

poetas fallecidos en tierras grecolatinas: Shelley, Byron y Keats. Fue en ese árbol genealógico en el que Bloom halló el nicho justo para Robert Browning: un promontorio en la planicie que siguió a los románticos y que aún no había sido invadida por la sensiblería victoriana. El ejemplo de Bloom es sintomático: era necesario haberse distanciado casi un siglo de Browning para ver el tamaño exacto de la sombra que proyecta. Ni Carlyle ni Ruskin le entendieron; ni Tennyson ni Arnold supieron qué hacer con su obra. Ni Eliot, aleccionado en su desconfianza a la poesía «barbárica» de Browning por su maestro en Harvard, George Santayana. Sólo Pound, menos elitista y prejuiciado en el desenterramiento de sus ancestros, supo tomarle como uno de los suyos.

Debió de ser duro para Browning verse así destituido. Y ello pese a la conciencia desde el inicio de lo difícil de su empresa. Si era imposible matar al padre Shelley, había que desarrollar una estrategia de expresión que le mantuviera a distancia. Esa fórmula no es otra que el discurso dramático hecho poema. Ya Langbaum dejó claro que la complacencia en fragmentar las obras de Shakespeare, buscando el fulgor del monólogo por encima de la acción demoledora y ubicua, es marca histórica de la estética teatral que siguió a la Ilustración. Para este crítico, en concreto, todo pasaba por un énfasis en lo sensible de la experiencia que dejaba en segundo plano el desencadenamiento de los hechos. Para otros, se trataba simple y llanamente de dar prioridad a la intensidad lírica más allá de los programáticos ritmo, movimiento y acción dramática. Esa escisión del monolito recibido en pequeñas piedras preciosas es lo que lleva a cabo Browning al descomponer la luz pura y mostrenca de Shelley en una miríada de focos. La luz escindida, antes blanquísima pureza, le sirve para dar cuenta con mayores articulación y suficiencia de un mundo que ya no era el romántico de las cumbres alpinas ni reflejaba, como los lagos de Lakeland, un cielo impertérrito. El triunfo de Browning es, pues, el de la plasticidad, un poema expandido que abarca un mundo inusitado en nueva rugosidad métrica, retórica, de pensamiento poético, un mapa abierto para poetas posteriores. Y su longevidad, comparada con la prematura muerte de la mayor parte de sus ilustres predecesores es otra forma de victoria: la de un poeta que se supo adaptar al curso de los tiempos. Es lícito, no obstante, preguntarse: ¿este pliegue no le vino acaso de su propia impotencia? Y la respuesta puede ser dolorosa porque nos toca: el empequeñecimiento de su generación, en una época de ensanche a través de la exploración sin precedentes del planeta, respondía también a una nueva forma escindida de ver el mundo; su época ya empezaba a ser la nuestra. Entre

la licencia y el límite, entre la aspiración y la derrota, seguimos bailando con Robert Browning. ¿Cuándo parará esta música?

«Don Roldán llegó a la torre oscura»

Dicho poema fue escrito el 3 de enero de 1852. Parece ser que Browning se había propuesto, como *New Year's resolution*, esa costumbre anglosajona de intentar renovar la vida con el año, escribir un poema cada día. Fue publicado en *Men and Women* (1855). La voluntad de producción diaria puede explicar la naturaleza más concentrada y onírica del texto, también abonada por el poeta al afirmar que le vino dado en un sueño. El subtítulo alude al pasaje de *El rey Lear*, de Shakespeare, III, IV, 182-4. Allí, Edgar, quien ha fingido la locura y se ha alejado de su padre, Gloucester, y de las intrigas en torno al rey enajenado, encuentra a ambos previamente a su anagnórisis y canta una enigmática canción en la que parece predecir desastres para el reino. Harold Bloom ha dedicado a este poema varias y vehementes lecturas. Pero quizá la más convincente sea la de su discípulo español, Julián Jiménez Heffernan, quien lo remite directamente a la *Chanson de Roland*. Según esto, la crítica anglosajona pasa por alto que en la estrofa CLXVIII del romance carolingio, tras la hazaña sobrehumana de soplar el olifante pidiendo la ayuda de Carlomagno, un acto heroico que le revienta el cerebro, el héroe asciende moribundo por unos enigmáticos escalones de mármol, referente de la Torre Oscura. La acción de soplar el cuerno sería, pues, un gesto que subraya la *gesta* personal de depuración previa a extinguirse: una forma de ascesis. Esto, sumado al conocimiento por parte de Browning de la espiritualidad castellana, Santa Teresa y Molinos especialmente, lleva a Jiménez Heffernan a trazar una inteligente conexión con el castillo interior teresiano, y a proponer, en última instancia, «Childe Roland» como viaje interior de la conciencia, disipando mucha de la sombra vertida sobre él. El trasfondo carolingio parece indudable después de esto. No hay que olvidar que el propio título de *Childe* se documenta originalmente en romances y baladas británicos. Y se pueden consignar tres detalles que avalan las tesis de Jiménez Heffernan: uno, el olifante había sido utilizado por Roldán como arma de combate contra un sarraceno, lo que podría explicar su deformidad; dos, tanto Cuthbert como Giles son santos de tradición ermitaña: el primero, retirado en las proximidades de Lindisfarne, cuna del cristianismo británico, el segundo, al frente de la

orden de los eremitas agustinos, es decir, los dos únicos personajes mencionados expresamente subrayan la naturaleza iniciática en el retiro y la ascesis del héroe; tres, las palabras finales de *El rey Lear* abundan en la lectura de ascetismo epigonal y edípico: «The oldest hath borne most; we that are young / Shall never see so much, nor live so long» [»Los más viejos llevaron la pesada carga; los que somos jóvenes / jamás veremos tantas cosas, ni viviremos tanto tiempo«]. El páramo que atraviesa este Roldán, ya muerto, es el de la historia, un purgatorio de siglos en el que el crecimiento espiritual y psicológico le hace mucho más complejo, menos primitivo e ingenuo: ejemplifica una anagnórisis histórica y colectiva, la de toda la civilización cristiana que encarna.



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)