

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*“THE BLUE DEEP THOU WINGEST” : LA FIGURA DEL AVE EN LA POESÍA DE
LOS GRANDES ROMÁNTICOS INGLESES*

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

Gerardo López Lozada

Asesor: Dr. Mario Murgia Elizalde

2010

México, D. F.



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.

Agradezco a :

El Dr. Mario Murgia Elizalde, quien, además de ser una gran influencia en mi vida como estudiante, siempre mostró paciencia y disponibilidad durante el desarrollo de esta tesina.

La Dra. Nair Anaya Ferreira por toda la confianza y el apoyo.

La Mtra. Charlotte Broad Bald por la constante asesoría a lo largo de todo el proceso.

La Dra. Ana Elena González Treviño por todas sus enseñanzas y por la confianza.

El Dr. Gabriel Linares González por la atención y la amabilidad.

Dedico este trabajo a:

Mis padres, ya que sin su ayuda todo lo que está escrito aquí no hubiese sido. Esta tesina es para ellos.

Brenda, por el amor infinito.

Ulises y a mis amigos, ya que hasta la fecha puedo decir que no han permitido que camine solo.

Conforme crece nuestro urbanismo límitase nuestro natural testimonio, y no podemos ya contemplar a ciertos animales más que, muertos, en el zoológico, donde los ha clasificado la ciencia. ¿Qué nos queda sino los libros, la poesía de ayer, en que vivirán siempre, no disecados ni presos como en los museos, ni noblemente sustituidos y olvidados como en nuestra existencia?

Salvador Novo, *Las aves en la poesía castellana*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. “Bird, this boon confer, Come, and my requiem sing”: El temprano vínculo entre ave y poeta.....	6
CAPÍTULO I. “Dost thou despise the earth where cares abound?”: El ave romántica, ¿etérea o corpórea?.....	15
CAPÍTULO II. “Cerulean ether’s pure inhabitant”: “To a Sky-lark” y la incorporeidad de la alondra.....	29
EPÍLOGO. “The great voice which did its flight sustain”: Reverberaciones del ave romántica en poemas posteriores.....	44
BIBLIOGRAFÍA.....	51

Introducción

**“Bird, this boon confer, Come, and
my requiem sing”: El temprano
vínculo entre ave y poeta**

INTRODUCCIÓN

“Bird, this boon confer, Come, and my requiem sing”: El temprano vínculo entre ave y poeta

What bird so sings, yet does so wail?
 Oh, 'tis the ravished nightingale.
 Jug, jug, jug, jug, Tereus, she cries,
 And still her woes at midnight rise.

John Lyly, *Alexander and Campaspe*

Twit twit twit
 Jug jug jug jug jug jug
 So rudely forc'd.
 Tereu.

T. S. Eliot, “The Waste Land”

En la historia literaria inglesa son diversos los poemas que celebran al ave y ponen al descubierto el potencial de ésta en la poesía lírica, lo cual ha provocado la aparición de un sinnúmero de antologías y detallados trabajos centrados en la identificación de alusiones a estos animales cantores. Sin embargo, considero que se ha dejado un tanto de lado la atención a textos específicos que, con un particular uso de estas alusiones, dan cuenta de cuestionamientos comunes de cada periodo literario. Por ejemplo, gracias a la incisiva atención que los principales poetas del romanticismo inglés le dieron a la naturaleza como medio creador, se cuestionaron, entre otras cosas, en qué medida el ave funge como ser corpóreo en sí que acompaña tanto ornamental como simbólicamente a su imaginería poética o como un ser de carácter etéreo que estimula la imaginación del poeta. A mi juicio, “To a Sky-lark” de Percy Bysshe Shelley recrea y epitomiza la pregunta que tanto ocupó a sus principales contemporáneos con la peculiaridad de que marca ya una inclinación directa hacia lo etéreo.

Este estudio tiene el objetivo de explorar dicha recreación por medio de un seguimiento que justifique mi aseveración. Con esto en mente, discutiré en el primer capítulo las maneras en que está presente la dicotomía etéreo/corpórea del ave en algunos poemas de William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y

John Keats. En el segundo capítulo me concentraré de lleno en “To a Sky-lark” por medio de un análisis textual de algunas estrofas efectuado en relación a ciertos poemas discutidos a lo largo del primer capítulo. Para cerrar pretendo mostrar de manera sucinta cómo es que en fragmentos de algunos poemas posteriores se aprecian diversos matices en la figura del ave, mismos que explicitan tanto cercanía como distanciamiento entre un periodo y otro.

Antes de tratar directamente el tema, es necesario hacer un breve recuento de la historia literaria clásica e inglesa que relaciona a poeta y ave para tener una visión más clara de lo que representa este vínculo en el ámbito poético occidental.¹ La vasta tradición que conjunta tanto a ave y poeta, así como al canto del ave con la actividad poética se remonta a los tiempos de los clásicos. Por ejemplo, en el año 414 A.C. Aristófanes vio por primera vez en escena su fructuosa comedia *Las Aves*, obra que muestra el poder lírico de un cierto número de pájaros. Esta pieza fue presentada bajo un contexto en el cual Atenas se encontraba en un periodo relativo de paz con los espartanos y, por ende, una ansiedad por la expansión territorial comenzaba a tomar fuerza. Por lo tanto, no sorprende que en esta comedia se presenten situaciones que satiricen los intentos colonizadores de los griegos. Las aves desempeñan el papel de seres que se han sobrepuesto a los humanos y deciden formar una ciudad en donde excluyen a los mismos dioses. Parte del poder de éstas se justifica gracias a la presentación de una cosmogonía en donde la alada *Noche* concibe a un *Eros* con atributos ornitológicos. En este sentido, la ciudad de aves se erige como una suerte de edén en donde sus habitantes viven lejos de la vulnerabilidad humana; así mismo, estos se expresan líricamente al sostener un diálogo con dos humanos que logran infiltrarse en dicha ciudad “divina”:

Raza feliz de las aves
voladoras, que en invierno
de capa no necesitan,
ni tampoco el del bochorno
vivo rayo nos abrasa.²

¹ Debo aclarar que sólo me dedicaré a presentar ejemplos contenidos dentro de un marco literario, ya que identificar la influencia del canto del ave en diversos folklores o religiones sería una empresa demasiado ambiciosa para ser cubierta en tan poco espacio. Véase “Romanticism’s Singing Bird” de Frank Doggett, texto que sirvió como brújula para la localización de ciertos autores y textos que destacaron en el seguimiento del vínculo, además de que fue una guía infalible para situar la presente introducción en un contexto apropiado.

² Aristófanes, *Las avispas*, *La paz*, *Las aves*, *Lisístrata*, p. 226. Aunque no se perciba en esta traducción, vale la pena decir que Aristófanes se valió de juegos onomatopéyicos en el coro de las aves con el propósito de emular sonidos que se identificaran inmediatamente como provenientes de un ave.

Al describirlas muy distantes del mundo terrenal, Aristófanes dota a las aves de una cualidad que sitúa al acto lírico³ en un mundo muy aparte de las trivialidades de la guerra o la conquista, en un lugar donde estos animales “en invierno de capa no necesitan”. Esto podría sugerir que desde la antigua comedia griega, la actividad del poeta ya se relacionaba con la idea de un vuelo que alcanzaba cierto lugar de gozo único.

Cabe aclarar que desde la mitología griega otra fuerte asociación entre ave y poeta se dio al observar a *Erato*, la musa de la poesía amorosa, quien era usualmente representada con un ave a sus pies. Esto originó que la inclusión de la figura del ave, ya fuera en poesía o teatro, acarrearía una carga connotativa del amor en gran parte de las letras clásicas. Esta última habría de tener gran resonancia en la literatura medieval, pues, como se mencionará más adelante, durante este periodo se comenzó a relacionar al canto de ciertas aves con la poesía amorosa.

Asimismo, la literatura latina también establece una relación entre ave y poeta: Virgilio hace referencia a Orfeo en su cuarta Geórgica al comparar su lamento lírico con el canto de un ruiseñor. Aunque tiempo antes Platón haya relacionado a este mítico personaje con la figura de un cisne en *La República*, el hecho de que se trate de distintas aves crea diversos matices.⁴ Así que, si bien la melodía del ruiseñor siempre fue considerada como una expresión de dolor o melancolía en la mayoría de las cosmovisiones de occidente (quizá por su actividad nocturna), a partir de estas alusiones de parte de poetas de tal envergadura, este matiz se convirtió en un eco que tiempo después Ovidio consolidaría en sus *Metamorfosis*. El mito de Procne y Filomela se establece como el pilar que en cierta medida sostendría la tradición poética occidental de relacionar al ave con el poeta a lo largo de los años, y más aún, el gorjeo del ruiseñor con una expresión poética de lamento. En este relato ovidiano, Filomela es violada y desprovista de su lengua por Tereo, esposo de su hermana Procne; y, tras una serie de actos violentos en los cuales incluso se da por muerta a la víctima, los dioses deciden intervenir y convierten a los tres en aves. Resalta la transformación de Filomela en ruiseñor, ya que en la versión griega de este mito no ocurre esa precisa metamorfosis. Desde entonces se ha considerado que en ese silencio doloroso se vio encarnado el canto del ruiseñor. Por lo tanto, al hablar de un cambio o metamorfosis, a

³ Es importante mencionar que en ese entonces y hasta el período isabelino, el lirismo poético seguía vinculado en gran medida a la música.

⁴ En este caso, desde Platón hasta el renacimiento inglés, la figura del cisne se usó para conmemorar el ascenso al cielo de artistas, en especial de poetas.

esta ave se le ha dado también una carga que connota muerte y amor. Como menciona Jeni Williams en cuanto a la versión de Ovidio:

The myth is not interested in the precise meaning of individual, separated figures within the structures of the myth, rather it investigates the *relations* between them. What is central is the definite association of the Nightingale with betrayed woman and poetry: the Greek Word *Aedon* is used for the bird, poet and poetry.⁵

Resulta evidente que siglos más tarde el eco clásico tuvo un peso sustancial, ya que, desde los primeros poemas en inglés antiguo, el ruiseñor fue considerado un *scop*⁶ nocturno, un ave cuyo canto equivalía a una recitación poética. Durante la Edad Media, Ovidio se convirtió en una autoridad en la mayoría de los recintos de estudio, por lo que no es sorprendente que el mito de Procne y Filomela haya sido consultado frecuentemente. En un poema en un principio atribuido a Geoffrey Chaucer, intitulado *The Cuckoo and the Nightingale*,⁷ se presenta un diálogo entre ambas aves (aludidas en el título) sobre el poder del amor mediado por la voz poética:

“A, good nyghtyngale,” quod I then,
 "A lytell hast thou be to longe hen,
 For her hath be the lewde cukkow,
 And songen songes rather then thou.
 I prey to God that evel fire him brenne."
 (vv. 101-105)

Si bien aquí no se describe una canción como tal sino que se personifica a las aves, ya se puede apreciar una relación muy marcada entre ave y poeta a través del papel preponderante de este último en el diálogo entre pájaros. Lo que se comienza a dar a través de esta interacción es un énfasis en la figura del ave en la construcción poética de sueños y visiones medievales. Aquí hay que señalar que, como apunta Dana M. Symons, Clanvowe inició todo un seguimiento dentro de este periodo:

Clanvowe is a tradition maker who writes as part of a cohort of imagination and wit - a cultural imagination and a cultural wit - that culminates in the English Renaissance among other devotees of language and wit.⁸

⁵ Jeni Williams, *Interpreting Nightingales: Gender, Class and Histories*, p. 20. La palabra *Aedon* permite ver que la relación entre poesía, ave y poeta ya se había cimentado de manera etimológica en la mitología griega. Por ello es que cobra sentido el hecho de que haya rastros de este término en textos ya mencionados, como es el caso de *Las Aves*.

⁶ Conservo la palabra *scop* para enfatizar su sentido etimológico. De acuerdo a *Literatura inglesa medieval*: “La poesía anglosajona era de tradición oral; es decir, era compuesta y recitada por el *scop* (que significa <<hacedor>> o que <<da forma a algo>>, en inglés actual *shaper*”), p. 22.

⁷ Siglos después se comprobó que el autor del texto es Sir John Clanvowe, cortesano y poeta inscrito a una tradición chauceriana, hecho que le da sentido al malentendido que menciono.

⁸ Dana M. Symons, *Chaucerian Dream Visions and Complaints*, p. 21. Cabe aclarar que de esta misma edición cito el poema de Clanvowe.

Por consiguiente, resulta congruente que este tipo de interacción siga teniendo eco en etapas posteriores. Años después, ciertos poetas siguieron a Chaucer y a Clanvowe al explorar el poder simbólico de ciertas aves: John Lydgate, ferviente seguidor de Chaucer, llegó a considerar a la poesía como la muestra de un arrebató equiparable al canto de un ave. En “A Seying of the Nightingale”, se presenta a un poeta-narrador que cae dormido al suelo gracias a la canción del ruiseñor, y es en su sueño que una mensajera explica que dicha canción funge como una llamada no sólo contra el falso amor sino también contra los falsos creyentes de la Cristiandad.⁹ Al igual que en el mito ovidiano ya mencionado, la canción del ruiseñor en este poema parece ser un medio que comunica cierto sufrimiento oculto o reprimido. Poetas como el escocés William Dunbar siguieron manteniendo una relación entre poeta y ave expresando cierto compromiso religioso en la figura del ave: “The Merle sang, Man, lufe God that hes thee wrocht./The nyctingall sang, Man, lufe the lord most deir/ That thee and all this warld hes maid of nocht” (“The Merle and The Nightingale”, vv. 106-108). Al igual que el poema de Clanvowe, la tensión del poema se centra en una discusión entre las aves aludidas en el título.

Gradualmente, el ya mencionado vínculo entre ave y poeta se fue haciendo más frecuente. En el periodo isabelino estas comparaciones incluso llegaron a considerarse como lugar común entre los documentos de la época. Al igual que en textos ya mencionados, la carga del mito ovidiano seguía presente en un grado todavía mayor. Sir Philip Sidney concibió el vínculo como una erupción de sentimientos donde el ave se expresa tal como para él tenía que hacer el poeta; estas ideas salen a relucir en gran medida en su soneto “The Nightingale”:

The nightingale, as soon as April bringeth
Unto her rested sense a perfect waking,
While late bare earth, proud of new clothing, springeth,
Sings out her woes, a thorn her song-book making,
And mournfully bewailing,
Her throat in tunes expresseth
What grief her breast oppreseth,
For Tereus' force on her chaste will prevailing.
O Philomela fair, O take some gladness,
That here is juster cause of plaintful sadness:
Thine earth now springs, mine fadeth;
Thy thorn without, my thorn my heart invadeth.
(vv. 1-12)

⁹ Resulta curioso observar que en este caso ya se hace una vaga referencia a la relación entre canción del ave y poesía.

A diferencia de los poemas medievales citados hace unos párrafos, en este poema el diálogo se da entre la voz poética y Filomela. Existe de manera evidente una inmersión al mundo ovideano por parte de la voz poética, hecho que muestra una conciencia incipiente de la atmósfera que se crea tras la presencia del ruiseñor. A pesar de que no se materialice el canto de este último, se establece una conexión entre el ya tan mencionado mito latino y la situación del poeta. Si se toma en cuenta que en este periodo se comenzaron a forjar los inicios de una crítica sobre el artificio de la poesía, cobra sentido el hecho de que a través de este arte se renueven mitos en su mayoría clásicos, como señala Sidney en su “Defense of Poesy”: “Poesy is of all human learning the most ancient and of most fatherly antiquity, as from whence other learnings have taken their beginnings”.¹⁰ Así pues, en mayor grado que en períodos anteriores, durante el renacimiento inglés la interacción entre ave y poeta se dio en función de una de las principales características de la época que se han señalado: el renacer de una conciencia clásica.¹¹

Hacia el siglo XVII esta serie de relaciones seguía presente en la literatura inglesa, y fue John Milton quien le dio más relevancia durante este periodo. Además de que se debe considerar que muchas veces alude al ruiseñor en su epopeya *Paradise Lost*, hay que tomar en cuenta que Milton escribió su primer soneto, “O’ Nightingale”, sobre el ruiseñor como ave de amor:

O Nightingale, that on yon bloomy Spray
 Warbl'st at eve, when all the Woods are still,
 Thou with fresh hope the Lover's heart dost fill,
 While the jolly hours lead on propitious May.
 Thy liquid notes that close the eye of Day,
 First heard before the shallow Cuckoo's bill,
 Portend success in love; O, if Jove's will
 Have linked that amorous power to thy soft lay,
 Now timely sing, ere the rude Bird of Hate
 Foretell my hopeless doom, in some Grove nigh;
 As thou from year to year hast sung too late
 For my relief; yet hadst no reason why.
 Whether the Muse, or Love call thee his mate,
 Both them I serve, and of their train am I.

La primera mitad del poema se aboca a un contraste simbólico muy común desde la Inglaterra anglosajona. Este contraste se da al comparar al ruiseñor con el cucú, el cual

¹⁰ Philip Sidney, “Defense of Poesy” en *Sir Philip Sidney: The Major Works*, p. 221

¹¹ Dentro del interés por leer los mitos griegos y latinos que acarreó este despertar clásico, *The Complaynt of Phylomene* de George Gascoigne, texto publicado en 1576, retoma el intento de Aristófanes por fijar patrones onomatopéyicos, en este caso tratando de emular el perenne “twit, twit, jug, jug, jug” del ruiseñor. Tiempo después, William Shakespeare adaptaría gran parte de este mito en su polémica obra *Titus Andronicus*.

es visto como un ave fatídica que interrumpe el desarrollo del amor. Con un tono opuesto, el ruiseñor es, de manera similar que en los poemas de Clanvowe y Lydgate (a los que hice referencia), un medio por el cual se deja notar un mensaje de amor. A través de este contraste, la voz poética apunta hacia una suerte de identificación con Filomela, hecho que resalta en la declaración de los dos últimos versos. Milton sabe sacar provecho de esa carga simbólica del ruiseñor y se entrega a un ave que canta en la oscuridad, a una figura mítica que canta pesadumbres con una soledad ineluctable que le permite alcanzar una plenitud poética virtuosa. Como menciona Richard Allen Shoaf:

Philomel is the bird of the night (the *nightingale*) who does not mix with “the noise of folly.” Hers is “the sweetest, saddest plight,” and by that plight she is separated, set apart, the superlatives suggesting her uniqueness. Moreover, she is “most musical,” the bird of harmony, which is the proportioning of parts. She is, in short, the bird of the bard, and as such Milton makes her his own.¹²

Bajo esta misma premisa, y con un verbo presente en su primer poema (*warble*), Milton se atrevió a comparar el genio poético de William Shakespeare con el canto de un ave cantora en *L’Allegro*:

Then to the well-trod-stage anon,
If Jonson’s learned sock be on,
Or sweetest Shakespeare, fancy’s child,
Warble his native woodnotes wild.
(vv. 131-134)

Algo que resalta en esta comparación entre ambos poetas, aunque haya sido una constante de esa época relacionar a Jonson con una virtuosidad basada en una inmensa erudición y a Shakespeare con una naturalidad prodigiosa, es que Milton brinda cualidades ornitológicas a este último como si el canto del ave fuera la profusión natural más notable de la espontaneidad poética. El mismo Milton le brinda a la voz poética de *Paradise Lost* la posibilidad de volar en algunos de los primeros versos del poema: “... I thence/Invoke thy aid to my advent’rous song/That with no middle flight intends to soar/Above th’Aonian mount while it pursues/Things unattempted yet in prose or rhyme” (vv. 12-16). En este sentido, comparaciones de esta índole fortalecieron una convención que, como ya se mencionó, se dio desde Platón y usualmente dentro del ámbito poético.

¹² Richard Allen Shoaf, *Milton, Poet of Duality: A Study of Semiosis in the Poetry and the Prose*, p. 74.

Por otro lado, si bien sería muy ingenuo decir que durante las primeras décadas del siglo XVIII no existió una continuidad en cuanto a la relación entre poeta y ave, sí tiene cabida afirmar que, debido a que en este siglo la razón como instrumento reflexivo desempeñaba un papel central en el pensamiento artístico, no resulta inesperado que el poeta de la temprana “ilustración” mesurara su visión al momento de entrar en contacto con objetos externos. Sin embargo, a pesar de que haya habido relativamente pocas muestras de un contacto directo con la naturaleza externa motivado por sentimientos poéticos, sí es posible apreciar cierto seguimiento que deja al descubierto un sentido de continuidad en esta tradición de poesía ornitológica. Sería durante este periodo que Lady Winchelsea comenzaría a prefigurar el giro conceptual en esta interacción entre ave y poeta. En su poema “To the Nightingale” logra una comunicación con el ave muy distinta a lo que se había visto antes. Por ello, resulta pertinente insertar esta alteración significativa en el contexto del próximo capítulo, donde se examinará dicho proceso de cambio.

Toda esta serie de relaciones comparativas hicieron que a través del tiempo el vínculo entre poeta y ave se hiciera más cercano. A finales del siglo XVIII “comparisons of the poet to the singing bird eventually lead to the reverse comparison. If poets can be considered singing birds, birds can be considered composing poets”.¹³ Por lo tanto, no sólo el ave sino su canto se convirtieron en hechos que fueron considerados como algo que empezaba a sobrepasar las capacidades del poeta, al quedar entonces como fuentes de inspiración que estimulaban la imaginación poética. Fue así finalmente como la concepción romántica del tan mencionado vínculo comenzó a forjarse.

¹³ Frank Doggett, “Romanticism’s Singing Bird” en *Studies in English Literature. 1500-1900*, vol.14, no.4, p. 550.

I

**“Dost thou despise the earth where
cares abound?”: El ave romántica,
¿etérea o corpórea?**

CAPÍTULO I

“Dost thou despise the earth where cares abound?": El ave romántica, ¿etérea o corpórea?

The poetry of earth is never dead:
When all the birds are faint with the hot sun,
And hide in cooling trees, a voice will run
From hedge to hedge about the new-mown mead...

John Keats, "On the Grasshopper and Cricket"

Hereux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'enlacer vers les champs lumineux et sereins!
Celui dont les penses, comme les alouettes,
Vers les Vieux le matin prennent un libre essor...

Charles Baudelaire, "Elévation"

En el "Essay Supplementary to the Preface" de sus *Collected Poems* de 1815, William Wordsworth arguye que durante cierto periodo de la literatura inglesa se aprecia la falta de un contacto libre con objetos externos de la naturaleza dentro del ámbito poético:

Now it is remarkable that, excepting a passage or two in Windsor Forest of Pope, and some delightful pictures in the Poems of Lady Winchelsea, the Poetry of the period intervening between the publication of the *Paradise Lost* and *The Seasons* does not contain a single new image of external nature; and scarcely presents a familiar one from which it can be inferred that the eye of the Poet had been steadily fixed upon his object, much less that his feelings had urged him to work upon it in the spirit of genuine imagination.¹⁴

Nótese que se especifica que esta falta de contacto a la que me refiero recae en cierta medida en el ojo del poeta; esto es, Wordsworth detecta una percepción que elude particularidades del entorno natural como bien lo pueden ser el ave y su canto. Al considerar que este pasaje gira en torno a cuestiones de percepción, se nos remite a la transición epistemológica entre el periodo neoclásico y el romántico. Movimientos filosóficos como el de John Locke permearon, más allá del entorno intelectual de la Inglaterra del siglo XVIII, gran parte de la producción artística de esta época. Los postulados básicos de Locke sobre la percepción de objetos externos consideraban la mente un mecanismo pasivo que absorbía impresiones externas; es decir, este filósofo proponía que el ser humano interactuaba con el exterior a través de una suerte de *tabula rasa* que se completaba gradualmente. Si bien estas nociones

¹⁴ William Wordsworth, *William Wordsworth: The Major Works*, p. 651.

no eran nuevas, ya que este pensamiento se derivó de ideas críticas gestadas desde Platón, sí desempeñaron un papel relevante en casi toda reflexión estética y filosófica de su época.

Sostiene M.H. Abrams:

To elucidate the nature of sense-perception, memory, and thought, Plato, for example, appealed to the reflection of images in a mirror, as well as to paintings, the writing of characters in the pages of a book, and the stamping of impressions into a wax plate. Aristotle also said that the receptions of sense ‘must be conceived of as taking place in the way in which a piece of wax takes on the impress of a signet- ring without the iron gold.’ Thus, John Locke—who more than any philosopher established the stereotype for the popular view of the mind in the eighteenth century—was able to levy upon a long tradition of ready-made parallels in giving definition to his view of the mind in perception as a passive receiver for images presented ready-formed from without.¹⁵

Al ser parte de una larga tradición epistemológica, el pensamiento de Locke se vio fuertemente relacionado a una serie de perspectivas platónicas y aristotélicas. Esto hace plausible considerar a esta teoría como una posible reacción al pensamiento metafísico del siglo XVII desarrollado por un grupo conocido como los *Cambridge Platonists*, el cual a su vez tenía a un filósofo clásico —Plotino— como base. En una firme contraposición con la teoría de Locke, este grupo proponía una interacción con el mundo externo a través de un proceso inverso: la mente es la que ilumina el entorno al que se enfrentan los sentidos.

Sería gracias a esta noción que William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge retomarían tiempo después la metáfora de la mente como una luz interna con poder propio que revela el exterior. Además, la modificarían para hacerla toda una perspectiva estética característica del pensamiento romántico inglés: contemplar el interior humano —tanto el mental como el espiritual— no sólo como un medio que habilita la capacidad de iluminar lo que está en el exterior, sino también como un motor de imaginación que es a la vez receptor de impresiones y creador de éstas. No obstante, las primeras reacciones claras al pensamiento de Locke vendrían de Edward Young, quien, si bien en menor grado que los principales poetas y críticos románticos, dotaría a las facultades sensoriales humanas de un valor creativo en un pequeño pasaje estudiado hasta por el mismo Wordsworth:

Where, thy true treasure? Gold says, ‘Not in me:’
And, ‘Not in me,’ the diamond. Gold is poor;
India’s insolvent: Seek in thyself,
Seek in thy naked self, and find it there;

¹⁵ M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp*, p. 57. Para ver detalles pormenorizados de esta transición que abordo vale la pena revisar el capítulo de este último libro titulado “Changing Metaphors of Mind”.

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.¹⁶

En principio, el hecho de que se proponga encontrar riquezas en el ser mismo da cabida a una autoexploración que implica cierta actividad perceptiva. Incluso se explicita que a través de los sentidos se puede explorar lo que ofrece la naturaleza, pues al observar que objetos como el oro y los diamantes son personificados no sólo se percibe la carga de transitoriedad que conllevan simbólicamente, pues éstos también abren camino a pensar en “un terreno mucho más elevado: la imaginación que sólo encuentra forma y efecto a través de la percepción del entorno”.¹⁷ En resumidas cuentas, si bien todavía no se aprecia una entrega total a un artificio creativo de la imaginación por medio de los sentidos, ya que se explicita que tanto “our senses” como “our reason”, “are divine”, al brindarle atención especial al entorno poco a poco se cuestiona más la noción poética neoclásica de ver a la naturaleza simplemente como un medio de producción mimética que la mente absorbe.

Pero, ¿en qué medida fue que este giro epistemológico afectó la tradición de poesía sobre aves de la que se ha venido hablando? Si se transfieren estos cambios de tipo de percepción a un contexto poético, resulta admisible pensar que la relación entre poeta y ave sufriera un cambio significativo. Ahora bien, gradualmente ya se pensaba en un ave no sólo como parte de un grupo de impresiones provenientes del mundo visible sino como un puente que estimulaba la imaginación y que, por ende, abría las puertas a un reino de creación que parecía no mostrar límites. Esto último sería algo que los románticos no dejarían de cuestionar a lo largo de su obra, ya que se plantearían con dureza a qué grado las dimensiones visualizadas en el acto imaginativo podían ser asequibles y entendidas.

La primera muestra de este proceso de transición se dio de manera muy sutil a través de un poema que ya incluye una atención al entorno natural gracias a

¹⁶ Edward Young, *Night the sixth. The infidel reclaim'd. In two parts. Containing, the nature, proof, and importance of immortality. Part the first. Where, among ...*, p. 22.

¹⁷ Mario Murgia, “Edward Young y William Collins: angustia, diálogo e imaginación” en *Anuario de letras modernas 2002-2003*, p. 269.

motivaciones de profundo sentimiento. Anne Finch, mejor conocida como Countess of Winchelsea, parece anticipar la conciencia romántica de prestarle una atención incisiva al mundo natural y, en especial, a un ser en particular: el ruiseñor. En “To the Nightingale” esta poeta entabla una comunicación con el ave muy distinta a lo visto anteriormente, pues le considera un ser que incluso puede generar un arte superior:

Exert thy Voice, sweet Harbinger of Spring!
 This Moment is thy Time to sing,
 This Moment I attend to Praise,
 And set my Numbers to thy Lays.
 Free as thine shall be my Song;
 As thy Musick, short, or long.
 Poets, wild as thee, were born,
 Pleasing best when unconfin'd,
 When to Please is least design'd,
 Soothing but their Cares to rest;
 Cares do still their Thoughts molest,
 And still th' unhappy Poet's Breast,
 Like thine, when best he sings, is plac'd against a Thorn.
 [...]
 'Twill not be!
 Then change thy Note;
 Let division shake thy Throat.
 Hark! Division now she tries;
 Yet as far the Muse outflies.
 (vv. 1-13, 32-36)

Lo que resalta en estos versos es una propuesta por parte de la voz poética de emular ciertas profusiones naturales del ruiseñor; tal es el caso de la libertad de este pájaro al cantar, por ejemplo. Sin embargo, al final se admite que, debido a que la musa no tiene ese poder aéreo, el ave muestra una virtuosidad lírica casi inalcanzable. De esta forma, la igualdad entre poeta y ave vista en etapas anteriores se difumina para dar paso a cierta idealización de la última. Además, debe apreciarse que la carga del ruiseñor de Ovidio está presente al hacer alusión a ese espino que inmediatamente conlleva a la melancolía. Así, resulta claro que en este período literario que, según Wordsworth, tanto expuso la carencia de un contacto directo y emocional con la naturaleza, ecos como el de Filomela todavía resonaban aunque en menor grado.

Aquí vale la pena señalar que el uso de la poesía lírica durante el zenit del siglo XVIII adquirió fuerza debido a este giro crítico de pensamiento que se ha enfatizado, ya que la generación de Thomas Gray, Thomas Warton y William Collins se encargó de consolidar este género a través de sus odas y elegías. Esta valoración genérica preludió la importancia que se le daría a la poesía lírica en el siglo posterior. La exposición clara de un yo poético en el género que comenzaba a ser preponderante en esta época

habla de un afincamiento de la poesía expresiva que alcanzaría su esplendor durante el romanticismo inglés.

No debe sorprender entonces que, hacia finales del siglo XVIII, poetas considerados como prerrománticos o románticos tempranos mantuvieran un contacto directo con el ave a través de formas de expresión lírica. En vez de contemplar el pájaro simplemente como un objeto pasivo de la imagería poética, lo consideraron una fuente de poder inspirador. James Thomson le implora a los ruiseñores que le presten parte de esa canción que tantas veces ha sido comparada con la poesía misma: “Lend me your song, ye nightingales! O pour/ Thy mazy-running soul of melody/ Into my varied verse!”.¹⁸ A su vez, el poeta escocés Robert Burns, en “Address to a Skylark”, se percató de que la alondra a la que le implora que se quede con él no resalta solamente por su estado físico y material, pues ésta emite un canto que también cobra relevancia:

O, STAY, sweet warbling woodlark, stay,
Nor quit me for the trembling spray;
A hapless lover courts thy lay,
Thy soothing, fond complaining.

Again, again that tender part,
That I may catch thy melting art;
For surely that wad touch her heart
Wha kills me wi' disdainin.
(vv. 1-8)

La noción de “melting art” es algo que años después se convertiría en una de las principales características del ave romántica, ya que se comenzó a hacer énfasis en el carácter etéreo de ésta, lo cual cobra sentido si se piensa que tanto la alondra como el ruiseñor –por mencionar las aves más reconocidas en la literatura de este periodo– muchas veces se hacen notar sólo a través de su canto. Por consiguiente, este último se convirtió en objeto primordial para el ejercicio poético romántico, ya que constantemente hacía pensar al poeta en un poder lírico que no mostraba una fuente visible. De esta forma, se podría sugerir que la apreciación directa del canto del ave conlleva a la conciencia de que hay un poder oculto (y en cierta medida incontrolable) detrás del mundo visible de las cosas. Comenta C. M. Bowra sobre este último aspecto:

The invisible powers which sustain the universe work through and in the visible world.
Only by what we see and hear and touch can we be brought into relation with them.

¹⁸ James Thomson, *The seasons, a poem. By Mr. Thomson*, p. 38.

Every poet has to work with the world of the senses, but for the Romantics it was the instrument which set their visionary powers in action. It affected them at times in such a way that they seemed to be carried beyond it into a transcendental order of things, but this would never have happened if they had not looked on the world around them with attentive and living eyes.¹⁹

Para este crítico el poder visionario del poeta romántico se ve supeditado al mundo de los sentidos. Al meditar esto, el ave no sólo puede ser considerada un *topos* recurrente de cuestiones simbólicas o de tradición sino también un instrumento de estimulación imaginativa. Debe mencionarse con precaución que cada poeta romántico estableció un contacto particular en relación con este dualismo entre los objetos visibles y la dimensión que los subyace. Por lo tanto, conviene revisar con brevedad la perspectiva de los principales poetas de este periodo con respecto a este tema del poder invisible y su relación con el ave.

William Blake desestabilizó en cierta manera los ya citados presupuestos estéticos de Young al brindarle toda su atención al uso de los sentidos más que al de la razón, pero sobre todo al considerar divino el espacio imaginativo que es producto de esa interacción sensorial. En su poema “The Blossom”, contenido en la renombrada compilación poética *Songs of Innocence*, pone de manifiesto la importancia que se le debe dar al mundo que está detrás de las cosas corpóreas:

Merry, merry sparrow!
Under leaves so green
A happy blossom
Sees you, swift as arrow,
Seek your cradle narrow,
Near my bosom.
Pretty, pretty robin!
Under leaves so green
A happy blossom
Hears you sobbing, sobbing,
Pretty, pretty robin,
Near my bosom.

En este caso, al considerar que por su complejidad el poema difícilmente permite una lectura literal directa, el contraste entre gorrión y petirrojo apunta a un binomio que polariza actividad y pasividad. Mientras la segunda ave parece buscar un escape al sollozar, la primera (aunque aparenta estar conforme con su posicionamiento corporal al buscar su cuna) también es relacionada con un sentido de movimiento al ser comparada con una flecha. Si se considera que la flor sigue intacta al relacionarse con ambas ave (muestra de una pasividad bien establecida), podría decirse que los dos

¹⁹ C. M. Bowra, “The Romantic Imagination” en *The Romantic Imagination*, p. 97.

pájaros representan el objeto sensorial que busca un escape del plano pasivo en el que están posicionados. Como señala Bowra:

Though Blake had a keen eye for the visible world, his special concern was with the invisible. For him every living thing was a symbol of everlasting powers, and it was these which he wished to grasp and understand.²⁰

A la luz de este comentario no resulta tan desatinado aseverar que, al menos en “The Blossom”, el uso que Blake hace de la figura del ave indica una devoción a lo etéreo como puente a ese mundo que es cubierto por lo visible y lo pasivo. La imaginación para Blake, entonces, presupone un rigor a la hora de tratar al ave, ya que esta última está inserta en un simbolismo que apunta a una realidad fincada en un mundo que sobrepasa el de los sentidos.

En el caso de Samuel Taylor Coleridge, la dicotomía etéreo/corpórea del ave está muy presente en *The Rime of the Ancient Mariner*, poema incluido por primera vez en lo que es considerada la obra inaugural del romanticismo inglés: las famosas *Lyrical Ballads*, texto publicado por primera vez en 1798. Si se toma en cuenta que parte del desarrollo de este poema se da en función de la figura del albatros, vale la pena examinar *a grosso modo* en qué consiste el tratamiento que se le da a este pájaro. Por medio del epígrafe, anexo hasta la versión del poema publicada en 1816, se puede prefigurar una atmósfera que sugiere cierta conexión con un mundo de lo etéreo y lo invisible que le brinda relevancia al albatros:

Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed norum omnium familiam quis nobis enarrabit? Et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? Quae loca habitant? Harum rerum notitiam Semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa in incertis, diem a nocte, distinguamus.²¹

²⁰ *Ibid.*, p. 99.

²¹ Este fragmento es una adaptación del mismo Coleridge de *Archaeologiae Philosophicae* de Thomas Burnet. Tanto el epígrafe, como la traducción que incluyo a continuación, se encuentran en *The Oxford Anthology of English Literature* (Volumen II): “I easily believe that there are more invisible than visible beings in the universe. But who will tell us the families of all this? And the ranks, affinities, differences, and functions of each? What do they do? Where do they live? The human mind has always circled after knowledge of these things, but has never attained it. But I do not deny that it is good sometimes to contemplate in thought, as in picture, the image of a greater and better world; otherwise the mind, habituated to the petty matters of daily life, may contract itself too much, and subside entirely into trivial thoughts. But meanwhile we must be vigilant for truth, and keep proportion, that we may distinguish certain from uncertain, day from night”.

En particular, llama la atención el hecho de que se hable del papel de la mente con respecto a los seres invisibles, quienes de acuerdo al autor de este fragmento, superan en número a aquellos que son visibles. Por ello se propone que deba contemplarse la existencia de estos seres ocultos en la actividad mental diaria, pues de otra forma se tendría una visión basada en trivialidades que no serían más que una limitación autoimpuesta. Sin embargo, también se hace énfasis en diferenciar entre opuestos, motivo que es contrastado a lo largo de todo el poema. Gracias a la idea de distinción motivada en este epígrafe resulta más fácil comprender que se necesite una o más figuras poéticas que funjan como puentes para separar (o también comunicar) simbólicamente lo visible de lo invisible. Al menos en la primera parte del poema, el albatros resulta crucial al momento de delimitar el cambio de tono, ya que separa la calma que precede al asesinato de éste y la ola caótica de eventos subsecuentes. Por lo tanto, el ave es un medio que, aunque esté bien presente como un objeto corpóreo del paisaje poético (ya que incluso el marinero conserva el cadáver colgado en su cuello), también posee una incorporeidad encarnada en la paradoja que crea en el marinero al estar ya muerta: los presentes efectos que emergen desde la idea de una ausencia de vida. Debe decirse que la primera descripción que se da del ave se inclina más hacia un carácter etéreo:

At length did cross an Albatross,
Through the fog it came;
As if it had been a Christian soul,
We hailed it in God's name.
(vv. 63-66)

El hecho de que el albatros surja desde la niebla le brinda un posible sentido intangible que podría separarlo de un estado estático donde sólo tenga peso lo corpóreo. Esto último puede ser reforzado si se considera la posibilidad de un juego de palabras inscrito en el mismo título. Como Arden Reed propone, Coleridge decide no modernizar el vocablo *Rime* “because only the archaic spelling creates a pun, meaning both verse with like endings, and also hoarfrost, frozen mist or chill mist or fog”.²² Que el ave salga de la niebla, así como que paradójicamente se haga notar a partir de su ausencia en determinado momento del poema, son detalles que evidencian el carácter fantasmal de ésta (sobre todo por lo que presencia el marinero después del asesinato). Sin embargo, al decir que el ave separa los cambios de tono y situaciones

²² Arden Reed, “The Mariner Rimed” en *Romanticism and Language*, p. 169.

del poema no está de más considerar que ésta abarque ambas dimensiones (tanto la espectral como la visible), ya que un puente también implica una comunicación. Aunque el albatros parezca desde su primera mención un medio poco tangible, su corporeidad hace que la paradoja de la que hablo funcione. Con esto se habla de un ave posicionada en un mundo corpóreo y, a la vez, ya se propone un carácter etéreo de ésta. Con base en esto último y, al menos en *The Rime of the Ancient Mariner*, es posible ver que Coleridge no expone una entrega completa al mundo que subyace a lo visible como en el caso de Blake y, aun así, hay un contacto con ese misterio que se abre a partir de la imaginativa exacerbación del acto poético.

Por otro lado, Coleridge también transformó la carga ovidiana que hasta este momento se había apoderado de la figura del ruiseñor, debido a que en “The Nightingale: A Conversation Piece” menciona el sentido miltoniano que marca a este pájaro cantor como melancólico para así poder cuestionarlo a lo largo del poema:

And hark! the Nightingale begins its song,
'Most musical, most melancholy' bird!
A melancholy bird? Oh! idle thought!
In Nature there is nothing melancholy.
(vv. 12-15)

Para este poeta, el ruiseñor va más allá de tener una simple carga simbólica por formar parte del entorno natural, hecho que por sí mismo le contempla como motor imaginativo. Esta modificación de tono da paso a la consolidación del ave que marcaría al romanticismo: la alondra. Como lo señala Leonard Lutwack al hablar de la figura del ave en el romanticismo: “For English poets the skylark became more important than the nightingale. This change may be noted as early as 1804 in a passage from Blake’s *Milton*”.²³ A pesar de tener un tono que suena a generalización, este comentario identifica bien un pasaje de *Milton: A Poem* de Blake que le da sentido a la continuidad de esta ave en el periodo:

The Lark sitting upon his earthy bed: just as the morn
Appears; listens silent; then springing from the waving Corn-field! Loud He leads the Choir of Day!
Trill, trill, trill, trill
Mounting upon the kings of light into the Great Expanse,
Reechoing against the lovely blue and shining heavenly Shell,
His little throat labours with inspiration; every feather
On throat & breast & wings vibrates with effluence Divine.
(vv. 29-35)

La idea de divinidad vertida en la melodía de la alondra sería un eco que, aunque medido y cuestionado en poemas subsecuentes, permanecería presente

²³ Leonard Lutwack, *Birds in Literature*, p. 51.

durante el romanticismo inglés. William Wordsworth profundizó el carácter del ave en mayor medida que en otros poetas románticos, pues basta con darle un vistazo a su obra para encontrar diversos poemas que hacen referencia a varias especies de aves. Entre estos poemas, resaltan dos que son cruciales al preguntarse en qué medida fue que los románticos idealizaron al ave, y en especial a la alondra. Nótese que ambos textos son de nombre homónimo: “To a Skylark”. En el primer poema, escrito en 1805, se aprecia un aspecto que no está tan presente en poemas prerrománticos como “Address to a Woodlark”: una cierta entrega a los linderos ocultos de la imaginación como escape a la limitación humana. A diferencia de Burns, en este caso no se sufre de congoja sino de un cansancio terrenal. El mismo prefijo del vocablo *skylark* sugiere el contacto con un lugar que remite a los cielos, *topos* que ha sido idealizado en el folklore. En este sentido, el ave conocida como *skylark* se muestra más etérea que la *woodlark* debido a su posición al cantar, ya que ésta no se sitúa en árboles como la de Burns sino que siempre está surcando los cielos de manera que casi no se hace notar a los ojos de cualquier ser que resida en la tierra:

Up with me! up with me into the clouds!
 For thy song, Lark, is strong;
 Up with me, up with me into the clouds!
 Singing, singing, [...]

I have walk'd through wilderness dreary,
 And today my heart is weary;
 Had I now the soul of a Faery,
 Up to thee would I fly.
 There is madness about thee, and joy divine
 In that song of thine
 Up with me, up with me, high and high,
 To thy banqueting-place in the sky!
 (“To a Skylark” [1805] vv. 1-4, 8-15)

Los primeros cuatro versos identifican al canto como un medio que pueda servir de transporte para llegar a ese lugar que habita la alondra. Así, resulta claro que desde un principio se da una suerte de idealización del destinatario, ya que incluso éste no está al alcance visual de la voz poética. La idea de una locura o alegría divina expresa la conciencia de un plano que está fuera del alcance para el poeta. La naturaleza etérea de esta ave sugiere entonces un poder visionario que se ancla más allá de los sentidos; por ello es que debe notarse que un rasgo que distingue a este poema como perteneciente al romanticismo inglés es precisamente la entrega a los abismos de la imaginación, en este caso a través del poder de la canción.

Como tentativo seguimiento del poema de 1805, el “To a Skylark” escrito en 1825 plantea preguntas que cuestionan el posicionamiento idealizado de la alondra del primer poema. La naturaleza del ave puede considerarse etérea, pero ¿no existe el riesgo de menospreciar objetos de naturaleza corpórea?

Ethereal minstrel! pilgrim of the sky!
 Dost thou despise the earth where cares abound?
 Or, while the wings aspire, are heart and eye
 Both with thy nest upon the dewy ground?
 Thy nest which thou canst drop into at will,
 Those quivering wings composed, that music still!
 Leave to the nightingale her shady wood;
 A privacy of glorious light is thine;
 Whence thou dost pour upon the world a flood
 Of harmony, with instinct more divine;
 Type of the wise who soar, but never roam;
 True to the kindred points of Heaven and Home!
 (vv. 1-12)

Lo que sobresale en primera instancia es que el primer verso es prácticamente un nexo con el “To a Skylark” de 1805, debido a que se está reafirmando la posición celestial del ave. Por ello es que las preguntas que siguen a esta primera afirmación sugieren un replanteamiento del carácter tan volátil de la alondra con respecto a su entorno natural y tangible. Mientras que en el primer “To a Skylark” se considera la necesidad de una naturaleza difusa para tener un contacto con el ave (a través de la figura del hada), en el segundo poema la alondra se sabe conocedora del plano celestial inalcanzable al humano y, asimismo, también es capaz de adquirir una corporeidad directa al bajar a su nido. Por lo tanto, resulta difícil hablar de una respuesta o inclinación concreta que conduzca a una oposición radical de ambos poemas en cuanto a la naturaleza de la alondra.

Discutir la relación entre poeta y ave, así como la naturaleza de esta última en ciertos poemas del romanticismo inglés expondría cierto hueco si se dejara de lado el poema quizás más famoso de la poesía sobre aves del periodo: “Ode to a Nightingale” de John Keats. No sólo por su perenne fama es que resulta adecuado revisar este poema sino que, debido a la compleja relación entre ave y poeta que se muestra en éste, es meritorio profundizar la ambigüedad de un texto que ha apabullado a lectores y críticos por poco menos de dos siglos.

De acuerdo con Jorge Luis Borges,²⁴ por muchos años la crítica inglesa vio al ruiseñor de este poema como aquel que escuchó Keats en los jardines de Wentworth;

²⁴ Confróntese “El ruiseñor de Keats” en “Otras Inquisiciones”. Jorge Luis Borges. *Obras Completas*, pp. 95-97.

es decir, no aludió a la especie sino al ser de ese preciso momento. Por consiguiente, esta aserción indica que Keats se refiere a un ruiseñor de índole arquetípico (por mencionar el término de Borges) que acentúa el carácter etéreo del ave que se ha recalcado a lo largo de este estudio. La primera estrofa expone ya cierta concepción un tanto idealizada del ave:

`Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thy happiness,—
That thou, Light-wingèd Dryad of the trees.
In some melodious Plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singing of summer in full-throated ease .
(vv. 5-10)

El hecho de que se identifique al ruiseñor con una dríade arbórea exhibe tanto un vínculo con un ser etéreo que mora en un lugar de forma sigilosa y hasta volátil como con una figura mitológica que, a pesar de vivir en un *topos* divino, no posee inmortalidad. Desde este momento se habla ya de una presencia que se manifiesta intangiblemente; es decir, aparece una paradoja muy similar a la que menciono sobre el albatros de Coleridge, pues se abren las puertas a diversas ambigüedades a la hora de relacionar al poeta con el ave. Al no ser observado el pájaro, lo que está en juego de manera certera es un canto que hace que incluso la voz poética considere a la poesía como algo invisible a la percepción:

Away! Away! For I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards:
Already with thee! tender is the night,
And haply the Queen-Moon is on her throne,
Cluster'd around by all her starry Fays;
But here there is no light,
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways.
(vv. 31-40)

Algo que salta a la vista en esta estrofa es la separación enfática entre la oscuridad sublunar en la que se encuentra situada la voz poética y la plenitud etérea de las hadas de estrellas que resguardan a la “Queen-Moon”. Comenta Mark Sandy con respecto a esto último:

Keats's distinction between the ethereal brilliance of the 'Queen-Moon' (36) and our sublunary sphere in 'but *here* there is no Light / save what from heaven is with the breezes blown' [...] operates at two levels. On the first, this tragic realisation of existence is initiated by Keats's recollection of Milton's mythological and mournful nightingale that 'tunes her nocturnal notes' (III, 40). At the second level, Keats's use of

the repeated homophone 'here' and 'hear' throughout his ode (particularly, in the line 'Here, where men sit and hear each other groan' (24) from the previous stanza) circumscribes the *here* and now of the leafy bower in which the listener accidentally hears the inviolable voice of the doubly absent presence of the nightingale.²⁵

Al hacerse esta división, lo que queda como puente es un canto cuyo efecto hace que se entre en un estado de éxtasis debido al contacto que se tiene con ese mundo etéreo.²⁶ Como menciona Sandy, a través de aquella voz (o canto) inviolable uno se percata de que el ruiseñor alberga en sí una dualidad que engloba tanto la presencia como la ausencia de éste. Esta atmósfera continúa a lo largo del poema y en la última estrofa, donde se le dice adiós al ruiseñor y se esperaría que todo tuviese una resolución, la oda culmina con una pregunta que bien podría resumir toda esta noción paradójica que se ha expuesto en el capítulo:

Adieu! The fancy cannot cheat so well
As she is famed to do, deceiving elf,
Adieu! Adieu! Thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,
Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision or a waking dream?
Fled is that music: –do I wake or sleep?
(vv. 73-80)

Si bien es cierto que en “Ode to a Nightingale” (como en casi todos los poemas que se han revisado en este capítulo) se culmina con una interrogante, también se aprecia que a diferencia de periodos anteriores el ave forma parte de un terreno que había permanecido un tanto escondido: la noción de un poder oculto que se ve presente en el carácter etéreo de las aves. En su “Defence of Poetry”, Shelley hace una comparación que inmediatamente remite a la oda de Keats:

A Poet is a nightingale who sits in darkness, and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why.²⁷

En efecto, al leer “Ode to a Nightingale” con base en esta última cita incluso parecería que Shelley se refiere al ruiseñor de Keats. No obstante, ya que se observa que la relación entre ave y poeta así como en el constante choque entre corporeidad y su opuesto plantea muchas veces una paradoja, “To a Sky-lark” de Shelley no puede

²⁵ Mark Sandy, “ ‘Echoes of that Voice’: Romantic Resonances in Victorian Poetic Birdsong” en *Romantic Echoes in the Victorian Era*, p. 157.

²⁶ En este caso, el sentido de éter está aún apegado a la época isabelina, en la cual se consideraba volátil el estado de supuestos seres que habitaban el mundo que superaba en elevación a la luna. En este sentido, la división se vuelve literal en el poema gracias a los términos “sublunar” y “etéreo”.

²⁷ Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry” en *Shelley’s Poetry and Prose*, p. 51.

pasar desapercibido en relación con este fragmento que contiene la comparación entre ruseñor y poeta.

II

**“Cerulean ether’s pure inhabitant”:
“To a Sky-lark” y la incorporeidad
de la alondra**

CAPÍTULO II

“Cerulean ether’s pure inhabitant”: “To a Sky-lark” y la incorporeidad de la alondra

Bird of the wilderness,
Blythesome and cumberless,
Sweet be thy matin o’er moorland and lea!
Emblem of happiness,
Blest is thy dwelling-place—
O to abide in the desert with thee!
James Hogg, “The Skylark”

And now the herald Lark
Left his ground-nest, high tow’ring to descry
The morn’s approach, and greet her with his song.
John Milton, *Paradise Regained*

Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate.
William Shakespeare, “Sonnet 29”

Si en el multicitado fragmento de Shelley sobre el poeta y el ruiseñor se sustituyera al último por una alondra, la respuesta de esta ave hacia su propia soledad sería distinta, ya que en tanto que el ruiseñor canta con el propósito de encontrar una alegría que subsane su melancolía, la alondra ya posee una alegría simbólica por medio de su canto.²⁸ A la luz de esta modificación, lo que sobresale en una primera lectura de “To a Sky-lark”, más que lo catártico de la soledad (como ocurre con el ruiseñor), es el esparcimiento de la alegría a través de la espontaneidad lírica reflejada en una canción que expone el estado oculto del ave. En efecto, al tomar en cuenta el contexto del poema, el tema de la invisibilidad del ave permanece activo si uno recuerda que la alondra emite su canto cuando ésta va desapareciendo de la vista de quien la escucha. Aquí hay que considerar que esta lectura implica una comunicación entre “A Defence of Poetry”, el texto quizá más renombrado de toda la teoría poética del autor, y un poema perteneciente a su etapa lírica quizá más fructífera. “To a Sky-lark” forma parte del grupo de poemas incluidos en *Prometheus Unbound: A Lyrical Drama in Four*

²⁸ Con respecto a la carga simbólica inherente a esta ave en la cultura occidental, Michael Ferber señala en *A Dictionary of Literary Symbols* que “The lark, also called laverock, is one of the most popular birds in post-classical European poetry. This little brown bird is known for the loud, merry, musical song that it sings only in flight and notably early in the morning; it soars so high it disappears in the light, though its song might still be heard”, p. 107.

Acts, with Other Poems, la compilación lírica más ambiciosa del autor. Por ello, no debe sorprender que este poema guarde comunicación estrecha tanto con textos de la misma etapa como con pasajes del texto teórico de Shelley.

“To a Sky-lark” comienza con afirmaciones que, más allá de expresar un gozo inusitado por describir al ave de la mañana, confirman el interés del poeta en la dicotomía etéreo/corpórea del ave. Desde un principio, “Shelley takes pains to establish the intangible nature of not only the skylark itself but of the poet’s shifting apprehension of the bird and its song”:²⁹

Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert—
That from Heaven, or near it,
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.
(vv.1-5)

El hecho de que al empezar el poema se afirme un carácter netamente incorpóreo de la alondra de inmediato crea un vínculo con el segundo “To a Skylark” de Wordsworth, pues en éste también hay una emoción desmesurada desde el primer verso que apunta a la misma noción. No obstante, en el poema de Shelley los cuestionamientos sobre el carácter del ave no llegan desde la primera estrofa, ya que incluso la voz poética parece dejarse llevar por esa atmósfera de intangibilidad al no dar a conocer un origen certero del pájaro cantor y al establecer que proviene “from heaven or near it”. Por lo tanto, la primera diferencia reside en ese ímpetu por presentar la figura del ave, en el caso de Shelley, con una celebración inusitada, y con Wordsworth por medio de preguntas inquisitivas.

Otro vínculo con Wordsworth tal vez más directo (debido a la concordancia en el uso de ciertas palabras) se da al observar dos de sus poemas escritos en la primera década del siglo XIX, años en los que el poeta concebía la poesía como “the spontaneous overflow of powerful feelings”.³⁰ En “To a Cuckoo,” resalta un adjetivo para referirse al ave que, al igual que en el caso del poema de Shelley, también es usado desde el primer verso:

O blithe New-comer! I have heard,
I hear thee and rejoice.
O Cuckoo! shall I call thee Bird,
Or but a wandering Voice?
(vv. 1-4)

²⁹ Sally West, *Coleridge and Shelley: Textual Engagement*, p. 113.

³⁰ William Wordsworth, “Preface to Lyrical Ballads” en *William Wordsworth: The Major Works*, p. 253.

Aunque no exista certeza de que Shelley incluyó la construcción “blithe Spirit” con base en el poema de Wordsworth, al menos se puede ver que el uso de la palabra en ambos poemas muestra afinidad de pensamiento al encaminar al lector hacia el estado etéreo del ave muy evidente en versos posteriores. Sin embargo, mientras que en la última estrofa citada permanece la duda wordsworthiana en cuanto a definir un carácter estable del ave (ya que la voz poética se pregunta si debe llamarle ave o voz al cucú), en el poema de Shelley se honra con certeza a un “blithe Spirit” y a su “unpremeditated art”.

El segundo poema que abre posibilidades de comparación es “The Green Linnet”, en el cual se presenta una interjección idéntica a la que abre “To a Sky-lark” que, como ocurre con la alondra, se debe a atributos especiales del ave, en este caso un pardillo. Tras mencionar diversos objetos del entorno natural, la voz poética procede a resaltar ciertas virtudes de este pájaro:

One have I marked, the happiest guest
 In all this covert of the blest:
 Hail to Thee, far above the rest
 In joy of voice and pinion!
 Thou, Linnet! in thy green array,
 Presiding Spirit here to-day,
 Dost lead the revels of the May;
 And this is thy dominion.
 (vv. 9-16)

Nótese que la interjección “Hail to thee” que abre el poema de Shelley aquí se ve precedida por dos versos que expresan una previa exploración del paisaje poético, ya que bien se aclara que entre los seres de su medio, ninguno comanda el entorno natural al que se está aludiendo de la manera en que el pardillo (aquí también llamado “Spirit”) lo hace: a partir de ahí toda la atención del poema recae en éste. Con tales detalles se alcanza a vislumbrar que en “The Green Linnet” la interjección se justifica debido a una revisión anterior del entorno. De manera distinta, lo que resalta en la oda de Shelley es una seguridad por comenzar la celebración de un ser que nunca fue ave sino espíritu, un regocijo que no muestra una razón aparente para ser compartido, justo como ocurre en el fragmento sobre el poeta y el ruiñeñor.

Hasta aquí, el ya discutido “To a Skylark” de Wordsworth, de 1825, parece cerrar el cuestionamiento del carácter del ave dentro de la poesía de aves de los grandes románticos al menos diacrónicamente, ya que en cuestión de fechas marca un cierre al ser el último poema que trata directa e inquisitivamente la dicotomía

etéreo/corpórea del ave.³¹ Además, si se toma en cuenta el intento de Coleridge por privar a la percepción del ruiseñor de una carga solamente simbólica y de tradición, en éste también se le dice al ave: “Leave to the nightingale her shady wood;/ A privacy of glorious light is thine” (vv. 7-8).³² Estos versos sugieren incluso una sustitución de ave de parte del poeta con el propósito de enfatizar cierto escape de ese vínculo melancólico que en gran medida únicamente permitía considerar el ave (en este caso el ruiseñor) como objeto decorativo y simbólico de la imaginería poética en épocas anteriores. De esta forma, se podría sugerir incluso que el poema guarda un sentido de continuidad al giro perceptivo que inició Coleridge, debido a que aunque todavía se incluye una carga simbólica por medio de la alondra, se expresa ese eco que pide una certera atención en el ave como parte de la naturaleza circundante en donde “there is nothing melancholy”.³³ Sin embargo, a pesar de haber sido escrito en 1820 (cinco años antes que el de Wordsworth) y, no contrastar la posición simbólica de la alondra con la de otros pájaros, el poema de Shelley muestra un tratamiento más extenso del tema al no sólo desarrollar cuestionamientos con mayor profundidad, sino al apuntar ya a una resolución concreta sobre el carácter del ave. Con esto no se propone un cierre tajante y lineal, sino que se hace notar que lo que está en juego es el replanteamiento de la dicotomía ya comentada que ocupó a Wordsworth, Coleridge y Keats en su poesía sobre aves, con la peculiaridad de que ya se atisba un inclinación “estable” hacia lo etéreo.

Que se haga hincapié en cierta certeza por parte de Shelley al afirmar la incorporeidad en el ave está aunada a cierta imposibilidad de comunicar de lleno de dónde proviene el poder melódico de ésta (hecho muy claro de igual forma en el tan mencionado fragmento de Shelley sobre el poeta y el ruiseñor). Al reconocer que la

³¹ Esta noción de cierre cobra mayor relevancia si se lee “To a Skylark” de 1825 como seguimiento del poema homónimo escrito en 1805. Sin embargo, como señala Jonathan Wordsworth en torno a la relación textual entre los poetas románticos: “They didn’t know that imagination would come to be thought of as the hallmark of Romantic poets. And they didn’t know they were Romantic Poets. [...] Connections between them were few”. (“The Romantic Imagination” en *A Companion to Romanticism*, p. 486.) Con base en esto, resulta muy difícil hablar sobre culminaciones durante este periodo. No obstante, como comento en la introducción, existen textos que dan cuenta de cuestionamientos comunes de periodos de la historia literaria inglesa, y es éste el sentido al que me refiero cuando indico que en “To a Sky-lark” de Shelley se retoma de manera inquisitiva la dicotomía etéreo/corpórea del ave.

³² Con estos versos incluso cobra sentido la aseveración de Lutwack sobre el posicionamiento de la alondra como el ave con más peso para los poetas románticos ingleses.

³³ Aquí hay que aclarar que no es que con esto Wordsworth haya deslindado al ave de su simbolismo, pues siguió escribiendo poemas en los que se cumple un propósito meramente convencional, por lo que esta aseveración puede referirse únicamente a la alondra y no al ave en general. Véase, por ejemplo, “Bird of Jove” y “A Morning Exercise”. Además, cabe decir que, aunque no se da en virtud del ave, Byron también coincide con la propuesta de Coleridge de desvincular al entorno natural de una melancolía opresiva al desarrollo de la imaginación. Véase *Manfred*, 72. 1-5.

alondra vierte melodías de “unpremeditated art” también se expone cierto desfase de parte de quien escucha el canto, ya que la experiencia es simplemente contada. Es cierto que la voz poética puede transmitir lo percibido hasta cierto punto por medio de la poesía, pero la experiencia es mediada a través de palabras, lo cual desde un principio expone ya una brecha de incompletud, pues ciertamente, aunque el efecto del canto permanezca, la evanescencia del momento se torna inasible. Por esto puede pensarse que la canción y su fuente inasequible a la vista quedan en un estado que parece no poder comunicarse en su totalidad a través de palabras. Incluso este mismo desfase poco a poco se acentúa en el campo visual para la misma voz poética, pues conforme el poema avanza el ave y el gozo que irradia cada vez son descritos a través de símiles que abarcan distintos campos semánticos. En este contexto podría pensarse que desde la primera estrofa se propone ya una idealización del ave muy predecible en sí misma (sobre todo al posicionar al ave como un espíritu que se esconde a la vista). No obstante, en la segunda estrofa ya se incluye el primer símil sobre la alondra, lo cual si bien podría expandir el tono idealizado a través de una comparación que enfatice la posición especial de la alondra entre su entorno natural, también posibilita comparaciones que conlleven a lo terrenal y, por ende, nieguen una simplicidad implícita en la celebración de la alondra:

Higher still and higher
From the earth thou springest,
Like a cloud of fire;
The blue deep thou wingest,
And singing still dost soar, and soaring ever singest.
(vv. 6-10)

En efecto, lo que se da aquí es un sentido de continuidad en cuanto al tono de idealización visto en la primera estrofa. Resalta la inclusión de un símil que implica un escape casi infernal por estar relacionado con una imagen que remita al fuego así como por tener como destino un lugar meramente celestial; es decir, el contraste visual es tan marcado que desde la segunda estrofa no tan sólo se puede apreciar el énfasis en el carácter etéreo de la alondra, pues también se prefigura la constante fluctuación semántica que permea gran parte del poema. Pensar que una nube incandescente irrumpe en el inmenso azul del cielo ciertamente implica una distinción de unicidad que de cierta manera evidencia que hasta aquí el ave goza de algo que la voz poética desconoce. Además, con base en el hecho de que verbos como “to spring” o “to wing” funcionen tanto con la nube como con la alondra, bien se puede hablar de una noción

etérea compartida por ambos seres de la naturaleza. En suma, se puede decir que la primera comparación conduce hacia una atmósfera de gozo etéreo que muestra coherencia con la primera estrofa.

Las características visuales discutidas hasta este momento remiten a “Reflections: On Having Left a Place of Retirement” de Coleridge, poema donde también se describe a la alondra con atributos que implican una luz y destello, los cuales asimismo sitúan a este ser en un lugar privilegiado en el marco de imaginiería del poema:

...Oft with patient ear
 Long-listening to the viewless sky-lark's note
 (Viewless, or haply for a moment seen
 Gleaming on sunny wings) in whispered tones
 I've said to my beloved, 'Such, sweet Girl!
 The inobtrusive song of happiness,
 Unearthly minstrelsy! then only heard
 When the Soul seeks to hear; when all is hushed,
 And the heart listens!
 (vv. 18-26)

De nuevo, al sentido al que se alude en un principio en esta estrofa es al del oído y, no obstante, se da una sinestesia al decir que la melodía de la alondra se encuentra escondida a la vista, lo cual sugiere que, desde un principio, al entrar en contacto con el canto de esta ave se da una actividad en gran medida sensorial. Hay que decir que después de esto se hace hincapié en la falta de un origen visual, aunque se aclara que esta ave puede ser vislumbrada al menos por un momento. Esto último se aprecia en gran parte debido a la forma en que se describen las alas de la alondra (unas “sunny wings”), ya que estas hacen que el ave resalte dentro del paisaje celestial de la mañana. Aquí cabe recordar que la elevación de la alondra de Shelley se da en virtud de una imagen que implica la noción de incandescencia, y por dicha peculiaridad, el ave destaca una vez estando en el cielo. Además, las similitudes no son únicamente en el ámbito visual, ya que también se dan en cuanto a la emotividad que produce el canto de la alondra en quien lo escucha. Nótese cómo es que la voz poética del poema de Coleridge se contagia de alegría como para hablarle en susurros a su dulce acompañante. De manera similar, lo que experimenta la voz poética del poema de Shelley provoca que lo que se comparte sea en un tono celebratorio, lo cual precisamente justifica que el poema sea una oda.

Conviene detenerse un momento para indicar que en “To a Sky-lark” resalta un detalle que, al igual que en muchos poemas discutidos anteriormente, se antoja paradójico: me refiero al hecho de que se dé a conocer una necesidad por lo material

como puente hacia lo intangible; es decir, al aclarar que la alondra parte desde la tierra, se admite la materialidad del ave como punto de partida de la voz poética para poder compartir el gozo idealizado que se da al escuchar a ese “spirit”. Como apunta Onno Oerlemans en relación a la importancia del estado material de la naturaleza para los románticos, la corporeidad del entorno es algo que, aunque bien pueda ser pensado como ya asimilado con simpleza por la mente, cobra gran complejidad al observarla con detenimiento:

A central paradox is that even as this interest in the physical was reflected in the world of these writers [Wordsworth, Shelley, Clare and White], and spurred by advances in geology, biology, medicine, and travel, it led also to the contrasting awareness that the physical world was less comprehensible and more alien than these writers hope it would be – that as nature becomes increasingly the object of attention, as well as the avenue of escape, it becomes increasingly strange and unknowable. Even as we grow more capable of analysing and manipulating the physical world, and aware of the irreparable damage we do it and the potential harm we do ourselves, we recognize too that the physical will always be other. We are at once subsumed by it and remote from it, as Shelley and Wordsworth repeatedly reflect.³⁴

A pesar de que la alondra es vista como un “blithe spirit” desde un principio, hay que decir que el hecho de que más adelante se cuestione a conciencia el origen de ésta habla de una consideración al menos temporal hacia el lado tangible del ave. Esto da cabida a lo que Oerlemans señala al final de este pasaje: que paradójicamente el ave sea asequible e inalcanzable a la vez. Incluso, hay que anticipar que más adelante la voz poética se refiere a esta última como “Sprite or Bird”, detalle que da cuenta de la preocupación de Shelley por la pregunta contenida en el título del capítulo anterior.

La dicotomía ausencia/presencia conlleva de nuevo a la poesía de Coleridge, específicamente a lo ya comentado sobre el albatros de *The Rime of the Ancient Mariner*, pues tanto el albatros como la alondra son descritos en relación con la tierra; el primero porque en un principio aparece en su corporeidad, y la segunda porque firmemente se aclara que como una nube de fuego parte desde la tierra. Sin embargo, en el caso de la alondra, el estado material no cobra el mismo valor, ya que físicamente ésta no se vuelve a presentar al lo largo del poema. Asimismo, a diferencia del albatros, ésta no forma parte de un juego dual como el que presencia el marinero, pues aquí (a pesar de que se mencione puntualmente que la alondra parte de la tierra) la voz poética interactúa propiamente sólo con reverberaciones del canto. Curiosamente, la afinidad más notable con este poema de Coleridge se encuentra en lo sugerido por Thomas Burnet en el epígrafe, ya que éste parece tener resonancias en la

³⁴ Onno Oerlemans, *Romanticism and the Materiality of Nature*, p. 25.

visión de Shelley no sólo en este poema, sino en gran parte de su obra lírica, pues incluso se muestra cierta devoción hacia dicho poder en varios poemas. Por ejemplo, en “Hymn to Intellectual Beauty”, desde el mismo título se observa el aprecio hacia este poder que, aunque no termine por descubrirse, cautiva al autor y se muestra “yet dearer for its mystery”. En la primera estrofa se da cuenta de una sensación de arrobamiento al describir un poder muy similar al que la alondra conoce:

The awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen amongst us, —visiting
This various world with as inconstant wing
As summer winds that creep from flower to flower.—
Like moonbeams that behind some piny mountain shower...
(vv. 1-5)

La idea de derretimiento o “melting art” (retomando a la *woodlark* de Burns) parece inherente a ese espíritu que, aunque oculto, se le aparece de manera imprevisible e inconstante a la afección sensorial del poeta. Esto va de la mano con cierto credo poético de Shelley muy presente también en “To a Skylark”, el cual visualiza la poesía como algo de carácter estrictamente espontáneo e imprevisible, como el mismo canto matinal de la alondra: “Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. [...] The greatest poem even can not say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness”.³⁵ Sostiene M. H. Abrams con respecto a esto último:

In his ‘Defence of Poetry’ Shelley insists that valid poetic composition is uncontrollable, automatic, and ineffably joyous. ‘A man cannot say “I will compose poetry.”’ It is an ‘error to assert that the finest passages of poetry are produced by labour and study’; when they come, the evanescent visitations are ‘elevating and delightful beyond expression.’³⁶

Ambas citas parecen mostrar concordancia con lo mostrado en el poema, pues dicho poder inadvertido y encarnado en el canto del ave parece acentuarse a través de algunos símiles que se desarrollan a lo largo del poema. Por ejemplo, en la tercera estrofa la voz poética describe a la alondra como una “unbodied joy” que “In the Golden Lightning of the sunken sun” flota y se desliza como si fuese a emprender una carrera, lo cual expande la noción de espontaneidad inscrita en el vuelo “de fuego” contenido en la segunda estrofa. Después de esto, pareciera que la voz poética sigue

³⁵ Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry” en *Shelley’s Prose and Poetry*, p. 531.

³⁶ M. H. Abrams, *op.cit.*, p. 201.

imbuida de ese gozo tan grande que sugiere que la única forma de compartirse sea la de encontrar similitudes en objetos del entrono terrenal que se acercan a la experiencia. Por ello no sorprende que lo que se desarrolle en la cuarta estrofa sea una comparación directa entre la alondra y la estrella de la mañana, peculiaridad que continúa con la fluctuante imaginación a la que se enfrenta el lector:

The pale purple even
Melts around thy flight;
Like a star of Heaven,
In the broad day-light
Thou art unseen, —but yet I hear thy shrill delight,
(vv. 16-20)

Sorprende el hecho de que la “pale purple” se funda en el vuelo de la alondra, cuando resulta muy claro que esta última no es más que una pequeña mancha incandescente en el abismo azul del cielo. Después de esto, la voz poética marca una pausa para afirmar que el origen del ave es incierto y así preguntarse por otras cosas que se le puedan asemejar:

What thou art we know not;
What is most like thee?
From rainbow clouds there flow not
Drops so bright to see
As from thy presence showers a rain of melody.
(vv. 31-35)

Tras afirmar el desconocimiento de la razón de ser de esta ave y sugerir que lo que se equipare con ésta sólo puede alcanzar similitud y no réplica, la primera comparación se da en un sentido sinestético, pues la imagen incluye el uso del oído para identificar algo visual. Además, debe hacerse notar que la comparación de la alondra con una nube permanece constante y, por esta razón, el carácter volátil del ave se hace notar por medio de la analogía entre la condensación de la nube y el derrame de alegría del canto. Hasta aquí, aunque se creyera que el poema seguirá desarrollándose a través de símiles que enfatizan la unicidad de la alondra, conforme avanza la lectura del poema sorprende el hecho de cada vez se compare al ave con seres que parecen ser efectivamente *disímiles*. Obsérvese lo que ocurre en estas cuatro estrofas:

Like a Poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not:

Like a high-born maiden
 In a palace-tower,
 Soothing her love-laden
 Soul in secret hour
 With music sweet as love— which overflows her bower:

Like a glow-worm golden
 In a dell of dew,
 Scattering unbeholden
 Its aerial hue
 Among the flowers and grass which screen it from the view:

Like a rose embower'd
 In its own green leaves—
 By warm winds deflowered—
 Till the scent it gives
 Makes faint with too much sweet those heavy-winged thieves.
 (vv. 36-55)

En un principio, que se compare a la alondra con un poeta escondido en la luz de sus pensamientos establece una comunicación directa con el ruseñor al que alude Shelley en su “Defence of Poetry”, ya que en ambos textos se describe una emanación poética espontánea que parece no mostrar una fuente inspiradora clara. Sin embargo, una notable diferencia aparece al observar que en el poema la comparación forma parte de un cuadro de símiles, en tanto que en el texto teórico se habla de una aseveración de carácter imperativo al eludir el *like*. Al ser, entonces, símiles que aparentemente proponen comparaciones, algo que primeramente aparenta estar en juego es una pregunta: ¿existe posibilidad clara de comparación entre un poeta, una doncella, una luciérnaga o una rosa? Lo que a primera instancia (por los símiles a los que recurre el poeta en estrofas anteriores) puede parecer una semejanza directa entre la alondra y estos seres expone dudas si se aprecia que lo que se está confrontando es lo etéreo del poder del ave. Según Bloom:

Impatient readers may protest that they cannot see in what way a lark is like any of that series; the answer is that Shelley is not comparing the lark to them or even them to the lark, but, rather, he is comparing a series of visionary tableaux to the showering forth, the flowing over, of the lark's song.³⁷

En efecto, lo que se compara en estas estrofas es el derrame de alegría que la voz poética presencia. En la estrofa acerca del poeta, la emanación de unos “hymns unbidden” hace pensar en el ya comentado credo de Shelley sobre la espontaneidad

³⁷ Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic poetry*, p. 303.

con que la que un poeta debe contar para ejercer su artificio. De modo similar, en los versos sobre la doncella se enfatiza un esparcimiento imprevisible por medio de la música con la que inunda su estancia. En las otras dos estrofas, la noción de relación etérea se torna más clara al incluir objetos de la naturaleza que exponen cierta inclinación a lo etéreo desde su composición física. La luciérnaga retoma de nuevo y directamente lo dicho acerca del ave en el poema de Burns: una “melting art” que implica una volatilidad. En el caso de la rosa, al igual que la luciérnaga, el poeta o la doncella permanece oculta sólo para después poder esparcir una aroma que regocije a su entorno, lo cual habla de la relevancia del sentido del olfato en estos versos.

En todas estas estrofas se sigue el mismo patrón que en la comparación con el ruiseñor incluida en “A Defence of Poetry”: el medio de emanación permanece oculto mientras que quien lo recibe no sabe de dónde proviene dicha sensación de gozo. A partir de aquí la figura del ave puede ser vista como un medio que, aunque no se tenga certeza de la razón de su alegría, sea contemplada no sólo como herramienta simbólica para el poeta, sino como un vínculo con la imaginación viva, tal como para Shelley la mente en composición es “as a fading coal”.

Tras ahondar en comparaciones de un variopinto campo visual, a través de varias preguntas la voz poética parece arribar a conclusiones que ubican al ave y a su poder como algo no equiparable a objetos de carácter terrenal. Este proceso ocupa un par de estrofas que incluyen desde interrogaciones precisas sobre la fuente de poder del ave hasta afirmaciones que sugieren una atmósfera de inmortalidad:

What objects are the fountains
Of thy happy strain?
What fields or waves or mountains?
What shapes of sky or plain?
What love of thine own kind? what ignorance of pain?

With thy clear keen joyance
Languor cannot be—
Shadow of annoyance
Never came near thee;
Thou lovest— but ne'er knew love's sad satiety.
(vv. 71-80)

La insistencia en evocar objetos del entorno natural como olas o montañas acentúa la virtud de la que goza el ave y su canto entre todos los componentes del entorno. Además, al preguntarse sin encontrar respuesta si son cielos o llanuras los que albergan a dicho espíritu dadivoso, la voz poética marca la notable separación entre el

lugar desconocido y celestial donde se encuentra la alondra y el campo mundano de donde parten las comparaciones inscritas en los símiles.

La precisión con la que se ofrece toda esta idea de alienación entre lo mundano y lo celestial conduce a ciertos fragmentos de la obra de Blake donde el contraste se ve sintetizado en sólo un par de versos. En “Auguries of Innocence” se crean oposiciones muy concisas en cuanto a la dicotomía etéreo/corpóreo del ave :

A Robin Redbreast in a cage,
Puts all Heaven in a rage.
(vv. 5-6)

A Skylark wounded on the wing
Doth make a cherub cease to sing.
(vv. 15-16)

Obsérvese que la primer ave descrita aquí, el petirrojo, es relacionado directamente con la actividad que ocurre en el paraíso, lo que hace pensar que “Blake’s robin redbreast is itself a spiritual thing, not merely a visible bird, but the powers which such a bird embodies and symbolizes, the free spirit which delights in song and in all that song implies”.³⁸ El distanciamiento entre lo mundano y lo celestial se condensa en dos versos que resultan breves pero a la vez concisos. De igual forma, si una alondra es herida en un ala, lo que se ve afectado en la dimensión divina es el canto del querubín, lo cual evidentemente conserva la correlación tan precisa que se aprecia los versos sobre el petirrojo. Al igual que en el “The Blossom”, se describe a las aves como seres incorpóreos en sí mismos. Esto desde luego conecta a ambos poetas en cuanto a que concuerdan al percibir como incorpóreo el carácter del ave (y en específico de la alondra, hay que recordar). No obstante, en estos versos sobresale la ausencia de un deseo profundo por conocer el origen de ese privilegio del ave que la conecta con el espacio divino o celestial. Mientras que Blake se centra en el mundo invisible, Shelley demuestra (al menos en este poema) una preocupación por partir de lo mundano y así crear relaciones con la dimensión celestial.

Por otro lado, en la penúltima estrofa de “To a Sky-lark” también se retoma la división sublunar muy explícita de “Ode to a Nightingale”. Una suerte de inmortalidad del ave es expresada al indicar que “shadow of annoyance /never came near thee”. Al igual que en la oda de Keats, al ave se le descarta como conocedora de pesadumbres humanas que inevitablemente surgen en el ser humano al pensar que las “sweetest

³⁸ C. M. Bowra, *op.cit.*, p. 99.

songs are those that tell of saddest thoughts”. Sin embargo, en el caso del poema de Keats la inmortalización es más clara en tanto que en la penúltima estrofa la voz poética sigue en ese trance melódico³⁹ que lo une al ruiseñor y hace que considere que incluso la muerte sería poco dentro de dicha atmósfera de éxtasis. De manera distinta, en el poema de Shelley y, ante los atisbos de inmortalidad en el ave, la voz poética se une a tal afirmación (quizá con resignación) y celebra esa alegría al pedirle a la alondra que le enseñe parte del gozo que ella conoce para que ésta estalle en una “harmonious madness”, aunque sea sólo en la reverberación que representa el poema.

Harold Bloom afirma que el poema “ends in sadness because it has not accounted for the joy that gives life to the skylark’s song. Nor has it been able to suggest what determines the bounteousness of that effluence of melody”.⁴⁰ No obstante, si se toma en cuenta que en la última estrofa (si bien con un dejo de resignación) se invoca parte de ese gozo que vive la alondra para que así “a poet hidden in the light of thoughts” pueda soltar sus “hymns unbidden”, lo que se plantea es un final que implica alegría:

Teach me half the gladness
That thy brain must know,
Such harmonious madness
From my lips would flow,
The world should listen then— as I am listening now.
(vv. 101-105)

El carácter de la alondra, el cual en “To a Skylark” (1825) de Wordsworth permanece en duda al describirse al ave como conocedora de ambos planos, en “To a Sky-lark” de Shelley se define con concretud al indicar ya una imposibilidad por conocer el origen de ésta y el de su poder. Tras lo indicado, el ave se posiciona como un “ideal being isolated from mundanity, to whom the poet addresses rhetorical questions concerning the source of his ideal’s inspiration”.⁴¹ Destaca el hecho de que esta conclusión no se dé por medio de preguntas paradójicas, ya que lo que está en juego aquí es una imploración o súplica muy similar a la que se ve al final de “Ode to the West Wind” o “Hymn to Intellectual Beauty”.

³⁹ Apréciase que una vez en contacto directo con el ruiseñor a través de la canción, la voz poética llega a un estado donde parece ser que todo conocimiento y felicidad es concluyente; es decir, no existe necesidad de conocer el origen de esto, tal y como ocurre en el fragmento de Shelley sobre el ruiseñor y al final de “To a Skylark” (con la diferencia de que en este último la experiencia no se cuestiona con la esquivada pregunta con la que culmina dicha oda de Keats).

⁴⁰ Harold Bloom, *op.cit.*, p. 305.

⁴¹ E. Wayne Marjarum, “The Symbolism of Shelley’s ‘To a Skylark’ ” en *PMLA*, Vol. 52, No. 3, p. 911.

Tras considerar entonces el carácter etéreo que sale a relucir a lo largo del poema (principalmente en las últimas estrofas), lo que se aprecia en esta recreación de la pregunta que se ha atendido en el primer capítulo de este estudio es la peculiaridad de que, tras ser cuestionado, el carácter del ave se vislumbra como incorpóreo al no encontrar respuestas sobre cierta fuente mundana que motive el gorjeo de esta ave. De esta forma, lo que para Wordsworth, Coleridge o incluso Keats permanece como una pregunta que constantemente se plantea para finalmente regresar a ella sin conseguir una respuesta estable, en “To a Sky-lark” de Shelley se aprecia ya un tratamiento de este cuestionamiento que desemboca en lo incorpóreo del ave. Este texto epitomiza la preocupación de este grupo de poetas por representar a un animal que por su naturaleza misma implica nociones de vuelo y de despegue, cuestiones tanto terrenales como mundanas. Así pues, detalles que en una lectura rápida pueden parecer no tan relevantes, como ocurre con la figura del ave, dan cuenta de cuestionamientos en común de un grupo de poetas pertenecientes a un mismo periodo. En este caso se expone el interés de estos románticos en leer al ave como un instrumento de mediación que los pusiera en contacto con su lado imaginativo y, por medio de esto, con la búsqueda de lo que subyace al mundo de los sentidos. Finalmente, “it was this search for an unseen world that awoke the inspiration of the Romantics and made poets of them”.⁴²

⁴² C. M. Bowra, *op.cit.*, p. 95.

Epílogo

**“The great voice which did its flight
sustain”: Reverberaciones del ave
romántica en algunos poemas
posteriores**

EPÍLOGO

“The great voice which did its flight sustain”: Reverberaciones del ave romántica en algunos poemas posteriores

Now rings the woodland loud and long,
The distance takes a lovelier hue,
And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless song.

Alfred Tennyson, *In Memoriam*

A la luz de este estudio, considero relevante analizar con brevedad ciertos fragmentos de poemas sobre aves correspondientes a etapas posteriores que de cierto modo reflejan ecos de lo discutido en torno al ave en los dos capítulos anteriores. A mi juicio, esta reflexión final puede fungir como marco crítico para lo comentado en la introducción con respecto a la cuestión de que existen textos que expresan cuestionamientos comunes de un determinado periodo literario. Una primera objeción al tema del diálogo textual aparece al considerar posturas que enfatizan un distanciamiento brusco entre la poesía de aves del romanticismo y la de etapas subsecuentes. Un ejemplo de esto se puede observar en “Romanticism’s Singing Bird”, el artículo de Frank Doggett citado con anterioridad, donde se propone un cambio brusco en el tratamiento del ave en la poesía decimonónica que siguió al romanticismo, en específico la victoriana, pues incluso se llega a aseverar que durante esta época “the singing bird became again the voice of Philomela and old bitterness”.⁴³ Con todo y los dejes de generalización, este comentario plantea una noción de fronteras muy marcadas y visibles en cuanto a las relaciones entre periodo literarios. Es aquí cuando vale la pena preguntarse: ¿hasta qué punto se puede hablar de un regreso al mito de Filomela sin guardar cierto diálogo con el ave romántica? ¿Existen barreras tan pronunciadas entre una época literaria y otra?

⁴³ Frank Doggett, *op.cit.*, p. 557.

En un poema como “Philomela” (publicado por primera vez en 1853) de Matthew Arnold, cuyo título podría sugerir desde un principio un regreso al uso del ruiseñor como mero instrumento simbólico, resaltan ciertos detalles que se enlazan directamente con antecedentes románticos. Tras ser descrito tanto el dolor como el triunfo de esta ave en los primeros versos, en la segunda estrofa se ofrece un bagaje de la figura del ruiseñor que conduce a cuestiones reminiscentes del tratamiento de este pájaro en “Ode to a Nightingale”

O wanderer from a Grecian shore,
 Still, after many years, in distant lands,
 Still nourishing in thy bewilder'd brain
 That wild, unquench'd, deep-sunken, old-world pain
 Say, will it never heal?
 And can this fragrant lawn
 With its cool trees, and night,
 And the sweet, tranquil Thames,
 And moonshine, and the dew,
 To thy rack'd heart and brain
 Afford no balm?
 (vv. 4-14)

Que tanto en la oda de Keats como en este poema se haga énfasis en que esta ave ha recorrido tierras distantes a través del tiempo crea un común acuerdo entre ambos textos al menos en cuanto a afirmar la trascendencia del ruiseñor a través de los años. No obstante, la diferencia reside en el tono con el que están imbuidos estos versos de Arnold. Aquí ya no está presente ese éxtasis que el ave le contagiaba a quien la escuchaba por pertenecer a una naturaleza donde no hay nada melancólico y con el que la noche es tierna. Por el contrario, se vislumbra una consolidación de la melancolía arrastrada en relación al mito de Filomela muy marcada en etapas anteriores al romanticismo.

A diferencia del ruiseñor de Keats, en el que se percibe una experiencia de inmortalidad por medio del contacto de la voz poética con el ave, lo que se hace eterno (o inmortal) en este poema es un dolor que “registers moral and cultural decline at an individual and collective level without offering any promise of spiritual or physical rejuvenation; absorbed utterly in its ‘deep-sunken, old-world pain’ ”.⁴⁴ Por esto mismo, en un principio no resulta desatinado aseverar que “Arnold’s voice is explicitly that of Ovid’s story of a stricken woman expressing sorrow in the wordless poetry of song”.⁴⁵ De hecho más adelante la voz poética se dirige a Filomela misma,

⁴⁴ Mark Sandy, *op.cit.*, p. 159.

⁴⁵ Frank Doggett, *op.cit.*, p. 558.

con lo que se puede ver con certeza que se plantea un regreso al uso simbólico del ruiseñor. No obstante, la trascendencia temporal del ave expresa un conocimiento de parte de Arnold del carácter arquetípico del ruiseñor keatsiano que hace alusión a la especie y no al ser individual. De esta forma, aunque se intente retomar el simbolismo ovidiano en su totalidad, existen rastros que dejan entrever una conciencia del giro que Coleridge marcó en cuanto a no relacionar tajantemente a un ruiseñor con la melancolía. Esta idea tanto de cambio como de comunicación textual se presta para atender a un poema escrito casi cincuenta años después, en el cual todavía resulta precipitado hablar de cambios bruscos.

En “The Darkling Thrush” de Thomas Hardy –uno de los poemas sobre aves más incluidos hoy en día en antologías de diversa índole– se encuentran ambigüedades que facilitan posturas como la de Doggett. Según este último, lo que se observa aquí es un tordo que, a diferencia del ave idealizada de los poemas estudiados en los dos capítulos anteriores, se muestra real y tangible. A pesar de que con comentarios como el último se espere un giro muy aparente en cuanto a la construcción de un paisaje poético que contraste con la alegría del ave, cabe observar que en un poema que diacrónicamente se sitúa en el umbral que separa a ambos siglos (ya que fue publicado en 1900), se observan tanto diferencias significativas, como destellos de cierta comunicación entre periodos. En un principio, el título ya acarrea una carga de tradición significativa al incluir el adjetivo “Darkling”, el cual habla de un seguimiento de textos predecesores en la tradición de la poesía inglesa.⁴⁶ Después de observar una atmósfera sórdida donde el mundo invernal circundante de la voz poética se percibe como “the Century’s corpse outleant”, aparece un eco que irrumpe con lo sombrío del paisaje:

At once a voice arose among
The bleak twigs overhead
In a full-hearted evensong
Of joy illimited;
An aged thrush, frail, gaunt, and small,
In blast-beruffled plume,
Had chosen thus to fling his soul

⁴⁶ De acuerdo con Mark Sandy: “Hardy’s use of ‘darkling’ carries both Keats’s association of the invisibility of his nightingale through its total immersion in darkness and Matthew Arnold’s sense of an encroaching darkness that ‘darkens’ as it spreads (embodied, for example, by the cultural despair Arnold symbolises in the ‘darkling plain’ at the close of ‘Dover Beach’ (1867) or those intimations of old age in Blake’s ‘darkening Green’). Keats’s own sense of ‘darkling’ further complicates these commonplace critical assumptions about Victorian poetic depictions of birdsong as an antidote to Romantic idealism”, *op.cit.*, p.156. Con base en esto resulta claro que, como ya se ha recalado antes en este estudio, aunque en este poema no haya certeza de una comunicación autorial, sí hay rastros de una conciencia de la tradición de poesía sobre aves que le antecede.

Upon the growing gloom.
(vv. 17-24)

La efusión de alegría ilimitada contenida en el canto de este tordo poco dista del de aquellos poemas donde el ave es representada a través de interjecciones que implican celebración. Lo elegiaco de las primeras dos estrofas se ve interrumpido por un rastro de alegría muy común en la figura del ave en la poesía de primera mitad del siglo XIX. De hecho, se aclara que el tordo decide lanzar su alma sobre esa desolación creciente, lo cual incluso sugiere un carácter etéreo que contrasta con la materialidad de un ambiente tan lóbrego. A pesar de que se perciban estos ecos románticos tan marcados en la espontaneidad con la que se da dicha aparición repentina y contrastante, la voz poética poco guarda de ese contacto tan cercano del ave que impulsaba a una comunión o contacto inspirativo y hasta divino de poemas como “Ode to a Nightingale” o “To a Sky-lark”:

So little cause for carolings
Of such ecstatic sound
Was written on terrestrial things
Afar or nigh around,
That I could think there trembled through
His happy good-night air
Some blessed Hope, whereof he knew
And I was unaware.
(vv. 25-32)

El contraste acentuado entre la atmósfera del paisaje poético y la alegría con la que el tordo canta desde las sombrías ramas se ve expuesto una vez más por esa negación de la voz poética por dejarse llevar por tan extático sonido. De manera superficial, y pasando por alto el diálogo con otros textos implícito desde el título, esta última estrofa bien podría apuntar a un rechazo del idealismo romántico que expone la unión entre el ave y quien la escucha. No obstante, esa esperanza que se reconoce correspondiente al ave, da cuenta de una consideración por esa alegría tan característica del ave romántica.

En términos de fechas el poema de Hardy cierra el siglo donde la figura del ave sufrió un giro perceptivo, debido lo propuesto por Coleridge. Con base en lo visto en los dos poemas anteriores bien se podría decir que cada vez se dejan escuchar menos las reverberaciones del ave romántica. Sin embargo, ya en el siglo XX todavía persisten detalles muy característicos de la poesía romántica sobre aves. En “Sailing to Byzantium” (publicado por primera vez en 1928) de William Butler Yeats, poeta

muchas veces llamado “el último romántico”, resaltan detalles que dan factura de una conciencia de la ya comentada dicotomía etéreo/corpórea del ave:

That is no country for old men. The young
 In one another's arms, birds in the trees
 —Those dying generations—at their song,
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
 Whatever is begotten, born, and dies.
 Caught in that sensual music all neglect
 Monuments of unageing intellect.
 (vv. 1-8)

La noción de muerte explícita en el conocimiento de que existen generaciones moribundas y que todo lo que es engendrado, nace y fallece, parece negar la sensualidad del canto de las aves presentes en esta primera estrofa. La idea romántica de percibir una inmortalidad en un ave que, muchas veces invisible, parece más espíritu que ser, aquí se ve derrumbada por una noción cíclica que expone el gradual fallecimiento de la naturaleza misma. Tal parece que, con un conocimiento de la inmortalidad del ruiseñor explícita en “Ode to a Nightingale”

Yeats inverts the natural yet immortal song of the Nightingale to focus on those transient ‘hungry generations.’ Even the song of the love birds in the trees provides no real comfort to the young ‘in one another’s arms’ and is part of the relentless natural process of change and degeneration.⁴⁷

Sin embargo, es precisamente esa negación de eternidad la que evoca la idea de visualizar una inmortalidad a través del arte. Dado que la naturaleza viva (y por ello perecedera) que se describe en la primera estrofa por medio de peces, cascadas y aves parece ser insuficiente para cuestionar lo cíclico de la vida terrenal, hay que acudir a un artificio que hable ya de cierta inmortalidad. Es aquí cuando la visión imaginativa romántica de Yeats parece develarse:

Once out of nature I shall never take
 My bodily form from any natural thing,
 But such a form as Grecian goldsmiths make
 Of hammered gold and gold enamelling
 To keep a drowsy Emperor awake;
 Or set upon a golden bough to sing
 To lords and ladies of Byzantium
 Of what is past, or passing, or to come.
 (vv. 25-32)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 171.

Al proponer un desprendimiento de su forma terrenal, la voz poética (encarnada en la figura de un viejo) expresa un deseo por formar parte de esos monumentos de intelecto imperecedero que aquí encuentran un equivalente en la artesanía de los herreros griegos. No obstante, la búsqueda por trascender lo mundano parece no encontrarse ya en lo natural de una canción proveniente de un ave oculta, sino en el artificio mostrado en un arte capaz de mantener a un somnoliento emperador despierto. Por lo tanto, aunque el proceso de inmortalización a través de lo etéreo se lleve a cabo por distintos medios (arte y naturaleza), ambos poemas confluyen en la apelación al carácter arquetípico del ave que se da al estimular la imaginación.

Hasta aquí hay que decir que las posturas que enfatizan cambios abruptos en cuanto a poesía sobre aves entre un periodo y otro pierden fuerza, dado que debe recordarse que existen atisbos de una resonancia romántica implícita en detalles no tan aparentes en una primera lectura, como lo pueden ser el título o palabras que son reminiscentes de poemas ya asentados en una tradición. Cabe aclarar que con esto tampoco se resta relevancia a la división entre periodos en la historia literaria, pues ciertamente contribuyen a ofrecer una lectura contextualizada. No obstante, hay que enfatizar el hecho de que con estos ecos se torna evidente un sentido de continuidad que también sirve como brújula para el lector. Como señala Sandy: “Appreciating these complexities of Romantic and post-Romantic avian poetic representation pinpoints a cardinal literary moment not of disjuncture but continuity”.⁴⁸ Así pues, una mirada a la relación entre textos separados por cuestiones de tiempo insta a reflexionar sobre “what is past, or passing or to come” en el devenir de la poesía inglesa. Hace recordar también que para los mismos poetas el hecho de querer pertenecer a la tradición, en este caso a los “English Poets”, “involves the prospect of another kind of bookish afterlife in which [their] poetry will survive in the language of other poets. For a poet to thrive in posterity means, after all, not only to be read and anthologized but to be rewritten”.⁴⁹ Así, lo que salta a la vista en este ir y venir de la comunicación entre textos es precisamente una reescritura que habla de una tradición literaria inglesa en constante movimiento.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁹ Andrew Bennett, “Romantic Poets and Contemporary Poetry” en *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, p. 263.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*, Nueva York: Oxford University Press, 1971.
- Aristófanés, *Las Avispas, La Paz, Las Aves, Lisístrata*, trad. de Francisco Rodríguez Adrados, Ciudad de México: REI-MÉXICO, 1990.
- Arnold, Matthew, *The Works of Matthew Arnold*, Martin Corner (ed.), Ware: Wordsworth Editions Ltd., 1995.
- Bennett, Andrew, “Romantic Poets and Contemporary Poetry” en *The Cambridge Companion to Romantic Poetry*, James Chandler y Maureen N. McLane (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Blake, William, *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, David V. Erdman (ed.), Berkeley: University of California Press, 2008.
- Bloom, Harold, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, Nueva York: Cornell University Press, 1971.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, volumen 2, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- Bowra, C. M., “The Romantic Imagination” en *The Romantic Imagination (A Casebook)*, John Spencer Hill (ed.), Basingstoke: Palgrave Publishers Ltd., 1988.
- Burns, Robert, *Poetical Works of Robert Burns*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2003.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Samuel Taylor Coleridge: The Complete Poems*, William Keach (ed.), Hardsmonworth: Penguin Books, 1997.
- Doggett, Frank, “Romanticism’s Singing Bird” en *Studies in English Literature. 1500-1900*, vol.14, no.4, (otoño, 1974), 547-561. <http://www.jstor.org/stable/449753>. Fecha de consulta: 29/09/2008.
- Dunbar, William, *The Complete Works*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, John Conlee (ed.), 2004.
- Ferber, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Fergusson, Robert, *The Poetical Works: Of Robert Ferguson, with the Life of the Author*, Glasgow: Chapman and Lang, 1800. http://books.google.com.mx/books?id=KMUIAAAAQAAJ&printsec=titlepag&source=gbs_summary_r&cad=. Fecha de consulta: 18/10/2008.

- Galván, Fernando, *Literatura inglesa medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Gannon, Thomas C., *Skylark Meets Meadowlark: Reimagining the Bird in British Romantic and Contemporary Native American*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- Hardy, Thomas, *Selected Poems*, Robert Mezey (ed.), Nueva York: Penguin Group, 1998.
- Hoaf, Richard Allen. *Milton, Poet of Duality: a Study of Semiosis in the Poetry and the Prose*, Gainesville: University Press of Florida, 1993.
- Keats, John, *John Keats: Selected Poems*, John Barnard (ed.), Harmondsworth: Penguin Books, 1999.
- Kermode, Frank *et. al.* (ed.), *The Oxford Anthology of English Literature* (Volumen II), Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- Lutwack, Leonard, *Birds in Literature*, Gainesville: University of Florida Press, 1994.
- Marjarum, E. Wayne, "The Symbolism of Shelley's "To a Skylark" " en *PMLA*, Vol.52, No. 3 (septiembre, 1937), p. 911. Fecha de consulta: 28/09/09.
- Milton, John, *Complete Poems and Major Prose*, Merritt Yerkes Hughes (ed.), Indianapolis: Kackett Publishing, 2003.
- , *Paradise Lost* (A Norton Critical Edition), Gordon Teskey (ed.), Nueva York: W. W. Norton, 2005.
- Murgia, Mario, "Edward Young y William Collins: Angustia, diálogo e imaginación" en *Anuario de letras modernas*, volumen 11, (2002-2003), Renata Von Hanffstengel *et. al.* (ed.), Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2003.
- Oerlemans, Onno, *Romanticism and the Materiality of Nature*, Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Reed, Arden, "The Mariner Rimed" en *Romanticism and Language*, Arden Reed (ed.), Nueva York: Methuen & Co. Ltd, 1984.
- Sandy, Mark, " 'Echoes of that Voice': Romantic Resonances in Victorian Poetic Birdsong" en *Romantic Echoes in the Victorian Era*, Andrew Radford & Mark Sandy (eds.), Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2008.
- Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose* (A Norton Critical Edition), Donald H. Reiman y Neil Fraistat (eds.), Nueva York: W. W. Norton, 2002.
- Shoaf, Richard Allen, *Milton, Poet of Duality: A Study of Semiosis in the Poetry and the Prose*, Gainesville: University Press of Florida, 1993.

- Sidney, Philip, *Sir Philip Sidney: The Major Works*, Katherine Duncan-Jones (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Symons, Dana M. (ed.), *Chaucerian Dream Visions and Complaints*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2004.
- Thomson, James, *The seasons, a poem. By Mr. Thomson*, Londres, 1730. *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.
<http://galenet.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/servlet/ECCO>. Fecha de consulta: 01/10/09.
- West, Sally, *Coleridge and Shelley: Textual Engagement*, Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2007.
- Winchilsea, Anne Kingsmill Finch, Countess of, *Miscellany poems, on several occasions. Written by a lady*, Londres, 1713. *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.
<http://galenet.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/servlet/ECCO>. Fecha de consulta: 9/09/09.
- Wordsworth Jonathan, "The Romantic Imagination" en *A Companion to Romanticism*, Duncan Wu (ed.), Kuala Lumpur: Blackwell Publishers, 2008.
- Wordsworth, William, *Selected Poems and Prefaces*, Jack Stillinger (ed.), Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.
- , *William Wordsworth*, Stephen Gill (ed.), Wiltshire: Oxford University Press, 2010.
- , *William Wordsworth: The Major Works*, Stephen Gill (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Williams, Jeni, *Interpreting Nightingales: Gender, Class, and Histories*, Bath: Sheffield Academic Press Ltd., 1997.
- Yeats, W. B., *W. B. Yeats*, Seamus Heaney (ed.), Londres: Faber and Faber Ltd., 2009.
- Young, Edward, *Night the sixth. The infidel reclaim'd. In two parts. Containing, the nature, proof, and importance of immortality. Part the first. Where, among other things, glory, and riches, are particularly consider'd. Humbly inscrib'd to the right honourable Henry Pelham, ...*, Londres, 1744. *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.
<http://galenet.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/servlet/ECCO>. Fecha de consulta: 15/09/09.