

Edward Young y William Collins: angustia, diálogo e imaginación

Mario MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

La búsqueda del famoso “justo medio” en las artes y la literatura en la Inglaterra del siglo XVIII determina no sólo el afán clasicista propio de la época (el cual en gran medida se traduce en un prejuicio definatorio de este periodo), sino también el creciente interés por los efectos del sentimiento y la emoción en los procesos intelectuales. Asimismo, y durante al menos la primera mitad del siglo, nos enfrentamos a una época de creciente interés por la sociedad, por los individuos que la conforman y la rigen y por formas literarias como la novela, el ensayo y la poesía social. ¿De dónde provinieron estos intereses? La respuesta se encuentra, por supuesto, en la historia:

[...] political, economic, and intellectual conditions were favourable to a practical humanism. English society had crossed a watershed in the middle of the seventeenth century; dynamic and explosive conceptions of religion and politics, and complex but unstable fashions in prose and poetry, had, experience proved, to be abandoned in favour of modes which would unite rather than divide men, and unity would come most obviously on that common ground where men overlap, rather than on the frontiers of individualism where they differ. Englishmen had suffered so much from intellectual fission that they wanted amalgamation. [...] The Civil War, and subsequent tragedies like the persecution of the dissenters after Monmouth's futile rebellion in 1685, provoked a wish for harmony. Moreover, economic expansion in town and country was encouraging confidence and co-operation; and in philosophy, what Hume calls 'the science of man' was emerging as the focus of attention. (*The New Pelican Guide to English Literature* 1991: 21).

En la poesía inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII, heredera inevitable de este “humanismo práctico” y receptora de momentos históricos por demás turbulentos, el interés por el hombre y su humanidad toma una nueva

perspectiva y comienza a otorgarse un lugar preponderante a ciertas consideraciones sobre las capacidades imaginativas y emotivas del poeta como artista y creador. Para la década de 1740,

The public was hungry for feeling, and, with that fine lack of discrimination which has always characterised the reading public, devoured the bad with the good, the bogus with the authentic, so long as they contained a faint echoing response to the demands of the heart (Plumb 1950: 99).

Los poderes creativos de la imaginación a través del sentimiento —y, en varios casos, incluso del sentimentalismo— comenzaron a ser vistos como resultado de una asociación natural y causal de ideas, lo que llevó al cultivo, a la contemplación y, en casos afortunados, al estudio de lo vasto, de lo sublime, del arte que surge de la exposición a la naturaleza y que se manifiesta a través de la escritura y la poesía.

Este tipo de meditaciones resulta evidente en los llamados “poetas del sentimiento” ingleses, poetas que, a pesar de sus intentos por abordar estos procesos con nuevo vigor, se enfrentaron a la angustia de lo cotidiano y lo convencional, sin olvidar la influencia de sus grandes antecesores literarios, en particular John Milton. No es de sorprender que los poetas de la sensibilidad tuvieran que cargar sobre sus espaldas con el gran peso épico de obras como *El paraíso perdido*: cuando se habla de Milton, se habla también de canon, palabra que, en principio, nos remite al terror casi sublime de lo dogmático, lo monolítico y lo inamovible. Por otra parte —y para el descontento de varios—, el canon es inevitable en el marco de la historia literaria, dada la necesidad de referente y de “rastreo literario” que, en este caso, la poesía del sentimiento presupone debido a su ser transitivo en la tradición inglesa. En el horizonte de la mitad del siglo XVIII, cuando Edward Young y William Collins escriben, nos encontramos con el punto álgido de la mitificación de la obra del gran poeta, la cual se tradujo necesariamente en *canonización*:

Paradise Lost became canonical before the secular Canon was established, in the century after Milton's own. The answer to “Who canonized Milton?” is in the first place John Milton himself, but in almost the first place other strong poets, from his friend Andrew Marvell through John Dryden and on to nearly every crucial poet of the eighteenth century and the Romantic period: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats (Bloom 1995: 27).

Es quizá significativo que, en su recuento de creadores del canon miltónico, Bloom mencione por lo menos a un par de poetas del sentimiento, entre los cuales se encuentra Collins. Decimos esto porque tradicionalmente —y, por varias razones, también *justificadamente*— a estos poetas se les ha considerado menores e incluso meros imitadores de “los grandes”. Si damos por hecho lo que ha dicho Bloom, entonces corresponde a los poetas mismos, a los creadores mismos, la definición de un canon que, por supuesto, se ve apuntalado por la crítica literaria en prosa, ya sea ésta contemporánea o posterior. A pesar de las objeciones de autoritarismo que puedan imputarse al establecimiento de una gran tradición poética, resulta claro que cualquier proceso de canonización exige intercambio, no sólo en términos comparativos, sino también en términos de recepción y de interpretación de las influencias. En pocas palabras, se necesita una consideración de la “gramática del diálogo” que define cada obra específica. Si decimos que poetas como Young y Collins son poetas de una época de transición, entonces tendremos que identificarlos como eslabón inevitable de la cadena dialógica entre Milton, los grandes poetas de la Época Augusta¹ y los grandes románticos.

En términos bajtinianos, el diálogo implica interacción constante e inconclusa: “El *diálogo inconcluso* es la única forma adecuada de *expresión verbal*... Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso. [La naturaleza de la palabra] también es dialógica”² (Bajtín 1999: 334). Es así que la palabra conforma una suerte de herramienta comunicativa (aunque, en el caso de los poetas del sentimiento, quizá de doble filo) que determina la influencia y las formas en que ésta se manifiesta.

El uso de la palabra, con toda su carga dialógica, es precisamente lo que define —pero también amaga en gran medida— los esfuerzos literarios de los poetas del sentimiento. En “Poetry in the Eighteenth Century”, T. S. Eliot escribe con respecto al horizonte poético dieciochesco y al desarrollo en él de los poetas que nos ocupan:

¹ A pesar de que algunos consideran este término como un calco de “Augustan Age”, lo utilizaremos a lo largo de este trabajo porque, desde nuestro punto de vista, resulta más práctico para definir el periodo literario inglés comprendido entre aproximadamente 1680 y 1750.

² Bajtín otorga a la novela un lugar privilegiado en el quehacer artístico y la considera ejemplo vivo y preponderante del diálogo (en oposición a la poesía, considerada en su mayor parte “monológica” debido a las verdades absolutas que encierra y a su carácter sentencioso). Sin embargo, nos parece que, por lo menos en el caso de los poetas del sentimiento, el diálogo bajtiniano ofrece grandes ventajas para el desarrollo de un argumento interpretativo basado en la lectura y reescritura de Milton por parte de Young y Collins y en las limitaciones que presupone la angustia de la influencia.

It is dangerous to generalize about the poetry of the eighteenth century as about that of any other age; for it was, like any other age, an age of transition. We are accustomed to make a rough tripartite division between the poetry of the age of Pope, the poetry of sentimental philosophizing —Thomson, Young, Cowper— and the early Romantic movement. What really happened is that after Pope there was no one who thought and felt nearly enough as Pope to use his language quite successfully; but a good many second-rate writers tried to write something like it, unaware of the fact that the change of sensibility demanded a change of idiom. Sensibility alters from generation to generation in everybody, whether we will or no; but expression is only altered by a man of genius. A great many second-rate poets [...] have not the sensitiveness and consciousness to perceive that they feel differently from the preceding generation, and therefore must use words differently. [...] In such a period the poets who are still worth reading may be of two kinds: those who, however imperfectly, attempted innovations in idiom, and those who were just conservative enough in sensibility to be able to devise an interesting variation on the old idiom. The originality of Gray and Collins consists in their adaptation of an Augustan style to an eighteenth century sensibility (*The New Pelican Guide* 1991: 228-229).

Aunque peligrosamente generales en sí mismas, las aseveraciones de Eliot tocan un punto vital en la consideración de los poetas del sentimiento: el uso de la lengua. No obstante, si, como Eliot, hemos de conceder a estos poetas el “beneficio de la duda” en cuanto a virtudes creativas, quizá tendremos que comenzar por hacernos por lo menos un par de preguntas: ¿en qué consiste el *idiom* del “estilo augusto” al que se hace referencia? y ¿cómo puede definirse la sensibilidad del siglo XVIII inglés?

Dado que estas preguntas nos enfrentan a un problema de transición entre épocas y de influencia (o, quizá más apropiadamente, de recepción), será tal vez conveniente comenzar con la formalidad de las definiciones para mantener cierto rigor en el desarrollo de las ideas. El uso de la lengua nos lleva a considerar la noción de decoro (*decorum*) en el ámbito de la creación poética del XVIII. Este término se entiende como

[...] propriety of discourse; what is becoming in action, character, and style; the avoidance of impossibilities and incongruities in action, style, and character: “the good grace of everything after its kind” and the “great masterpiece to observe.” More formally, a neoclassical doctrine maintaining that literary style—grand, or high, middle, and low—be appropriate to the subject, occasion and genre. (Kermode *et al.* 1973: 2317).

Para el poeta, no obstante, la definición deberá manifestarse en la poesía.

Hagamos referencia ahora a los angustiosos predecesores de los poetas de la sensibilidad que Eliot no puede dejar de colocar como punto de partida. En “An Essay on Criticism”, Alexander Pope se erige no sólo como una de las figuras más representativas de la Época Augusta inglesa, sino también como una suerte de crítico de críticos capaz de definir los caminos que el quehacer poético (con su inevitable carga y consecuencia crítica) debe seguir en su búsqueda por el mentado decoro:

First follow *Nature*, and your judgement frame
 By her just standard, which is still the same:
 Unerring NATURE, still divinely bright,
 One clear, unchanged, and universal light,
 Life, force, and beauty, must to all impart,
 At once the source, and end, and test of art.
 Art from that fund each just supply provides,
 Works without show, and without pomp presides:
 In some fair body thus th' informing soul
 With spirits feeds, with vigours fills the whole,
 Each motion guides, and every nerve sustains;
 Itself unseen, but in th' effect remains (1993: 20-21).

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

En contraste con la idea de naturaleza casi geométrica de la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII (cuyo más famoso ejemplo puede encontrarse en la disposición de los jardines de Versalles), para la segunda mitad de este siglo la exposición al entorno natural debe tener como resultado una experiencia perturbadora, la cual habrá de traducirse necesariamente en la creación. ¿Es entonces la “naturaleza ideal” algo del todo natural (como lo fueron las montañas, los lagos y, en general, *the wilderness* para los grandes románticos)? La respuesta tendrá que ser negativa. Consideremos la siguiente descripción de un jardín de la época:

We saw Hawkestone, the seat of Sir Rowland Hill, and were conducted by Miss Hill over a large tract of rocks and woods; a region abounding with striking scenes and terrific grandeur. We were always on the brink of a precipice, or at the foot of a lofty rock... the place is without any dampness, and would afford an habitation not uncomfortable. There were from space to space seats cut out in the rocks. Though it wants water, it excels Dovedale by the extent of its prospects, the awfulness of its shades, the horrors of its precipices, the verdure of its hollows, and the loftiness of its rocks: the ideas which it forces upon the mind are, the sublime, the dreadful, and the vast (Webb 1933:119).

Tenemos aquí a Samuel Johnson recreando la visión de un jardín que pretende ser sublime a través de la evocación de paisajes angustiosos y, por lo tanto, casi morbosamente sugerente. Sin embargo, ¿cómo es que opera lo sublime en el observador?, ¿cómo es que lo terrorífico, lo oscuro y lo vasto dan paso a las sensaciones de placer y de dolor propias del arte y, sobre todo, a la creación? La respuesta parece bien simple: el placer y la creación se derivan de la certidumbre de la seguridad; es decir, los peligros que *representa* una visión como la anterior existen sólo en la mente del observador que, a través de los sentidos, ejercita su capacidad imaginativa. La liberación y, por ende, el placer devienen de la semiconciencia de que el terror provocado por este “trozo de naturaleza artificial” es sólo una falacia. En este sentido, y de acuerdo con Edmund Burke,

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling (1998: 86).

Sin duda, la naturaleza misteriosa es, en la mente retorcida de los poetas de la sensibilidad, una de las fuentes de esto que podríamos llamar “terror creativo”, el cual puede transformarse con facilidad en el origen del morbo artificioso y, por lo tanto, de uno de los temas que obsesionan a poetas como William Collins y Edward Young: lo sublime y su relación con los poderes creativos del artista.

En este sentido, la contemplación de lo sublime en el entorno nos hace pensar inevitablemente en el siglo XIX, en evocaciones románticas que, sin duda, tiene ecos en Wordsworth,³ poeta que contaba con una idea muy clara

³ Véase, por ejemplo, “Tintern Abbey”: “Once again / Do I behold these steep and

de lo que la poesía debía y no debía ser. En el marco de la “poetización exagerada” que ya mencionamos, Wordsworth, quien cuenta con un innegable bagaje poético dieciochesco, toma en su “Preface to Lyrical Ballads” un soneto de Thomas Gray para ejemplificar el exceso y, precisamente, algo que podría definirse como falta de decoro: “the language of prose may yet be well adapted to poetry; and I have previously asserted that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of prose” (1973: 600). Eliot no podría estar más de acuerdo. No obstante, tanto Wordsworth como Eliot reconocen que, a pesar de los defectos, los poetas de la sensibilidad pueden jactarse de poseer interés y cierto grado de originalidad que se derivan de la búsqueda de lo sublime mediante la imaginación creativa.

Comencemos por mencionar a William Collins, uno de los poetas sentimentales más conocidos. Él, como sus involuntarios compañeros de “tendencia poética”, se mueve claramente a la sombra de Milton. No obstante, y como ya nos ha avisado Eliot, la imitación, con todo y sus facetas de negatividad, representa en Collins la posibilidad de ensayar una propiedad de la palabra que se convierte, creemos, en una innovación por parte de estos poetas: la concreción en el poema del mundo abstracto e inconmensurable de la imaginación. ¿Cómo lograr semejante hazaña? Pues bien, Collins intenta hacerlo a través de la sensibilidad y la contemplación de lo sublime, para lo cual echa mano principalmente de la oda.⁴

Si hemos de tomar en cuenta la opinión de Samuel Johnson con respecto a la sensibilidad de William Collins (“He delighted to rove through the meanders of enchantment, to gaze on the magnificence of golden palaces, to repose by the waterfalls of Elysian gardens”), entonces será conveniente analizar la siguiente estrofa de “Ode on the Poetical Character” para tratar de detectar el proceso que da lugar a la concreción del sentimiento y los poderes creativos en su poesía:

High on some cliff, to Heaven up-piled,
Of rude access, of prospect wild,

lofty cliffs, / That on a wild secluded scene impress / Thoughts of more deep seclusion;
and connect / The landscape with the quiet of the sky (vv. 4-8). Debe notarse, sin embargo, que la contemplación de Wordsworth tiene como marco un paisaje *enteramente natural* y alejado del artificio del jardín.

⁴ Aunque afín en tono e intención a las formas clásicas de la oda (pindárica y horaciana), para el siglo XVIII: “the ode became the form for a certain kind of personal, visionary poem, and it is the form that Wordsworth and Coleridge transmitted to the Romantic tradition”. (Ver *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, p. 2325.)

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

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

En esta última estrofa del poema, la cual corresponde a una conclusión no sólo temática sino también “de imágenes”, se determina el carácter elevado y casi esotérico de la capacidad de creación poética. Ésta, al igual que el acantilado misterioso, se remonta hacia las alturas y hacia la divinidad.

Una serie de frases preposicionales y adverbiales subraya una situación espacial que, a pesar de su carácter evidentemente físico (con tintes incluso topográficos matizados gracias al uso de por lo menos un adjetivo con calidad sustantiva: “the jealous *steep*”), se concibe como un lugar tenebroso, resguardado por espíritus mágicos y sombras dotadas de inusitados tonos oscuros (“its glooms *embrown*”). Aquí, la adjetivación carga el inicio de la estrofa con una significación que alude a la contemplación y al estado mental propicios para la inspiración, la reflexión y, sobre todo, la emoción. En

“*rude access*”, “*prospect wild*”, “*strange shades*” y “*valleys deep*”, sentimos un acercamiento a lo impresionantemente oscuro, es decir, al pavor reverente que da lugar a la intensidad imaginativa: “In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever”; por lo tanto, “to make any thing terrible, obscurity seems in general to be necessary” (Burke 1998: 104, 106).

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

Es así como estos versos, donde literalmente queda asentado el lugar lejano, inalcanzable y oscuro que encierra el “paraíso poético”, se ven rodeados por el terror de lo Sublime, el cual es constituyente necesario e inseparable de la contemplación de una naturaleza silvestre e indómita (“of prospect wild”). Dicho entorno natural, sin embargo, queda visiblemente ligado a un plano mitológico que hace pensar en la artificialidad sugerida por el comentario inicial de Johnson.

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

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

A la época señalada [la segunda mitad del siglo XVIII] la caracteriza precisamente esta realidad geográfica directa de la imagen, y no tanto su veracidad interna como su representación de algo que dizque realmente existió, como si fuese un acontecimiento que realmente hubiese tenido lugar dentro del *tiempo real* (de lo cual, ciertamente,

deriva la típica actitud del sentimentalismo hacia la imagen artística como si fuese una persona real...) (Bajtín 1999: 240).

Ahora bien, se puede notar que, en estos poetas, la relación entre este “lugar de la imaginación” y el sentimentalismo se establece gracias a la personificación que sugiere Bajtín, la cual, a pesar de ser en muchos de los poetas menores de este periodo un signo casi inequívoco de falta de creatividad, en Collins, y en cierta medida también en Young, se presta a la simbolización de un estado mental. Veamos los siguientes versos de “Night Thoughts”:

Where, thy true treasure? Gold says, ‘Not in me:’
 And, ‘Not in me,’ the diamond. Gold is poor;
 India’s insolvent: Seek it in thyself,
 Seek in thy naked self, and find it there;
 In being so descended, formed, endowed;
 Sky-born, sky-guided, sky-returning race!
 Erect, immortal, rational, divine!
 In senses, which inherit earth and heavens,
 Enjoy the various riches nature yields;
 Far nobler! *give* the riches they enjoy;
 Give taste to fruits and harmony to groves;
 Their radiant beams to gold, and gold’s bright fire;
 Take in, at once, the landscape of the world,
 At a small inlet, which a grain might close,
 And half create the wondrous world they see.
 Our senses, as our reason, are divine.
 But for the magic organ’s powerful charm,
 Earth were a rude, uncoloured chaos still.
 Objects are but the occasion; ours the exploit;
 Ours is the cloth, the pencil, and the paint
 Which nature’s admirable picture draws;
 And beautifies creation’s ample dome.
 Like Milton’s Eve, when gazing on the lake,
 Man makes the matchless image man admires:
 Say then, shall man his thoughts all sent abroad,
 Superior wonders in himself forgot,
 His admiration waste on objects round,
 When heaven makes him the soul of all he sees?
 Absurd; not rare! so great, so mean, is man (1834: 123-124).

Tenemos en el primer verso un enunciado interrogativo que se refiere a los tesoros que el hombre puede ser capaz de encontrar en su propia huma-

nidad, la cual resulta ser profundamente contradictoria dada su combinación de lo puramente físico y lo inasequiblemente espiritual. El mismo título de la obra “Night Thoughts” hace referencia a los pensamientos que tienen lugar por la noche, tiempo de reflexión y contemplación imbuido por la oscuridad y, por supuesto, por la profundidad filosófica que las penumbras conllevan. A continuación encontramos una personificación del oro, los diamantes y las exóticas riquezas de la India, símbolos tradicionales de lo superfluo, los cuales niegan de manera explícita la posibilidad de divinidad y trascendencia y preparan así el camino para la búsqueda en un terreno mucho más elevado: la imaginación que sólo encuentra forma y efecto a través de la percepción del entorno. En primera instancia, la imaginación da lugar al placer de lo puramente bello (“*Enjoy the various riches nature yields*”), pero, más allá de esto, lo sublime se impone a través de la recreación sensorial (y, sobre todo, visual) de la naturaleza (“*Give taste to fruits and harmony to groves; / Their radiant beams to gold, and gold’s bright fire; / Take in, at once, the landscape of the world, / At a small inlet, which a grain might close, / And half create the wondrous world they see*”). La exploración de lo que podría llamarse “la naturaleza sublime del hombre” como ser cuasi divino implica asimismo la intervención de la razón en el desarrollo del proceso (“*Our senses, as our reason, are divine*”), lo que presupone no únicamente la reconstitución imaginativa e intelectual de lo que se percibe por medio del ojo, sino también un enorme proyecto de escritura, tarea que debe esperarse, una vez más, de un poeta seguidor de Milton. Según Longino:⁵

There are, one may say, some five most productive sources of the sublime in literature [...]. The first and most powerful is the power of grand conceptions [...] and the second is the inspiration of vehement emotion. [...] The other three come partly from art, namely the proper construction of figures [...] and, over and above these, nobility of language, which again may be resolved into choice of words and the use of metaphor and elaborated diction. The fifth cause of grandeur, which gives form to all those already mentioned, is dignified and elevated word-arrangement (1999: 181).

Como se puede ver, el poema de Young intenta cumplir en gran medida con estos parámetros clásicos, sobre todo si se toma en cuenta el efecto de grandilocuencia que se obtiene a través de la profusión de exclamaciones

⁵ El texto atribuido a Longino, *Tratado acerca de lo sublime*, ejerció influencia decisiva en la filosofía y la literatura del siglo XVIII inglés. Como es de suponerse, los poetas del sentimiento se nutren también de las observaciones que se incluyen en este texto.

referentes a la divinidad que habita en el ser humano (Far nobler!, etcétera) y a las preguntas retóricas que abundan a lo largo de toda la obra. Sin embargo, tal grandilocuencia sólo puede ser el resultado de un examen del discurso del predecesor, el cual se encuentra citado explícitamente hacia el final del pasaje. Esta apropiación por parte de Young del discurso miltoniano tiene efectos que tal vez vayan en detrimento de la originalidad temática del poema. La angustia de la influencia (y quizá la aceptación de la inferioridad) no se expresa de manera explícita como en Collins sino que se *siente*, de manera literal, al desarrollarse la extrema retórica de los versos. Al intentar reescribir a Milton, Young vaga en terrenos que ya han sido explorados por su predecesor y, necesariamente, sigue sus pasos con cierta inseguridad: “Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra sino que la sigue en una misma dirección y tan sólo la hace convencional” (Bajtín 1986: 270). En el caso de Young, esta última palabra es clave. “Night Thoughts” es una obra convencional porque en ella se desarrolla un tema igualmente trillado con fórmulas poéticas que ya habían sido utilizadas tiempo antes; no obstante, es precisamente lo contemplativo del carácter de la poesía de Young lo que hay que subrayar. Dicha contemplación no sólo implica la conciencia de la influencia clásica y miltoniana, sino también la exploración de la posibilidades creativas que invaden al poeta al concretar a través de la palabra aquel lugar de la imaginación (el cual, en Young por lo menos, es equivalente a la divinidad implícita en la capacidad de recreación de la mente humana). Aquí, el *locus* inaccesible de Collins se convierte, por así decirlo, en una facultad que ha de ser descubierta y, sobre todo, explorada.

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

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad de Tatiana Bubnova. México: FCE. (Breviarios, 417)

_____. 1999. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

Bloom, Harold. 1995. *The Western Canon*. Nueva York: Riverhead Books.

Burke, Edmund. 1998. *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*. Ed. de David Womersley. Londres: Penguin Classics.

Collins, William y Thomas Gray. 1917. *The Poetical Works*. Ed. de Austin Lane Poole. Londres: OUP.

Longinus. 1999. *On the Sublime*. Londres: Cambridge University Press. (Loeb Classical Library)

Plumb, J. H. 1950. *England in the Eighteenth Century*. Londres: Penguin Books. (The Pelican History of England)

Pope, Alexander. 1993. *The Major Works*. Ed. de Frank Kermode. Oxford: OUP. (The Oxford Authors)

The New Pelican Guide to English Literature. 1991. Ed. de Boris Ford. Londres: Penguin Books.

Webb, Jeffrey. 1933. "Architecture and the Garden". *Johnson's England. An Account of the Life and Manners of His Age*. Ed. de A. S. Turberville. Oxford: Clarendon Press.

Wordsworth, William. 1973. "Preface to Lyrical Ballads". *The Oxford Anthology of English Literature*. 2 vols. Ed. de Frank Kermode et al. Nueva York: OUP.

Young, Edward. 1834. *The Poetical Works*. Ed. de William Pickering. Londres: Aldine Editions.