

la vez Fin y Medio! Éste no es un descubrimiento de la crítica... Es una necesidad de la mente humana, y todas las naciones la han sentido y obedecido, en la invención de metros y sonidos medidos como vehículo y envoltura de la Poesía misma, compañeros de crecimiento de la misma Vida como la Corteza lo es del Árbol viviente.

Este extracto de las notas utilizadas por Coleridge en sus conferencias sobre literatura romántica (dictadas en 1812) explica con singular agudeza las limitaciones del juicio de valor, acostumbrado a valorar la obra de arte de acuerdo con las convenciones de su tiempo. Más que de juicios críticos, se trataría, en palabras de Northrop Frye, de «simples aberraciones de la historia del gusto», esto es, generalizaciones excluyentes. Ciertamente, hablamos de ideas que son moneda común de nuestro discurso crítico, pero Schlegel y Coleridge supieron darles forma inteligible y popularizarlas entre un público ávido de novedades. Fueron a la vez guías e intérpretes: adivinaron la dirección de la corriente y dedicaron todos sus esfuerzos a canalizarla.

Cuando Coleridge, pues, siguiendo de nuevo a Schlegel, establece la distinción entre los conceptos «clásico» y «romántico», no hace sino desarrollar las implicaciones lógicas de su argumento. «Clásico» sería aquel arte que obedece de manera vicaria unas reglas preestablecidas; el clasicismo supone ante todo subordinación a lo finito: «gracia, elegancia, proporción, dignidad, majestad». «Romántico», por el contrario, es el arte que busca incorporar lo infinito y lo indeterminado, lo bizarro y lo oscuro, la pasión y la sublimidad. Su forma es cambiante, en perpetua expansión, y ha de ser juzgada en los términos por ella establecidos. Es un conjunto orgánico y, por tanto, sujeto a un proceso evolutivo. La obra romántica, en fin, es tan elegante y proporcionada como la clásica, pero su eje de simetría no está fijo: depende de los cambios en el equilibrio de fuerzas que la sustenta.

Coleridge, no obstante, añade a estas ideas de Schlegel un corolario de naturaleza religiosa. La Imaginación es, en esencia, la facultad que permite al hombre comunicarse con el poder creador de Dios. Gracias a la imaginación que anima su inteligencia creativa, el hombre puede participar de un conocimiento que excede los límites de la razón discursiva. Llevado de un impulso primordialmente religioso, Coleridge afirma la libertad y el poder activo del alma humana como reflejo del poder divino:

La Religión escapa al entendimiento de la Razón sólo cuando el ojo de la Razón ha alcanzado su propio Horizonte; y la Fe no es sino su continuación: igual que el Día se adelgaza en un dulce Atardecer, y el Atardecer, apaciguado y sin aliento, entra a hurtadillas en la Oscuridad. ¡Es la Noche, la Noche sagrada! El Ojo alzado ve únicamente el Cielo estrellado, que se

manifiesta en soledad: y la contemplación exterior se centra en las chispas que tiemblan en la pavorosa hondura, Soles de otros Mundos, sólo para que el Alma se mantenga firme y sosegada en su puro *Acto* de Adoración interna del gran YO SOY, y a esa PALABRA filial que la reafirma desde la Eternidad a la Eternidad, cuyo Eco coral es el Universo.

La imagen recuerda pasajes de «The Ancient Mariner», pero también el final de «The Nightingale» («El Ruiseñor»), que a su vez evoca las noches infantiles de vigilia en la casa paterna, cuando el infinito se muestra ante sus ojos bajo las ropas de un cielo estrellado:

Pienso ahora en mi hijo, mi pequeño...
 Conoce bien la estrella vespertina:
 y una vez, no hace mucho, al despertar
 lleno de angustia (algún dolor interno,
 algún sueño infantil le perturbaba)
 me apresuré a llevarlo a nuestro huerto:
 fue entonces cuando sorprendió a la luna
 y enmudecido suspendió sus lloros,
 y en silencio rió, mientras sus ojos
 nadaban entre lágrimas suspensas
 que refulgían a la luz dorada
 de la luna. Sé bien que es una simple
 anécdota paterna. Mas si el cielo
 me otorga larga vida, su niñez
 ha de crecer al hilo de estos cantos,
 para que asocie el júbilo a la noche...

¿Qué empujó a Coleridge a adoptar esta concepción ya antigua de la Imagenación humana? Tal vez el círculo vicioso de caídas y recaídas en los marasmos del opio le hizo tomar partido: una concepción puramente mecánica de la existencia suponía la imposibilidad de trascender la miseria de su estado y por tanto de redimirse. Coleridge necesitaba afirmar su libre albedrío: su alma era libre y su voluntad, activa, y ambas eran capaces de sobreponerse a las circunstancias y forjar una nueva existencia. Por otro lado, la mente humana, al ser una mente creadora, es un reflejo de la mente divina. El movimiento de «trascendencia» debe aspirar al infinito (es decir, a Dios, pues es un infinito que tiene sentido), ya que de otro modo es un ejemplo no menos burdo de mecanicismo: el del movimiento por inercia. Algo se parece esta concepción del arte de Coleridge a la de su contemporáneo William Blake (aunque ambos llegan a ella por caminos muy diversos), pues la concepción artística de Blake puede definirse como el intento

de encarnar la visión religiosa en la sociedad humana. El fin del arte, según Blake, es encarnar simultáneamente la humanización de la naturaleza, que es el propósito de la civilización, y la emancipación del hombre, que es el propósito de la profecía. Ambos propósitos son inalcanzables en el mundo que conocemos. Así pues, la creación artística es una experiencia religiosa en la medida en que sus fines sólo pueden cumplirse en el contexto eterno e infinito proporcionado por la religión. Coleridge difiere principalmente de Blake en que no postula al hombre como centro del universo: el fin de la Imaginación no es dar forma humana a la Naturaleza ni emancipar al hombre de sus cadenas temporales y espaciales, lo que daría lugar al apocalipsis, sino unificar e idealizar nuestra percepción de la Naturaleza de modo que seamos capaces de entrever el orden divino. Según Coleridge, la inteligencia creadora no escapa al tiempo y al espacio, sino que advierte un orden ulterior que da sentido a su existencia. Coleridge, hombre ortodoxo en materia religiosa, no podía compartir el terco antropomorfismo de Blake.

Sin embargo, es difícil leer *Biographia Literaria* sin tener presente la esterilidad poética de su autor. Cuando Coleridge trata esforzadamente de reconciliar las demandas de la razón y de la verdad poética, postulando un acto de fe no menos acrobático que el de Wordsworth, es ya un autor maduro asediado por sus logros de juventud. Sus poemas han dejado de pertenecerle, y sus cuadernos ya no albergan el reguero de iluminaciones de otro tiempo. Es, a todos los efectos, un hombre partido en dos. Su conciencia crítica le obliga a buscar asidero en un plano superior a la razón. Pero en el espacio enrarecido de la trascendencia divina su imaginación se marchita. Nada puede sustituir al contacto directo con la realidad sensible, al diálogo con el mundo y con uno mismo que articula sus poemas de juventud, donde el conocimiento es el fruto de una exploración dubitativa de sus circunstancias. Sus ensayos señalan el destino del impulso creador. Pero ese destino es un Dios eterno, omnipresente, que todo lo contiene: no puede ser el punto de partida de nuevas exploraciones. El dilema de Coleridge puede resumirse con estas palabras: la creación poética le ayudó a alcanzar un espacio donde crear era un imposible.

Hace escasas semanas, en una columna publicada en el *Times Literary Supplement*, el poeta inglés P. J. Kavanagh concluía su relectura de los diarios de Coleridge con un veredicto emocionado: «Se le acusa, se acusó a sí mismo, de no haber hecho realidad las promesas que se depositaron en él. ¿Cuatro o cinco de los más accesibles y memorables poemas de la lengua? ¿Su brillante rehabilitación de Shakespeare, de la que aún disfrutamos? ¿Diarios que cada cierto tiempo enorgullecen a este lector de estar vivo? Yo

sólo puedo darle mi más sentido agradecimiento». Tal vez la declaración de agradecimiento de Kavanagh hubiera despertado una sonrisa macilenta en nuestro poeta, que acostumbró a describir su existencia como una travesía del desierto, alentado por este aforismo de Jean-Paul Richter cuya elegíaca tristeza acompañó su difícil búsqueda de la serenidad y la armonía:

Si un hombre pudiera atravesar el Paraíso en un sueño, y recibiera una flor como prueba de que su Alma había estado realmente allí, y encontrara esa flor en su mano al despertar, ay, y entonces, ¿qué?

Coleridge conoció despertares semejantes. De joven, su paso apenas perceptible por el Paraíso le había dado las flores de la poesía, el conocimiento y la amistad. Más de una vez debió de preguntarse qué había hecho para extraviarlas. Pero tal vez no se extraviaron, sino que dejó de reconocerlas, incluso cuando subió a las alturas olímpicas de Highgate y adoptó maneras de oráculo travieso. Coleridge pertenece a esa raza de hombres que se contemplan en el reflejo magnificado de la expectativa ajena, marchitos bajo la sombra de una promesa irrealizable. Sin embargo, es difícil estar de acuerdo con él o con su tiempo. Como lectores, quisiéramos arrancarlo de su duermevela y acercar a su mirada un espejo de proporciones humanas, más digno de sus dudas y contradicciones, que son también las nuestras, o al menos las que hemos heredado: Coleridge es nuestro contemporáneo en la medida en que preludia y anuncia nuestro desconcierto. Quien lo mire a esta nueva luz sabrá que el aforismo de Richter tiene sobrada respuesta.