

sitio. Pero esta dispersión es parte de su grandeza. Y explica también la evolución de su poesía. Sorprende, en efecto, comparar el tono casual y divagatorio de los poemas escritos en Nether Stowey entre 1797 y 1798 con el más tradicional de los escritos cuatro años después en Grasmere y Keswick, como si Coleridge hubiera renunciado a explorar las posibilidades latentes en la forma del poema «conversacional» y hubiera dirigido sus poderes creativos en otra dirección. Es cierto que algunos de sus poemas más conocidos, como los dedicados a Sara Hutchinson, pertenecen a este segundo período, pero no es menos cierto que carecen de la hondura y poder de sugestión de sus antecesores: Coleridge regresa en ellos a formas líricas tradicionales, engastando sus lamentos amorosos en un lenguaje poetizante que no hace justicia a la complejidad de sus sentimientos. ¿Cómo es posible que quien dedicara media estrofa de «The Nightingale» («El ruiseñor») a mofarse del gremio de los versificadores, empezara a cultivar muchos de sus hábitos? Algunos de los poemas dedicados a «Asra» recuerdan en más de un sentido el ciclo de Guiomar de Antonio Machado: el oficio no ha desaparecido; pero el exceso de convención literaria impide una exploración franca de las ideas y emociones (aunque en Coleridge no hay unas sin otras) suscitadas por su relación con Asra. El caso es que a partir de cierto momento la forma del poema conversacional ya no es suficiente para dar cuenta de las inquietudes intelectuales de Coleridge, que opta por verter sus preocupaciones más íntimas en la prosa nerviosa de los cuadernos. Tras los años de plenitud de Nether Stowey, el poeta asiste a la disociación de su escritura en dos corrientes bien definidas: mientras que su poesía queda reducida a un juego de ocasionales efusiones líricas, en las que de vez en cuando se adivinan restos de su antiguo genio, su prosa se transforma en un instrumento altamente flexible y sutil, capaz de dar cuenta de una amplia gama de intereses y estados de ánimo. A medio camino entre el ensayo y la poesía, entre la prédica y la exploración autobiográfica, el diario de Coleridge contiene algunas de sus páginas más hondas y conmovedoras. Hechos de fragmentos y retales a menudo contradictorios, estos cuadernos constituyen en realidad la autobiografía intelectual de su autor. Una de las paradojas del texto final es que Coleridge se vale de él para constatar su impotencia literaria, anotando cada decepción con la morosidad de un entomólogo. Sus notas, sin embargo, exhiben una y otra vez su amor por la realidad sensible, su contagioso interés por el mundo de las apariencias, su lectura obsesiva del tiempo y el espacio, que explora en un lenguaje supremamente afinado y alerta, atento al más mínimo estímulo, como un animal al acecho: «Uno de septiembre: las barbas de los cardos y amargones vuelan *como la vida* sobre las montañas solitarias, y las

vi entre los árboles, rozando el lago como golondrinas»; «Ha habido ocasiones en las que al alzar la mirada bajo el refugio de los árboles habría podido investir cada hoja con mi asombro»; «Como la araña, puede parecer que flotamos en el aire y volamos en el cielo, pero hemos tejido la delgada tela con nuestras fantasías y se halla siempre atada a algo que está debajo de nosotros». Muchas de las entradas de este diario merecen con más razón que sus odas y sonetos de madurez el nombre de poemas, y su facilidad para capturar o reproducir el movimiento de los sentidos prelude la dicción de poetas como Gerald Manley Hopkins, D. H. Lawrence y Ted Hughes. En rigor, estas entradas son las sucesoras de los poemas «conversacionales» escritos en Nether Stowey, aunque Coleridge no puede o no quiere sospecharlo: el poder de la convención es demasiado fuerte, y nadie entre sus allegados hubiera dado mayor importancia a unos cuantos fragmentos escritos a vuelapluma. Habrá que esperar más de un siglo para que sus diarios sean publicados, y aun entonces una concepción estrecha de los géneros literarios impedirá que los lectores tengamos fácil acceso a la poesía más viva de su autor.

En España, al menos, el prestigio exagerado de Byron y Shelley ha tendido a oscurecer los logros de Wordsworth y Coleridge. Es cierto que la segunda generación de poetas románticos fue más chillona y que su poesía parecía conectar más fácilmente con los gastados dialectos poéticos que lastraron nuestro pobre romanticismo. Pero se olvida fácilmente que el romanticismo inglés y alemán fue también un movimiento de profunda renovación crítica, de raíces tan claramente ilustradas como el utilitarismo materialista que hubo de combatir, y que Byron y Shelley debían más a sus mayores de lo que estaban dispuestos a admitir. El propio Keats, como demuestra su exquisita correspondencia, fue una mente mucho más lúcida en asuntos poéticos que Shelley, cuyo famosa defensa de la poesía (*The Defence of Poetry*), publicada póstumamente, no deja de ser una vulgarización elegante pero ingenua de las ideas de Coleridge. Cuando Shelley afirma que la poesía es «la expresión de la Imaginación» no hace sino copiar casi *verbatim* pasajes de la *Biographia Literaria* de Coleridge, pero sin igualar la fidelidad al detalle, la atención a la multiplicidad de la realidad física y la viveza expresiva de su antecesor. La diferencia entre Coleridge y Shelley es la diferencia entre el producto original y la imitación. Coleridge acude sin mediadores a los filósofos alemanes (Kant, Fichte, Schelling y los hermanos Schlegel), a los que había leído atentamente desde su visita a Alemania en septiembre de 1798, y echa mano de sus extensos conocimientos de las más diversas disciplinas, desde la botánica a la astronomía pasando por la teología. Los defectos de su trabajo (menos

fatales de lo que sus contemporáneos quisieron dar a entender) son la mezcla de estilos y registros literarios, la falta de organización, el recuento asistemático y divagatorio de ideas y sucesos autobiográficos.² La lectura de *Biographia Literaria* es una experiencia desconcertante, porque Coleridge reproduce sobre el papel los meandros prodigiosos y exasperantes de su conversación: sus muchos argumentos se entrelazan a medio camino, formando un todo confuso y a veces irresoluble, a la espera de los momentos de iluminación que lo rediman. Estas iluminaciones son como claros de un bosque: los corona la luz serena y contenida del asombro. Algo debe el libro al método compositivo de su autor: Coleridge dictó sus contenidos a su amigo John Morgan en el verano y otoño de 1816, mientras convalecía en las cercanías de Bristol de una sobredosis de opio que a punto estuvo de provocarle la muerte. En esos meses de debilidad y lenta recuperación, Coleridge hizo repaso de su vida y examinó sus vetas más visibles: su amistad con Wordsworth, su amor no correspondido por Asra, su evolución ideológica, sus problemas para establecerse como escritor en Londres, su doble pasión por la poesía y la filosofía, su necesidad casi infantil de dependencia y cariño. Con estos mimbres erigió en cuestión de meses el que sería su testamento espiritual. Lo que al principio Coleridge había planeado como un prefacio crítico a su poesía completa, *Sybilline Leaves*, publicada el mismo año, no tardó en tomar posesión de sus días y obligarle a un ejercicio impiadoso de la razón y la memoria. Las páginas de *Biographia Literaria* serían, en mayor medida que su poesía (sobre la que nunca se sintió muy seguro), la «justificación de [su] existencia».

² Cabe añadir a estos defectos uno de los rasgos menos atractivos de la personalidad de Coleridge: su recurso al plagio y el uso de fuentes no declaradas. Ciertas páginas de *Biographia Literaria* reproducen íntegramente pasajes de las obras de Schelling y Schlegel, que Coleridge empezó a leer durante su estancia en Alemania. Fue Thomas De Quincey el primero que exploró con detenimiento estos plagios, y el que relacionó la práctica de Coleridge con otras facetas de su carácter, como su proverbial inseguridad y su temperamento voluble. Richard Holmes retoma esta interpretación benévola. Su biografía es absolutoria y entiende los plagios de Coleridge como una consecuencia de su necesidad de apoyo: el poeta se ayuda de otros autores para exponer ideas que posteriormente expande, desarrolla y aclara. Para una interpretación mucho menos amable de esta práctica del poeta, véase el artículo de Norman Fruman, «Quizzing the World by Lies», *TLS* (30 de abril de 1999), pp.14-15., que es también un ataque en toda regla a la biografía de Richard Holmes.

El asunto de los plagios no es ninguna anécdota, pero tengo la impresión de que Fruman exagera su importancia. Si bien Coleridge depende en buena medida de Kant y Schelling para dilucidar algunos de los conceptos clave de su estética (recurriendo en algún caso al plagio), también es cierto, como afirma Holmes, que Coleridge escribe con mayor viveza, estableciendo puentes entre la especulación filosófica y la exploración directa del mundo natural. Por otro lado, aun si algunas de las ideas de Coleridge no son tan originales como se llegó a pensar, le cabe el honor de haber sido el primero en introducir en las islas la obra de Fichte, Kant, Schelling y los hermanos Schlegel. En este tema las conclusiones distan mucho de ser definitivas.

Como se sabe, la idea central del libro es la distinción entre los conceptos de *imagination* y *fancy*, de evidente presencia en el debate intelectual dieciochesco, desde Shaftesbury a Wordsworth pasando por Samuel Johnson. No es mi intención en estas páginas glosar el ideario de Coleridge, ni extenderme sobre un punto que ha provocado desde entonces interminables disquisiciones.³ Me basta señalar que para Coleridge la Imaginación es la facultad suprema del ser humano, o como afirma al final del capítulo decimotercero de *Biographia*, «el Poder viviente o Agente primario de toda Percepción humana, y repetición en la mente finita del acto eterno de la creación que supone el infinito YO SOY.» La Imaginación, en fin, es un poder activo y unificador, que rige la percepción del orden oculto del Universo. Es el poder de la inteligencia creativa, que «se esfuerza por idealizar y unificar». Como explica Richard Holmes en su espléndida biografía del poeta, la Imaginación «usa el lenguaje para imitar el principio moldeador existente en el interior del mundo natural». En este punto, Coleridge retoma algunas de las ideas expuestas en las conferencias dedicadas a Shakespeare en 1808. El poder visionario de la Imaginación, presente de forma superlativa en el autor de *Macbeth*, sería «el poder de guiar el ojo del Lector al punto en que empieza casi a perder consciencia de las palabras, es decir, a hacerle ver cada cosa [...] sin la anatomía de la descripción, [...] haciendo uno de lo vario gracias a una especie de fusión». De este modo, la imaginación crea un paisaje interior en el ojo de la mente, regido por una perspectiva unificadora: «[La poesía] opera igual que opera en nosotros la Naturaleza, poeta suprema, cuando abrimos nuestros ojos a un panorama extenso». En relación con esta idea se halla su concepción de la obra de arte como un todo orgánico, mayor que la suma de sus partes, y donde, como en un holograma, es posible inferir la totalidad a partir de cada fragmento. Esta concepción orgánica de la obra no excluye, desde luego, la existencia de reglas o de organización interna, pero Coleridge (que había leído con atención a August Schlegel y antes aun a Giordano Bruno) opina sin reservas que toda obra de arte crea *ab novo* las reglas según las cuales ha de ser juzgada:

El Espíritu de la Poesía, como todos los demás Poderes vivientes, debe necesariamente circunscribirse a unas Reglas, aunque sólo sea para unir Poder y Belleza. Debe encarnar en un orden para revelarse; pero un cuerpo viviente es necesariamente un cuerpo organizado, ¡y qué es la organización, sino la conexión de las Partes en un todo, de manera que cada Parte sea a

³ Entre ellas cabe destacar (ejemplo inmediato) las páginas que T. S. Eliot dedicara al trabajo crítico de Coleridge en *The Use of Poetry and The Use of Criticism*.