Milton sino también de autores contemporáneos a Young, quienes, exaltados por el espíritu del Siglo de las Luces, se dieron a la tarea de definir al hombre y su proceder a través de la poesía. Por supuesto, el nombre que se ha de mencionar aquí es el de Pope. *Night Thoughts* es de hecho una suerte de respuesta a "Essay on Man", donde la metáfora del cuerpo humano se convierte en un tropo extendido y esencial:

All are but parts of one stupendous whole,
Whose body Nature is, and God the soul;
That, changed through all, and yet in all the same,
Great in the earth, as in th'ethereal frame,
Warms in the sun, refreshes in the breeze,
Glowes in the stars, and blossoms in the trees,
Lives through all life, extends through all extent,
Spreads undivided, operates unspent,
Breathes in our soul, informs our moral part,
As full, as perfect, in a hair as heart;
As full, as perfect, in vile Man that mourns,
As the rapt seraph that adores and burns;
To him no high, no low, no great, no small;
He fills, he bounds, connects, and equals all.
(vv. 267-280)⁸

Lo que Pope hace aquí y en todo el poema es colocar al hombre en el centro de la creación, exaltar su naturaleza incompleta y su existencia dependiente, las cuales, por otra parte, se desarrollan en un estado de armonía y orden imparcial otorgado por Dios a través de la convivencia con

otras criaturas. El balance entre el amor a uno mismo y a la sociedad es producto de la razón y del entendimiento de las limitaciones humanas. Y es aquí donde la mala lectura de Young entra en juego. A diferencia de Pope, Young deja a un lado la reflexión mesurada y el análisis basado en la humildad para dar paso a la paradoja y al impresionante recuento de oscuras divagaciones oníricas:

Through this opaque of nature, and of soul,
This double night, transmit one pitying ray,
To lighten, and to cheer: O lead my mind,
A mind that fain would wander from its woe,
Lead it through various scenes of life, and death;
And from each scene, the noble truths inspire:
Nor less inspire my conduct, than my song;
Teach my best reason, reason; my best will
Teach rectitude; and fix my firm resolve
Wisdom to wed, and pay her long arrear:
Nor let the phial of thy vengeance, pour'd
On this devoted head, be poured in vain.
(Night I, vv. 43-54)

Mientras que Pope encuentra el estado perfecto en un orden interno, para Young la verdad absoluta que brinda la razón ha de buscarse en la profundidad de la noche y del sueño, en el abandono de lo puramente físico para vencer la inaccesibilidad de los pensamientos nocturnos.

El contraste entre los dos pasajes previos puede dar una buena noción de lo que para Bloom constituye una mala lectura, término que, por otro lado, no resulta negativo del todo; por el contrario, pretende hacer patente lo

* Alexander Pope, "Essay on Man" en *The Major Works*. Alexander Pope:

insalvable, esto es, la angustia, velada o evidente, ante una gran obra:

What matters most is that the anxiety of influence comes out of a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call "poetic misprision". What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the consequence of poetic misprision, rather than the cause of it. The strong misreading comes first; there must be a profound act of reading that is a kind of falling in love with a literary work. The reading is likely to be idiosyncratic, and it is almost certain to be ambivalent, though the ambivalence may be veiled.⁹

Es innegable que Young está enamorado de "Essay on Man" y de *Paradise Lost*, pero su interpretación idiosincrática de la obra tiene que traducirse en la exploración de terrenos creativos ulteriores, es decir, en el análisis de sentimientos y sensaciones que Young parece no percibir en la obra de Pope. Así, el poeta, a través de *Night Thoughts*, se da a la tarea de concretar lo inasible -o sea, los complejos procesos mentales que llevan a la creación artística- a través del uso de tropos como la hipérbole, la constante personificación y la alegoría extendida por todo su poema. He aquí la mala lectura a la que se refiere Bloom: la necesidad de respuesta y el "desacato poético"

The Oxford Authors, pp. 279-280.

⁹ Harold Bloom, *The Anxiety...*, p. xxiii.

(como quizá podría traducirse "poetic misprision"¹⁰) dan paso a la nueva escritura de temas que ciertamente resultan inagotables y recurrentes.

Sin embargo, las malas lecturas y el desacato poético se ven matizados por un grado de respuesta mayor o menor a la obra que los ha provocado. En el caso de Young, nos encontramos con un poeta que -a diferencia de Collins y Gray- no expresa la angustia de la influencia de manera abiertamente referencial, sino a través de algo que bien podría calificarse como dicción estridente, la cual está directamente relacionada con una exageración trópica que pretende aliviar la carga que representan las obras de sus predecesores. Y dado que las malas lecturas de Young resultan altamente sentimentales debido a lo anterior, su necesidad de respuesta cae con mucha frecuencia en el exceso y la divagación. Ya decía Johnson que "of Young's poems it is difficult to give any general character, for he has no uniformity of manner",¹¹ lo cual puede explicar con cierta objetividad las lecturas tan poco favorables que de su obra se harían en épocas subsecuentes a su escritura. La

¹⁰ Según el *Oxford English Dictionary*, "Misprision" es un término legal que originalmente significa "a wrong action or omission; a misdemeanour or failure of duty on the part of a public official". Es evidente que Bloom recontextualiza el término en *The Anxiety of Influence* para hacer explícita la naturaleza de la "mala lectura" que ocasiona la angustia en el escritor.

¹¹ Samuel Johnson, "Young" en *Lives of the English Poets*, p. 393.

constancia temática e incluso formal que se percibe en Pope está muy lejos de la falta de concentración que presenta Young, la cual se debe sin duda a la urgente naturaleza responsiva de *Night Thoughts* y de muchas de sus obras. Tomemos el siguiente fragmento de una de sus sátiras como ejemplo de la exageración antes mencionada:

Such Fulvia's passion for the town-fresh air,
An odd effect, gives vapour to the fair.
Green fields, and shady groves, and crystal springs,
And larks, and nightingales are odious things.
But smoke, and dust, and noise, and crowds delight;
And to be press'd to death transports her quite:
When silver rivulets play thro' flowery meads,
And woodbines give their sweets and limes their
[shades,
Black kennels' absent odours she regrets,
And stops her nose at beds of violets.¹²

En este pasaje, que se concentra en el destemplado gusto de aquellos que prefieren la agitada vida de la ciudad a los encantos del campo y de la naturaleza, el poeta presenta diversas ilustraciones que se concatenan de manera casi abrumadora para provocar un contraste que, si bien claro, resulta al mismo tiempo forzado debido a su evidente inmediatez; si se pone atención a los últimos dos versos, se notará que la imagen final se regodea en un artificio que raya en lo absurdo. Cabe señalar que las sátiras de Young son anteriores a *Night Thoughts* y a las sátiras de Pope, lo cual nos lleva nuevamente a considerar la forma en

que el poeta responde a la influencia. Cuando Pope comienza a publicar sus sátiras y Swift empieza a ejercer su labor como crítico literario, Young deja la sátira de lado y se dedica a la escritura de poesía por demás lírica. ¿La razón? La presión de sus contemporáneos es demasiada: Pope lo supera en habilidad satírica y Swift lo disminuye al hacer comentarios sobre el hecho de que obras como la que se ha citado antes "should be either more angry or more merry". Goldsmith mismo apuntó alguna vez que las obras de Young "were higher in reputation when published than they stand at present. [...] Young seems fonder of dazzling than of pleasing, of raising our admiration for his wit than of our dislike of the follies he ridicules".¹³ Como se puede ver, el problema de Young se encuentra en el hecho de que el poeta quiere impresionar al lector y lo hace recurriendo a una espectacularidad poética que resulta más limitante que liberadora.

Una vez más, la referencia al tiempo se hace aquí indispensable. Young comienza a escribir en una época que hace al artista consciente de quizá la única forma de escribir de manera por lo menos medianamente original sea

¹³ De "Satires on Women" en *The Poetical Works of Edward Young*, p. xxvii.

por medio de un esfuerzo deliberado para explotar lo que era "apropiado" en ese momento; es decir, el artista asumió el hecho de que, ante el panorama de la influencia, la poesía tendría que usarse para alcanzar una suerte de "comodidad" creativa, de consuelo literario. De hecho, una parte considerable de la dicción poética a partir de 1720 - es decir, con la aparición de los escritos de Young- se tornó, por así decirlo, emotivamente especializada:

The result [of the efforts to exploit the uses of poetry for what was called "the agreeable"] was the sentimental (elegiac, meditative, reflective, or the merely pretty). This was not to be scorned. It had its values. Through it a ladder was available to the reading public [...] For those who find no rungs to mount begin to turn elsewhere, and the artist can be left in proud isolation, alone in the barnloft with the drying hay. Yet there were also limitations. The rise up the ladder often led to the nearest thing to an ideological and emotional prison that the greater Romantics faced: the whole concept of the "beautiful".¹⁴

Sin embargo, el sentimiento en Young se aleja de la delicadeza que podría caracterizar lo hermoso para alojarse en lo que pretende ser puramente reflexivo, meditativo y profundo. Young no sólo ofrece a sus lectores (es decir, a los lectores de su tiempo) la escalera metafórica que

¹³ Las sátiras más importantes de Young se publicaron entre 1725 y 1728. El comentario de Goldsmith corresponde al año de 1760 aproximadamente.

¹⁴ W. Jackson Bate, *The Burden...*, p. 123.

propone Bate, sino que además la constituye como uno de sus primeros peldaños hacia la conciencia romántica de lo bello y lo sublime que se consolidaría sólo a finales del siglo XVIII y que se extendería por la primera mitad del XIX. Para llegar al problema de lo bello, hay que pasar necesariamente por el área de lo sublime: la belleza es una cualidad social que está, al menos de manera general, determinada por el consenso; lo sublime, por otro lado, tiene origen en lo personal, en las emociones que nacen dentro del individuo a partir de la contemplación del mundo externo:

The sprightly lark's shrill matin wakes the morn,
Grief's sharpest thorn hard pressing on my breast;
I strive, with wakeful melody, to cheer
The sullen gloom, sweet philomel! like thee,
And call the stars to listen; every star
Is deaf to mine, enamour'd of thy lay:
Yet be not vain; there are, who thine excel,
And charm through distant ages: wrapp'd in shade,
Pris'ner of darkness! to the silent hours,
How often I repeat their rage divine,
To lull my griefs, and steal my heart from woe!
(Night I, vv. 438-448)

Aquí, el poeta lucha por que su voz se deje escuchar en la oscuridad de la noche, la cual es, al mismo tiempo, fuente de inspiración. Sin embargo, lo único que puede evitar el dolor del poeta son los cantos ajenos, las voces que él intenta emular para desterrar la desdicha:

I roll their raptures, but not catch their fire:
Dark, though not blind, like thee Mæonides!

Or, Milton! thee; ah, could I reach your strain!
Or his, who made Mæonides our own:
Man too he sung--immortal man I sing:
Oft bursts my song beyond the bounds of life;

What now but immortality can please.
(Night I, vv. 449-455)

Milton aparece aquí como un ejemplo de las voces inmortales a las que el poeta recurre en medio del dolor; su canto es inalcanzable y, sin embargo, la voz propia de Young, quizá menor aunque no por ello carente de capacidad retórica, llega a elevarse más allá de los límites de la vida terrena para celebrar la gloria del hombre inmortal. La respuesta creativa del poeta se produce en esta consideración y observación de lo externo, lo cual implica un acercamiento al origen de los sentimientos por medio de la poesía.

Este fenómeno se caracterizó por un aparente regodeo en cualquier situación que pudiera llevar al observador -o al lector en este caso- al punto de las lágrimas. El sentimentalismo comenzó a verse como la identificación de las penas propias con las de los demás, situación que bien podía traducirse en una oportunidad para subrayar los sentimientos exaltados y la catarsis emotiva. En este sentido, podría ser Adam Smith quien hubiese sentado las bases intelectuales del movimiento sentimental en el siglo XVIII. En *The Theory of Moral Sentiments*, Smith aborda en

prosa el tema de la observación como fuente de la sensibilidad ante lo sublime:

Whatever is the passion which arises from any object in the person principally concerned, an analogous emotion springs up, at the thought of his situation, in the breast of any attentive spectator [...] In every passion of which the mind of man is susceptible, the emotions of the bystander always correspond to what, by bringing the case home to himself, he imagines should be the sentiments of the sufferer.¹⁵

Lo que Smith hace aquí es construir toda una teoría ética basándose en el principio de "sympathy"; es decir, al igual que las teorías morales de Hume, la teoría de Smith está dirigida al hombre y, asimismo, se basa completamente en sus acciones y pensamientos. En pocas palabras, el análisis moral y ético del individuo en relación con sus semejantes revela un alto grado de introspección, el cual los poetas de la sensibilidad, incluyendo a Young, ya habían tratado de alcanzar por medio de su obra. Smith sólo confirma en su tratado esta búsqueda de la capacidad imaginativa basada en los sentimientos: "[All] passions arise altogether from the imagination".¹⁶

¹⁵ Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, p. 5. Cabe señalar que esta obra, a pesar de su importancia, fue opacada por la publicación de *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 17 años después (1776).

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

Dado lo anterior, se podría afirmar que Young, inmerso en la exploración del potencial del poeta como individuo consciente y creativo, busca provocar un impacto en el lector con versos tan desgarrados como "ah, could I reach your strain!"; si el objetivo se logra, el lector, a su vez, tendrá que recrear por medio de la imaginación los sentimientos que el poeta se ha dado a la tarea de despertar. En este sentido, *Night Thoughts* cumplió con su cometido más que satisfactoriamente. Southey mismo declaraba que este poema "pleases all readers; for there is genius enough for the few, and folly enough for the many".¹⁷ Este proceso de identificación es fascinante, sobre todo si se toma en cuenta que el poema requiere del lector un acto de respuesta sensible o, en otras palabras, una recreación mental y emotiva de la sublimidad a la que apela el poema.

Estas recreaciones y evocaciones también se basan en la percepción sensorial de un entorno cuya función principal es la de despertar las capacidades creativas y racionales del ser humano. En los siguientes versos de "Night Thoughts" estas capacidades individuales y potencialmente colectivas se ponen de manifiesto:

Where, thy true treasure? Gold says, 'Not in me:'
And, 'Not in me,' the diamond. Gold is poor;
India's insolvent: Seek it in thyself,

¹⁷ Robert Southey, *Specimens*, p. 333.

Seek in thy naked self, and find it there;
In being so descended, formed, endowed;
Sky-born, sky-guided, sky-returning race!
Erect, immortal, rational, divine!
In senses, which inherit earth and heavens,
Enjoy the various riches nature yields;
Far nobler! give the riches they enjoy;
Give taste to fruits and harmony to groves;
Their radiant beams to gold, and gold's bright fire;
Take in, at once, the landscape of the world,
At a small inlet, which a grain might close,
And half create the wondrous world they see.
Our senses, as our reason, are divine.
But for the magic organ's powerful charm,
Earth were a rude, uncoloured chaos still.
Objects are but the occasion; ours the exploit;
Ours is the cloth, the pencil, and the paint
Which nature's admirable picture draws;
And beautifies creation's ample dome.
Like Milton's Eve, when gazing on the lake,
Man makes the matchless image man admires:
Say then, shall man his thoughts all sent abroad,
Superior wonders in himself forgot,
His admiration waste on objects round,
When heaven makes him the soul of all he sees?
Absurd; not rare! so great, so mean, is man.
(Night VI, vv. 326-354)

Tenemos en el primer verso un enunciado interrogativo que se refiere a los tesoros que el hombre puede ser capaz de encontrar en su propia humanidad, la cual resulta ser profundamente contradictoria dada su combinación de lo puramente físico y lo inasequiblemente espiritual. El mismo título de la obra "Night Thoughts" hace referencia a los pensamientos que tienen lugar por la noche, tiempo de reflexión y contemplación imbuido por la oscuridad y, por supuesto, por la profundidad filosófica que las penumbras conllevan. A continuación tenemos una personificación del oro, los diamantes y las exóticas riquezas de la India,

símbolos tradicionales de lo superfluo, los cuales niegan de manera explícita la posibilidad de divinidad y trascendencia y preparan así el camino para la búsqueda en un terreno mucho más elevado: la imaginación que sólo encuentra forma y efecto a través de la percepción del entorno. En primera instancia, la imaginación da lugar al placer de lo puramente bello ("*Enjoy the various riches nature yields*"), pero, más allá de esto, lo sublime se impone a través de la recreación sensorial (y, sobre todo, visual) de la naturaleza ("*Give taste to fruits and harmony to groves;/ Their radiant beams to gold, and gold's bright fire;/ Take in, at once, the landscape of the world,/ At a small inlet, which a grain might close,/ And half create the wondrous world they see*"). La exploración de lo que podría llamarse "la naturaleza sublime del hombre" como ser cuasi divino implica asimismo la intervención de la razón en el desarrollo del proceso ("*Our senses, as our reason, are divine*"), lo que presupone no únicamente la reconstitución imaginativa e intelectual de lo que se percibe por medio del ojo, sino también un enorme proyecto de escritura, tarea que debe esperarse, una vez más, de un poeta que pretende acceder a la grandeza. Según Longino:

There are, one may say, some five most productive sources of the sublime in literature [...]. The first and most powerful

is the power of grand conceptions [...] and the second is the inspiration of vehement emotion. [...] The other three come partly from art, namely the proper construction of figures [...] and, over and above these, nobility of language, which again may be resolved into choice of words and the use of metaphor and elaborated diction. The fifth cause of grandeur, which gives form to all those already mentioned, is dignified and elevated word-arrangement.¹⁸

Como se puede ver, el poema de Young intenta cumplir en gran medida con estos parámetros clásicos, sobre todo si se toma en cuenta el efecto de grandilocuencia que se obtiene a través de la profusión de exclamaciones referentes a la divinidad que habita en el ser humano ("Far nobler!" etc.) y a las preguntas retóricas que abundan a lo largo de toda la obra. Sin embargo, tal grandilocuencia sólo puede ser el resultado de un examen al discurso del predecesor, el cual se encuentra mencionado explícitamente hacia el final del pasaje.

Esta apropiación por parte de Young del discurso miltoniano tiene efectos que tal vez vayan en detrimento de la originalidad temática del poema. La angustia de la influencia (y quizá la aceptación de la inferioridad) no se expresa de manera explícita y extendida como en otros poetas de la sensibilidad sino que se *siente*, de manera literal, al desarrollarse la extrema retórica de los

¹⁸ Longinus, *op.cit.*, p. 181.

versos. Al intentar reescribir a Milton, Young vaga en terrenos que ya han sido explorados por sus predecesores y, necesariamente, sigue sus pasos con cierta inseguridad: "Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra sino que la sigue en una misma dirección y tan sólo la hace convencional".¹⁹ En el caso de Young, esta última palabra es clave. "Night Thoughts" es una obra convencional porque en ella se desarrolla un tema igualmente trillado con fórmulas poéticas que ya habían sido utilizadas tiempo antes; no obstante, es precisamente lo contemplativo del carácter de la poesía de Young lo que hay que subrayar. Dicha contemplación no sólo implica la conciencia de la influencia clásica y miltónica, sino también la exploración de las posibilidades creativas que invaden al poeta al concretar a través de la palabra aquel lugar de la imaginación, el cual, en Young por lo menos, es equivalente a la divinidad implícita en la capacidad de recreación de la mente humana.

¿Será que Johnson tenía razón al declarar que Young "is always labouring to be great, and at last he is only turgid"? Muy probablemente sí. Después de todo, los

¹⁹ Mijaíl Bajtin, "La palabra en Dostoyevski" en *Problemas de la poética de Dostoyevski*, p. 270.

comentarios de Johnson, poderosos y directos, resultan muy difíciles de refutar dada su gran carga de razón. No obstante, y como comentario final, tal vez valga la pena citar algo que el intimidante autor de *Rasselas* tampoco puede dejar de reconocer en cuanto a Young:

The excellence of his work [*Night Thoughts*] is not exactness, but copiousness; particular lines are not to be regarded: the power is in the whole, and in the whole there is a magnificence like that ascribed to Chinese Plantation, the magnificence of vast extent and endless diversity.²⁰

²⁰ Samuel Johnson, *op. cit.*, p. 396.

A manera de conclusión

Este trabajo ha pretendido ofrecer un enfoque crítico más o menos objetivo de la obra de William Collins, Thomas Gray y Edward Young como ejemplo evidente de una tendencia que habría de marcar el tratamiento de temas como la inspiración, los sentimientos, las emociones, la influencia y el poeta mismo en el ámbito de la poesía inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

Tras echar un vistazo a la franca angustia de Collins frente a la figura de Milton, al reflexivo acercamiento de Gray a temas como el de la relación entre poesía y muerte y a los constantes aspavientos retóricos de Young, vale la pena hacer algunas consideraciones finales sobre la posición de estos poetas ante la aparentemente inusitada sensibilidad en pleno Siglo de las Luces. Aunque la afirmación tradicional de que Collins, Gray y Young pertenecen a un movimiento (o tal vez submovimiento) de transición entre el Neoclasicismo y el Romanticismo resulta un buen punto de partida para el estudio de su poesía, como hemos visto también puede prestarse a "malas lecturas", por usar la expresión de Bloom, aunque ahora sí en un sentido negativo.

El calificativo "de transición" no implica que los poetas de la sensibilidad representen un movimiento aislado o

minoritario en la tradición poética inglesa. Muy por el contrario. Dado que la revolución sentimental del dieciocho estuvo relacionada con las exigencias de un público ávido de responder a las capacidades sentimentales de la lengua y del arte en general, los poetas de la sensibilidad se vieron en el contexto idóneo para experimentar con sus propias angustias, miedos, deseos y capacidades creativas. El resultado fue una mórbida pero exitosa compensación al formalismo y a la crítica que habría de empapar los empeños poéticos de muchos escritores de la época.

No obstante, al reconsiderar la trayectoria de la poesía dieciochesca, uno no puede dejar de preguntarse hasta qué punto Collins, Gray y Young constituyen una especie de ensayo inconsciente del Romanticismo o en qué medida se avienen al "estilo común" de su propio siglo. Y es que, aunque todo prejuicio contiene cierta dosis de verdad, el carácter en extremo propio y recalcitrantemente crítico del Siglo de las Luces es en gran medida eso, un prejuicio. Por ejemplo, cuando se leen poemas como "The Rape of the Lock" (1712) de Alexander Pope o apreciaciones críticas como las de Samuel Johnson en su *Lives of the English Poets* (1779-1781) -ambas obras de dos autores "representativos" del dieciocho inglés-, no se puede dejar de detectar un gran flujo de sentimiento que se traduce en verdaderas instancias de emotividad y

energía creativa. Asimismo, una lectura de las odas o elegías de Collins y Gray, así como de obras más extensas y pretenciosas como *Night Thoughts*, vendrá a menudo acompañada de una reflexión sobre el alto grado de razón, decoro y propiedad que la creación de cada una de ellas presupone. Esto significa que en los autores que componen la perspectiva literaria del siglo XVIII, por disímiles que éstos resulten, la conjunción decorosa entre razonamiento y emoción se da de manera constante aunque con matices tan diversos como los temas de su poesía.

Por otro lado, y tomando en cuenta esta diversidad, hay una pregunta que resulta inevitable ante las anteriores consideraciones: ¿por qué sólo un par de poetas como, por ejemplo, Pope o Swift, siguen considerándose pilares canónicos mientras que, digamos, Young, aunque parte del canon mismo, pasa bastante inadvertido en perspectiva? La respuesta quizá tiene que ver con una gradación singular en el tratamiento de la razón, el sentimiento y la influencia durante el proceso que da lugar al poema.

En su famoso ensayo "Tradition and the Individual Talent" T. S. Eliot sostiene que el proceso artístico es un constante sacrificio del artista mismo, el cual lleva inevitablemente a la extinción de la personalidad y, por lo tanto, de la individualidad ante la consideración del pasado.

Para dejar en claro sus ideas, Eliot compara este proceso con la reacción que se produce cuando se expone un filamento de platino a la acción simultánea del oxígeno y el dióxido de sulfuro:

When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected: has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.¹

La analogía de Eliot resulta de gran ayuda para explicar, si no "la mente" de los poetas de la sensibilidad, por lo menos sí su posición ante los materiales sensibles que utilizaron al momento de desarrollar sus proyectos poéticos y al lidiar con sus contemporáneos y sus predecesores. Dejando a un lado el término de "perfección" utilizado por Eliot, pero apeándonos al de separación entre sufrimiento y creación, podríamos afirmar que poetas como Pope supieron deslindar con más efectividad lo patético de su lado

¹ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Prose of T. S. Eliot*, p. 41.

creativo, mientras que creadores como Young, Collins o Gray se dejaron llevar por un recalitrante interés en lo sublime *per se*, lo cual desencadenó un *pathos* que, en sus mentes de por sí angustiadas, sólo podría expresarse a través de una oscura grandilocuencia de pretensiones épicas. En pocas palabras, la mente de nuestros poetas tiene un alto grado de "afectación" que se muestra en su incapacidad por superar un registro ante todo miltoniano.

La épica en lengua inglesa ya había sido abarcada e incluso acaparada por Milton, como bien lo demuestra la ausencia de poemas épicos extensos en inglés después de la publicación de *Paradise Lost*. Si, como sostiene Eliot, una obra literaria clásica agota las posibilidades de la lengua en su propio momento y en sus propios terrenos,² entonces los poetas de la sensibilidad no pudieron darse cuenta de que el gran predecesor, además de producir agotamiento, da paso también a nuevas posibilidades de registro y de inventiva poética. En este sentido, el calificativo de "miltonizantes" que se les adjudica a Collins, Gray y Young no resulta gratuito. Además, el cambio de sensibilidad que presupuso la transición entre el siglo XVIII y XIX requirió también un

² Véanse las ideas de T. S. Eliot en cuanto a las particularidades y posibilidades de la obra clásica en su ensayo "What Is a Classic?" *Ibid.*, p.p. 115-131.

cambio de enfoque poético al que, según parece, la poesía de Collins, Gray y Young no pudo ajustarse.

No obstante, y a pesar de sus debilidades al enfrentarse con el pasado y hasta con el futuro, los poetas de la sensibilidad también hacen una aportación importante que tiene que ver con la idea de tradición. Y es precisamente por esto que su aportación se proyecta hacia el futuro para alcanzar y, en gran medida, determinar los proyectos poéticos de sus herederos románticos.

El hecho de convertir los sentimientos en objeto y tema de la poesía implica interés no sólo en el origen del talento, el ingenio o la sublimidad, sino en los procesos que dan lugar a las ideas y a la reflexión filosófica a partir de la contemplación y, sobre todo, de la recreación idealizada del entorno a través de un discurso eminentemente sensible. En otras palabras, el logro principal de los poetas de la sensibilidad es el tratamiento de lo sublime como una instancia emotiva y creativa que no existe por sí misma en el mundo sino que se genera en el artista mismo tras una experiencia de tipo sensorial y/o artístico.

La influencia de los poetas de la sensibilidad a este respecto resulta evidente en la mayoría de los grandes románticos. El influjo de *Night Thoughts*, por ejemplo, puede rastrearse en *The Four Zoas* de Blake (obra que debe gran

parte de su imaginería y su división en nueve noches al poema de Young), así como en odas tan importantes como "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", de Wordsworth, quien también tenía en mente a Gray y su oda "To Fear" cuando escribió poemas como "To Duty". Por otra parte, las constantes prosopopeyas e inusitadas descripciones orográficas de Collins sin duda tuvieron ecos en la mayoría de las personificaciones que se utilizarían en el Romanticismo decimonónico para reflejar la postura del poeta ante las emociones y la naturaleza (véase por ejemplo "Tintern Abbey" de Wordsworth nuevamente).

Así, tras releer con curiosidad y afán de descubrimiento las odas del pobre Collins, los versos elegiacos del mórbido Gray y los pensamientos nocturnos del estridente Young, nos damos cuenta de que los poetas de la sensibilidad forman un eslabón que, aunque a veces pasado por alto o incluso desdeñado por la crítica, forma parte inalienable de la larga tradición poética (y, si se quiere, canónica) inglesa. Si hemos de aceptar que lo que dijeron los poetas muertos no se olvida del todo, entonces concluyamos con algunos versos de Wordsworth dedicados a William Collins y a su obsesión con la influencia, la angustia y, claro está, la sensibilidad:

REMEMBRANCE OF COLLINS.

COMPOSED UPON THE THAMES NEAR RICHMOND

GLIDE gently, thus for ever glide,
O Thames! that other bards may see
As lovely visions by thy side
As now, fair river! come to me.
O glide, fair stream! for ever so,
Thy quiet soul on all bestowing,
Till all our minds for ever flow
As thy deep waters now are flowing.

Vain thought!--Yet be as now thou art,
That in thy waters may be seen
The image of a poet's heart,
How bright, how solemn, how serene!
Such as did once the Poet bless,
Who murmuring here a later ditty,
Could find no refuge from distress
But in the milder grief of pity.

Now let us, as we float along,
For 'him' suspend the dashing oar;
And pray that never child of song
May know that Poet's sorrows more.
How calm! how still! the only sound,
The dripping of the oar suspended!
--The evening darkness gathers round
By virtue's holiest Powers attended.

1789

Bibliografía

1. AINSWORTH, Edward Guy. *Poor Collins*, Nueva York: Cornell University Press, 1937.
2. ARISTOTLE, *Poetics*, trad. Stephen Halliwell, Londres: Cambridge University Press, 1999. (Loeb Classical Library)
3. BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1999.
4. _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: F.C.E., 1986. (Breviarios, 417)
5. _____. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Taurus, 2000.
6. BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1992.
7. BLISS, Isabel St. John. *Edward Young*, Nueva York: Twayne Publishers, 1969.
8. BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
9. _____. *The Western Canon*, Nueva York: Riverhead Books, 1995.
10. BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*, David Womersley (ed.), Londres: Penguin Classics, 1998.

11. COLLINS, William y GRAY, Thomas. *The Poetical Works of William Collins and Thomas Gray*, Austin Lane Poole (ed.), Londres: Oxford University Press, 1917.
12. *The Context of English Literature. The Eighteenth Century*, Pat Rogers (ed.), Londres: Methuen & Co. Ltd., 1978.
13. DRYDEN, John. *John Dryden*, Keith Walker (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1987. (The Oxford Authors)
14. GARROD, W.H. *Collins*, Oxford: Carendon, 1928.
15. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
16. GLECKNER, Robert F. *Gray Agonistes. Thomas Gray and Masculine Friendship*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
17. GOLDEN, Morris. *Thomas Gray*, Londres: Twayne Publishers, 1988.
18. JACKSON BATE, Walter. *The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1970.
19. _____. *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth Century England*, Nueva York: Harper Torchbooks, 1961.

20. JOHNSON, Samuel. *Lives of the English Poets*, George Birbeck Hill (ed.), 3 vols., Nueva York: Octagon Books, 1967.
21. _____. *Rasselas. Poems and Selected Prose*, Bertrand H. Bronson (ed.), Nueva York: Bertrand, Rinehart and Winston, 1963.
22. *Johnson's England. An Account of the Life and Manners of His Age*, A.S. Turberville (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1933.
23. LANE, Margaret. *Samuel Johnson and His World*, Nueva York: Harper & Row Publishers, 1975.
24. LANGFORD, Paul. *A Polite and Commercial People. England 1727-1783*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
25. LONGINUS. *On the Sublime*, trad. de W.H. Fyfe, Londres: Cambridge University Press, 1999. (Loeb Classical Library)
26. LYTTON SELLS, A. L. *Thomas Gray. His Life and Works*, Londres: George Allen & Unwin, 1980.
27. MILTON, John. *The Complete Poems*, Nueva York: Crown Publishers, 1936.
28. _____. *Paradise Lost*, Londres: Penguin Books, 1996.
29. *The New Pelican Guide to English Literature. vol. 4. From Dryden to Johnson*, Boris Ford (ed.), Londres: Penguin Books, 1991.

30. *The Oxford Anthology of English Literature*, Frank Kermode et. al. (ed.), 2 vols., Nueva York: Oxford University Press, 1973.
31. PAGNINI, Marcello. *La poesia di William Collins*, Bari: Adriatica Editrice, 1964 (Biblioteca di studi inglesi).
32. PLUMB, J.H. *England in the Eighteenth Century*, Londres: Penguin Books, 1950. (The Pelican History of England)
33. POPE, Alexander. *The Major Works*, Frank Kermode (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1993. (The Oxford Authors)
34. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1990.
35. ROGERS, Pat. *The Augustan Vision*, Londres: Methuen & Co, Ltd., 1974.
36. *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison*, Angus Ross (ed.), Londres: Penguin Books, 1982.
37. SHERWIN, Paul. *Precious Bane: Collins and the Miltonic Legacy*, Austin: University of Texas Press, 1977.
38. SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*, Nueva York: Prometheus Books, 2000. (Great Books in Philosophy)

39. SOUTHEY, Robert. *Specimens*, Oxford: Oxford University Press, 1959.
40. SWIFT, Jonathan. *The Selected Poems*, A. Norman Jeffares (ed.), Londres: Kyle Cathie Limited, 1996.
41. WENDORF, Richard. *William Collins and Eighteenth Century English Poetry*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
42. WORDSWORTH, William. *The Essential Wordsworth*, Seamus Heaney (ed.), Nueva York: Galahad Books, 1993.
43. YOUNG, Edward. *Conjectures in Original Composition*, Nueva York: F.C. Stechert Co., 1917.
44. _____. *The Poetical Works of Edward Young*, William Pickering (ed.), 2 vols., Londres: Aldine Editions, 1834.