

D. Julián Jiménez Heffernan

**ESCALÓN, TORRE, CASTILLO,
TEMPLO. COORDENADAS MÍSTICAS
DEL ESPACIO LITERARIO EN UN
POEMA DE BROWNING**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

My first thought was, he lied in every word,
That hoary cripple, with malicious eye
Askance to watch the working of his lie
On mine, and mouth scarce able to afford
Suppression of the glee, that pursed and scored
Its edge, at one more victim gained thereby.

What else should he be set for, with his staff?
What, save to waylay with his lies, ensnare
All travellers who might find him posted there,
And ask the road? I guessed what skull-like laugh
Would break, what crutch 'gin write my epitaph
For pastime in the dusty thoroughfare,

If at his counsel I should turn aside
Into that ominous tract which, all agree,
Hides the Dark Tower. Yet acquiescingly
I did turn as he pointed: neither pride
Nor hope rekindling at the end descried,
So much as gladness that some end might be.

Así comienza 'Childe Roland to the Dark Tower Came'. Un joven caballero busca su camino hacia la torre oscura. Un tullido le ofrece una indicación, quizás falsa, que Rolando no obstante sigue con oscura premonición de su propia muerte. Emerge así la continuación del poema, como la materialización probable de ese epitafio fatal que el tullido, con *calavérica risa*, comienza a componer mientras Rolando se adentra en la *región ominosa*. El viaje que el poema escenifica puede, además, sumirse en el extravío físico

que inaugura la *mentira* originaria. El poema se articula, desde su inicio, en una compleja dialéctica de ocultaciones sucesivas. Persiste, no obstante, una ocultación central que podríamos formular por medio de la pregunta: ¿qué sentido subyace a la epidermis visionaria de estos oscuros versos?

Esta perplejidad hermenéutica no es exclusiva del poema de Browning. Se trata, más bien, de una complicación esencial que se aloja en el centro de toda poesía visionaria desde Dante. Los términos de la misma podrían reordenarse en la fórmula central de la crítica literaria moderna: ¿qué significa un poema? Dante responde con el esquema de polivalencia semántica que San Agustín diseñara en el contexto post-helenístico de la exégesis bíblica. La respuesta se despliega en el tratado segundo del *Convivio*, y lo hace en cuatro direcciones distintas. Los sentidos posibles de un texto son: *litterale, allegorico, morale* y *anagogico*.¹ Así, tanto la enérgica textura visionaria del poema como la dualidad cognitiva que plantea desde el comienzo, guían la lectura académica del poema hacia un tipo de interpretación inconscientemente alegórica. Y la alegoría, por seguir con Dante, «è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosta sotto bella menzogna».² No es precisamente hermosa (*bella*) la caracterización de las palabras del tullido, aunque bien es cierto que tampoco pueden leerse como una mentira (*menzogna*). La indicación que da es correcta. La lectura académica se yergue, además, en claro desafío al principio de inefabilidad que el propio Browning quiso instaurar para la lectura de su poema, un principio que puede leerse como la más grande ocultación, la mentira suprema. El poeta asegura que los versos se le presentaron como un sueño - «as a kind of dream» - y que se sintió impulsado por una extraña fuerza a recogerlos por escrito. Sobre su significado, dice: «I did not know then what I meant beyond that, and I am sure I don't know now».³ Este juicio no debe necesariamente leerse a la luz de ese romanticismo demoníaco que optó por la poética del *raptus* para ilustrar el sentido de sus misteriosos versos. A diferencia de Coleridge, Browning exhibe una extraña indiferencia respecto del significado de su poema, al que llega a conceder, para nuestra sorpresa, la posibilidad de un *senso morale*, un sentido moral: «He that endureth to the end shall be saved».⁴ Esta solución nos arroja violentamente hacia una interpretación religiosa («*In silentio et spe erit fortitudo vestra*», Is,30,15) que limita excesivamente el alcance semántico del poema.

Frente a la vaguedad de su autor, la crítica levanta un profuso entramado de sentidos posibles. No sin ciertas reservas, me atrevo a sugerir cuatro direcciones fundamentales de lectura: 1)El poema elabora discursivamente, desde la alegoría, una experiencia psicológica. 2)El poema proporciona,

desde su violento paisajismo infernal, una reflexión sobre su propio estilo. 3)El poema responde a un poema previo. 4)El poema, lejos de alegrizar, escenifica una experiencia.

El espectro de lecturas psicológicas va desde la apelación al capricho pasajero, la piroeta visionaria de una fantasía transitoriamente febril, hasta la consideración del poema como un testimonio de una probable crisis anímica del poeta. La primera postura se recoge en el célebre estudio de Mrs Sutherland Orr, *A Handbook to the Works of Robert Browning*, publicado en 1886: «we are reduced to taking the poem as a simple work of fancy, built up of picturesque impressions which have, separately or collectively, produced themselves in the author's mind».⁵ La misma autora veía en la intensificación realista de las imágenes - «realistic imagery» - el único objetivo en la composición del poema. Roy E. Gridley asocia la vocación realista de Browning con la influencia del *réalisme* francés sobre su poesía durante su estancia en París en 1852, año en que compuso *Childe Roland*. No obstante, el crítico aboga por una lectura simbólica de estos versos, que lee desde el principio existencial de la *Angst*. Así, el joven Rolando se presenta, como un héroe de Camus, sacudido por una suerte de «suicidal despair».⁶ Esta lectura halla fácil acomodo en el tipo de crítica psicologizante que, basada en las declaraciones de Browning sobre su poema «as a kind of dream», atribuye cualidades oníricas al texto. El poema sería la materialización de la ansiedad de Browning causada ya por las relaciones de su padre con Mrs Von Muller,⁷ ya por un probable distanciamiento entre el poeta y su mujer.⁸ Esta crítica degenera necesariamente en una brutal mecanización del símbolo: «Is the Tower, then, in some sense his own heart?».⁹ La trivialidad no radica tanto en la pregunta cuanto en los términos en que se formula. La misión de la crítica descansa precisamente en concretar ese sentido (*some sense*).

La segunda posición crítica se encuentra ejemplarmente recogida en las páginas que Chesterton dedicó al poeta inglés en el capítulo VI de su libro *Browning*, publicado en 1903. Chesterton vincula la cualidad áspera, oscura y elíptica del lenguaje de Browning a su amor por lo grotesco y estima que ambos son rasgos temperamentales inherentes a su vocación literaria.¹⁰ El capítulo concluye con una airada repulsa de los hábitos subterráneos de cierta crítica temática y una brillante exhortación a respetar la rugosa epidermis de los versos, el *senso litterale* como superficie, paisaje y aspereza: «'What does the poem of «Childe Roland» mean?' The only genuine answer to this is, 'What does anything mean?' Does the earth mean nothing?».¹¹ Según Chesterton, Browning habría trasladado al paisaje el principio de aspereza lingüística que domina su dicción. De ahí que el poema se lea

como el exponente espléndido de un nuevo tipo de poesía, «the poetry of the shabby and hungry aspect of earth itself». ¹² Esta lectura encuentra apoyo en la interpretación de Mary Ellis Gibson, según la cual, el poema «can be read as a nightmare of language», ¹³ o sea, como un experimento estilístico, el resultado de la lucha del poeta con sus materiales verbales. La atmósfera, casi apocalíptica, que las imágenes construyen no es sino el resultado de dicha forja artesanal con las arcillas del lenguaje. La contorsión, la rugosidad, el exceso, estarían, además, en clara consonancia con el proyecto de destrucción estilística que Browning esbozó frente a la lírica musicalidad romántica y victoriana. Aquí cobra fuerza la tesis, muy difundida, ¹⁴ según la cual el poeta inglés habría compuesto su poema influido por la lectura de *The Art of Painting in all its Branches* de Gerard de Lairese, cuyo capítulo «Of Things Deformed and Broken» parece orientar la descomposición paisajística de los versos.

La tercera postura crítica recibe un desarrollo eficaz en los textos de Harold Bloom. En un ensayo de 1969, Bloom argumentaba que el principio unificador de la gran poesía romántica residía la vocación común de ciertos poetas (Blake, Wordsworth, Shelley, Keats) por rescatar, mediante una interiorización psicológica, el modelo tradicional de romance, perfeccionado por Spenser, en el que un héroe se embarca en un periplo de búsquedas diversas. Habla así de la «Internalization of Quest-Romance», ¹⁵ cuya consecución exige al poeta evadir la naturaleza y afirmar la independencia de la Imaginación. Este proceso es siempre agónico, purgatorial, y se ve amenazado por la aporía solipsista de una auto-conciencia excesivamente intensa. La independencia de la Imaginación sólo se logra, no obstante, mediante una agresiva ruptura de esos lazos retóricos que atan al poeta con sus antecesores. El agonismo del artesano verbal es ya un agonismo freudiano:

For Roland, the Dark Tower has been put in the place of the ego ideal of traditional quest, but the obsessed Childe remains haunted by precursor-forces and traces of his own former self in the id. Against these forces, his psyche has defended itself by the camping reaction-formation of his *will-to fail*, his perverse and negative stance that begins the poem. ¹⁶

Esta voluntad de fracaso se transforma, al final, en una reposada toma de conciencia. El protagonista (*poet-as-hero*) se sabe epígono en una extraña aventura, partícipe tardío en una empresa poética que ya ha sido diseñada por Shelley, en su *Ode to the West Wind*, en *Julian and Maddalo*, en *Alastor*. El símbolo del *poet-wanderer* extraviado en la vicisitud de su lucha existencial, su búsqueda de independencia imaginativa, recorre toda la producción poética de Shelley y contamina gran parte de la poesía romántica,

de Wordsworth a Keats. De ahí la posibilidad de comprender el poema como una respuesta a un poema previo. Evitar esa comprensión, escapar a la conciencia de la determinación y el límite, es precisamente lo que Rolando busca. Bloom lo explica con una genial metáfora cuando afirma que Rolando «refuses the Golgotha of Absolute Spirit», esto es, el sacrificio cognoscitivo que implica conocer tu propio límite. Pero al final se impone la conciencia negativa,¹⁷ magníficamente encarnada en la ceremonia final del poema, la presencia de los poetas precursores que asisten a la extinción final del héroe:

There they stood, ranged along the hill-sides, met
To view the last of me, a living frame
For one more picture! in a sheet of flame
I saw them and I knew them all. And yet
Dauntless the slug-horn to my lips I set,
And blew. «*Childe Roland to the Dark Tower came.*»

Bloom había sido suficientemente categórico en su libro anterior de 1973, *The Anxiety of Influence*, en cuyo *Manifiesto for Antithetical Criticism* aseguraba que «the meaning of a poem can only be another poem».¹⁸ Sin la contundencia del crítico americano, y sin el riesgo hermenéutico que introduce su concepto de *misprision*, otros lectores han visto también en Childe Roland la reelaboración de un poema previo: *A Valediction Forbidding Mourning* de Donne,¹⁹ o *Peter Bell* de Wordsworth.²⁰

La modalidad crítica que menciono en cuarto lugar se ocupa de la dimensión experiencial del poema, la irradiación empírica del mismo hacia un ámbito contextual más o menos definido. Esta lectura trata de abandonar el marco discursivo del poema y abordar espacios periféricos, ya sea el acto de percepción cognitiva del poeta o el acto de recepción estética del lector. En el primer espacio se adentra Robert Langbaum en un texto clásico sobre el monólogo dramático. Su comprensión del poema, explícitamente enfrentado al modelo de lectura alegórica, subraya la naturaleza epifánica del final, ese momento de iluminación en el que el protagonista, y el poeta junto a él, entona un canto triunfal de auto-revelación. El poema construye, según Langbaum, una secuencia visionaria en clara progresión cognoscitiva que culmina, en el último verso, en un acto de pura afirmación existencial: «a triumphant acquisition».²¹

Desde posiciones cercanas a las de Langbaum, Warwick Slinn percibe en el poema la aporía de una subjetividad volcada sobre sí misma. Así, el triunfo se hace residir en una paradójica auto-disolución. El crítico remite audazmente a Bloom, quien en *The Ringers in the Tower* describía el poema

como «a Borges parable of self-entrapment».²² Por otra parte, y en clara sintonía con los presupuestos de una *Rezeptionsästhetik* de inspiración germánica, se presenta el estudio de Lee Erickson, en el que Childe Roland se lee como una dramatización paranoide de la relación entre Browning y su público. A la ansiedad de Rolando al presentarse ante sus precursores, los caballeros (*peers*) alineados en las laderas del valle, se suma la agonía del poeta que trata de abrochar sus versos con una recapitulación imposible del propio poema: «in its inversion of the good moment the poem represents a nightmare vision of the poet's audience and a petrification of the self into the historical monument of his own poetry».²³

Estos cuatro ejercicios de interpretación someten el texto a una distorsión variable. En mi opinión, una lectura correcta debería conjugar la apreciación estilística de Chesterton con las posturas de Langbaum y Bloom. Se precisa, no obstante, un ejercicio de pertinencia filológica si queremos corregir la inevitable distorsión de estas lecturas. El título del poema es un verso de una canción que aparece, en boca de Edgar, en el la cuarta escena del Acto III de *King Lear*:

Child Rowland to the dark tower came,
His word was still, Fie, foh, and fum,
I smell the blood of a British man.

Esta evidencia textual no puede ser ignorada. Son muchos los ecos que la canción de Edgar produce en la cámara textual de la tragedia, ecos que se transfieren, como premonición fatal, al poema de Browning. El título del poema es ya una alienación autorial, una *segunda mano*²⁴ que enajena el discurso y abre infinitamente su resonancia literaria. Shakespeare se inspira probablemente en un romance popular, donde se reelabora un tema célebre del ciclo carolingio.²⁵ Así, la llegada de Rolando a la torre oscura debe vincularse necesariamente con el espléndido episodio de su infinita y agónica muerte en la *Chanson de Roland* (CLXII-CLXXVII). Ello explica que Browning recupere el motivo central del olifante (*slug-horn*), así como el atormentado recorrido del moribundo caballero por el valle, y su penoso ascenso de los escalones de mármol, esos «quatre perruns ... de marbre faiz» (*Chanson*, CLXVIII)²⁶ que podríamos identificar con la torre oscura. Esta innegable conexión textual resulta penosamente ignorada por la crítica. No sólo no encuentro explicación válida para esta omisión, sino que creo firmemente que el establecimiento de la misma nos puede conducir a una comprensión más profunda del sentido del poema. Una posible vía de análisis consistiría en integrar el medievalismo del poema en el marco de la nostalgia feudalizante del poeta inglés.²⁷ Ello nos conduce, no obstante, a una

lectura ideológica demasiado despegada de la fuerza real de los versos, que no es otra que su vehemencia visionaria y su torsión estilística.

Sólo nos queda, por lo tanto, explorar en el motivo tradicional de la búsqueda (*quête*) del caballero, única matriz formal donde el poema de Browning puede coincidir con el poema épico de tema carolingio. Conviene por lo tanto recordar que el Romanticismo procedió a la regeneración formal de motivos caballerescos. Desposeídos de su espesor moral y espiritual, estos motivos caballerescos informaron la imaginación romántica y generaron un espacio de formas discursivas adecuado para una nueva y genuina exploración poética. Así, *La Belle Dame sans Merci* de Keats ofrece un episodio - de desorientación espacial y extravío espiritual - similar al de Rolando. Hartman explora esta similitud desde una posición crítica muy cercana a la que Bloom adoptara al hablar de la interiorización de la *quest-romance*. La aventura es ahora un viaje peligroso al abismo de la auto-conciencia:

For the journey beyond self-consciousness is shadowed by cyclicality, by paralysis before the endlessness of introspection, and by the lure of false ultimates. Blake's «Mental Traveller», Browning's «Childe Roland to the Dark Tower Came», and Emily Dickinson's «Our Journey had advanced» show these dangers in some of their forms.²⁸

Ciclicidad y parálisis parecen ciertamente entorpecer el avance de nuestro caballero. El concepto de aventura caballerescas llevaba implícito un necesario componente de extravío como extravagancia, de un errar que es en sí mismo error. Basta aventurarse tímidamente en las primeras estrofas de la épica spenseriana, definida por C.S.Lewis como «pathless wandering»,²⁹ para que el motivo de la aberración y la extravagancia espacial nos salga al paso y, en clara refracción dantesca, nos provoque un *smarrimento* narrativo, una profunda desviación discursiva. Se trata de la primera incursión en el *labyrintho*, mónada simbólica que Flechter, con singular perspicacia, opone al *templo* en un brillante estudio inspirado en las ideas de Frye.³⁰ Pero ya en Spenser el sentido originario de la aventura caballerescas estaba siendo gravemente alterado. Poco queda del arrojado existencial del caballero, de la vocación brutal de incertidumbre que recortaba el destino espasmódico del héroe artúrico.³¹ El modelo narrativo de una *quête* caballerescas condenada al extravío se vacía paulatinamente de significados espirituales hasta alcanzar el período romántico, donde, como indican Bloom y Hartman, la búsqueda se interioriza y precipita en los abismos de la auto-conciencia.

En rigor, cabría plantear la posibilidad de que Browning escribiese su poema en el marco de esta interiorización del poema caballerescos que se

inició en el Romanticismo. Lo que no es creíble es que la resemantización de la forma medieval apuntase en la misma dirección romántica, hacia esa exaltación de la independencia imaginativa propia de Blake, Shelley o Keats. Más bien parece que dicha interiorización podría enmarcarse en el ámbito de la restauración de esas patologías religiosas que tanto obsesionaron a Browning.³² Ello nos permitiría cotejar su poema con alguna variedades del discurso místico, variedades que el propio Browning conocía en su actividad de arqueólogo espiritual, de polígrafo insaciable, de enérgico restaurador de los tapices psicológicos del pasado. Con sólo veintitres años, Browning ya había compuesto un largo poema dedicado a la figura de Paracelso, un brillante ejercicio literario donde la vocación del médico renacentista se aceptaba como una trayectoria peligrosa:

No, I have nought to fear! Who will may know
 The secret'st workings of my soul. What though
 It be so? - if indeed the strong desire
 Eclipse the aim in me? - if splendor break
 Upon the outset of my path alone,
 And duskest shade succeed?

La oscuridad, la desorientación, el extravío, brotan como fatal premonición en el mismo inicio de la aventura alquímica o mística del sabio renacentista. Subsiste, no obstante, la ciega confianza en el poder intelectual de la interioridad humana, reverso cósmico³³ donde refulge la verdad: «Where truth abides in fulness; and around/ Wall upon wall, the gross flesh hems it in./This perfect, clear perception». Se impone, por lo tanto, un proceso de purificación de dicha verdad interior, un ejercicio de higienización espiritual que pueda disipar las adherencias materiales y carnales («flesh»). Dicho proceso se describe en clave explícitamente caballeresca. La verdad interior está apresada tras los muros («wall upon wall») de un imaginario castillo³⁴ que debe ser tomado:

and to KNOW,
 Rather consists in opening out a way
 Whence the imprisoned splendor may escape,
 Than in effecting entry for a light
 Supposed to be without.

Abrir caminos («paths» o «ways») se presenta como la tarea central del sabio en busca de verdad.³⁵ Tomar castillos, el objetivo final de Rolando, aparece asimismo como una acción recurrente en los vastos espacios litera-

rios de la escritura mística, espacios que también se recorren en una impenitente *quête*.³⁶ Recordemos que Santa Teresa construye sus moradas sólo para atravesarlas. Tanto el *Libro de la Vida* como *Las Moradas* eran textos que Browning podía haber leído en versión inglesa. *Childe Roland* se publica en 1855, y en 1851 se publican versiones inglesas de obras de la santa.³⁷ Las coincidencias entre el periplo purgatorial de Rolando y la travesía espiritual del alma teresiana son múltiples. Apunto varias:

1. La noción fundante del *destierro*. Esta noción constituye el fundamento de experiencia que da lugar al poema. El alma, precipitada en «este destierro»³⁸ debe recomponer el itinerario espiritual hacia la última morada. Esta alienación de los orígenes, del hogar, del templo, espacio donde tienen lugar las ceremonias de la Verdad, reviste, en el poema de Browning, la cualidad adicional de lo que Freud llamara *Unheimliche*.
2. El peligro de una falsa indicación. Santa Teresa refiere la necesidad de desconfiar de las «almas tullidas» que aguardan a la puerta del castillo: «Pues no hablemos con estas almas tullidas, que si no viene el mismo Señor a mandarlas se levanten (...) tienen alta mala ventura y gran peligro, sino con otras almas que en fin entran en el castillo»(p.367). Este riesgo inicial se inscribe en el ámbito más amplio de la perversa voluntad del demonio: «Terribles son los ardidés y mañas del demonio para que las almas no se conozcan ni entiendan sus caminos». El joven Rolando, no lo olvidemos, es abordado por un sospechoso tullido (*that hoary cripple*) nada más comenzar su andadura.
3. Los obstáculos materiales durante el viaje. Son muchas las concordancias entre la descripción del peregrinar del alma en las Moradas Primeras y el viaje de Rolando. Una insólita fauna dificulta el ingreso místico del alma: «las sabandijas», «culebras y víboras y cosas empozoñosas» (p.370), «estas bestias tan ponzoñosas» (p.372), «peligro de serpientes» (p.380). El poema de Browning, el caballo («stiff blind horse»), la lechuza y el murciélago («a howlet or a bat»), el riachuelo casi vivo, «as unexpected as a serpent comes», «a bath for the fiend's glowing hoof»), la rata de agua («a water rat»), sapos («toads»), gatos salvajes («wild cats»), el cuervo («a great black bird»).
4. La proximidad no percibida del castillo. En el poema, el caballero no percibe hasta el final su proximidad a la Torre. La turbadora paradoja del *no estar estando* es elocuentemente descrita por Santa Teresa como el ingreso inconsciente que el alma hace en su propio castillo

interior: «Pues tornando a nuestro hermoso castillo, hemos de ver cómo podremos entrar en él. Parece que digo algún disbarate; porque si este castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues se es él mismo; como parecería desatino decir a uno que entrase en una pieza estando ya dentro. Mas havéis de entender que va mucho de estar a estar; que hay muchas almas que se están en la ronda del castillo - que es adonde están los que le guardan - y que no se les da nada de entrar dentro ni saben qué hay en aquel tan precioso lugar ni quien está dentro ni aun que piezas tiene».³⁹

Esta geografía visionaria del discurso místico se recrea en el texto de Molinos, *La Guía Espiritual*, un libro publicado en 1675. Browning conocía bien este texto. Molinos es casi protagonista en la sombra de su obra cumbre, *The Ring and the Book*. *La Guía* de Molinos se abre, además, con un homenaje explícito a Santa Teresa, cuyo libro de la *Vida* cita: «Porque si no saben más de un camino, o se han quedado en el medio, no podrán así atinar». Molinos ofrece consuelo a quien emprende el camino:

«No deben acobardar las muchas y grandes penas del interior camino, porque lo que mucho vale, razón es que cueste. Ten buen ánimo, que no sólo las que aquí se representan, sino muchas más se superarán con la divina gracia e interior fortaleza.»(p.33)

La interior fortaleza es ya castillo interior: el alma como «el centro, la morada y el reino de Dios»(p.45). Las dificultades de acceso a la misma se describen extensamente en el tratado. Una posible dificultad es el padre espiritual, que puede desorientar al alma, como hace el tullido: «Oh cuántas almas son llamadas al interior camino y, en vez de guiarlas y adelantarlas, los padres espirituales, por no entenderlas, las detienen el curso y las arruinan.»(p.47)

Sorprende el gran despliegue metafórico empleado para reconstruir la geografía interna del alma: «Oh qué íntimas, qué retiradas, qué secretas, qué anchas y qué inmensas distancias hay dentro de la feliz alma que ha llegado a ser verdaderamente solitaria».(p.152) Se mencionan así los «barrancos»(p.89) y precipicios»(p.116) que aguardan al alma sin guía en el interior camino. Se presentan asimismo paisajes devastados que flanquean las sendas interiores y el camino: «caliginosas y desiertas sendas de la perfección»(p.52). La referencia a las «sequedades» (cap.IV y p.67) es recurrente, casi obsesiva. Molinos habla de la senda «obscura, seca, desolada, tentada y tenebrosa»(p.52), de «estos desiertos y tenebrosos caminos». No es otro el paisaje que envuelve al mísero Rolando:

So, on I went. I think I never saw
Such starved ignoble nature; nothing throve:
For flowers - as well expect a cedar grove!
But cockle, spurge, according to their law
Might propagate their kind, with none to awe,
You'd think; a burr had been a treasure-trove.

No! penury, inertness and grimace,
In some strange sort, were the land's portion.

Menciona también, en el capítulo XXII, «los charcos hediondos del mundo», comparables al repugnante arroyo que el joven Rolando debe atravesar y que se le presenta como «a bath/ For the fiend's glowing hoof». Son varias las premoniciones, las advertencias que Molinos ofrece a las almas peregrinas. En todas ellas domina el principio del desamparo, el desarraigo, el dolor, la sequedad: «Experimentarás el desamparo de las criaturas...» (p. 60), «Hallaraste circuida de penosos escrúpulos...»(p.108), «Experimentarás dentro de ti misma la pasiva sequedad...»(p.134). Una de las criaturas es el ave al que Molinos alude citando a la «gran doctora y mística maestra Santa Teresa»: «Las aves, que son los demonios, pican y molestan al alma con las imaginaciones y pensamientos importunos y los desasosiegos que en aquella hora traen los demonios, llevando el pensamiento y derramándolo de una parte a otra»(p.67). Un mensajero infernal parece efectivamente el cuervo, «A great black bird, Apollyon's bosom-friend», que roza la capa del caballero. No debe sorprendernos, a la luz u oscuridad de estas imágenes, que el poema de Browning se lea como una alegoría del Infierno. Con todo, esa precisa textura visionaria no es exclusiva del texto inglés, o del discurso místico, sino que estaba ya inscrita en la muerte épica de Roland. El propio Dante evoca la sangrante eficacia del episodio de su muerte en el momento en que sus viajeros infernales atraviesan un «misero vallone». El sonido de un cuerno despierta una reminiscencia literaria en el asustado peregrino: «Dopo la dolorosa rotta quando / Carlo Magno perdé la santa gesta, / non sonò sí terribilmente Orlando» (*Inferno*, XXXI, 16-18). El esfuerzo es tan terrible que las sienas le estallan («rumput est li temples, por ço que il cornat», *Chanson* CLVI, 2102), y el cerebro se le sale por los oídos («par les oreilles fors s'e ist la cervel», *Chanson* CLXVIII, 2260).

Esta brutal imagen nos conduce a la noción de *pensamiento derramado* que preside el discurso místico. Equivale a la disolución de la racionalidad que tiene lugar al final del ascenso o ingreso místico. La nada o aniquilación del alma aguarda al peregrino molinista: «camina, camina por esta segura senda, y procura en esa nada sumergirte, perderte y abismarte si quieres ani-

quilarte, unirte y transformarte.»(p.171) La destrucción de la racionalidad tiene lugar desde una inicial apelación a la experiencia, apelación que tanto la Santa como Molinos reiteran *ad infinitum*: «señas de isperiencia» «porque es bien dificultoso lo que querría daros a entender, si no haveis esperiencia»(p.367). Molinos afirma «La ciencia mística no es de ingenio, sino de experiencia; no es inventada, sino probada» (p.31). Así, la experiencia debe culminar con el abandono, con la deposición del discurso. «Cercenar los discursos»(p.39) era, en efecto, el objeto inicial del alma embarcada en la vía contemplativa. El motivo de la destrucción racional atraviesa también el poema de Browning, con su distorsión estilística y su permanente extravío cognoscitivo y perceptivo. Recuérdense las palabras de Rolando en la estrofa XXX: «Dunce, dotard, a -dozing at the very nonce». La *experiencia* era, además, la clave de bóveda conceptual en la lectura de Langbaum. Una convicción similar orienta la lectura de Valente, obsesionado por la destrucción del lenguaje que ocasiona la experiencia mística: «La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar».⁴⁰ En un ensayo posterior, y en abierto desafío a las claves tradicionales de interpretación del discurso místico, afirma: «La noción de inefabilidad se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo, constituye su *ungrund*, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética».⁴¹ Valente está sin duda en lo cierto. Con todo, lo que es indudable es que dicha certeza proviene de una lectura, de un enfrentamiento con el discurso místico, un discurso que es lenguaje, puro y estricto lenguaje, superficie y literatura. No me interesa el «fondo soterrado», sino la epidermis, el *senso litterale* de un discurso puramente visionario. No olvidemos que Santa Teresa pasó gran parte de su adolescencia absorbiendo literatura de caballerías, un ejercicio que informó su mente y su discurso (místico) posterior. Existe, por lo tanto, una indudable escritura *literaria* en el seno de los discursos místicos, y esa precisa escritura pudo provenir de una cierta literatura anterior y contemporánea (narrativo-caballeresca) y ser recuperada por una literatura posterior (romántica o victoriana). Estamos, en definitiva, ante un fenómeno de reciprocidad, de ósmosis discursiva, de flujos y reflujos que trasladan las metáforas de un espacio a otro. Este fenómeno lo analiza el mismo Valente en un ensayo esencial para comprender la enorme influencia de la literatura espiritual y española en Inglaterra.⁴² En ese marco comparatista podríamos insertar la interpretación que propongo en estas páginas. Bastaría evocar las «strong lines» del célebre *Hymn to Sainte Teresa* de Richard Crashaw para identificar la forma discursiva de la *quête*, el movimiento ascendente de

un alma que, como el joven Rolando, se ve, en la cima del éxtasis, flanqueada por almas gemelas, precursoras en la peregrinación: «Soules as thy shining-self, shall come,/ And in her first rankes make thee roome.» Una escolta de ángeles hace habitación, hace *morada*, a un alma cuyo fin, «the last of thee» en el poema de Browning, se presenta ahora como una muerte dulce: «Angells thy old friends, there shall greet thee,/ Glad at their owne home now to meet thee». ⁴³ El ascenso de la santa era, originalmente, un viaje hacia el martirio voluntario: «Since 'tis not to be had at home,/ Shee'll travell for A Martyrdome.» El abandono del hogar, el *Un-heim-liche* de su aventura personal, se planteaba en las páginas de la *Vida* como una incursión en territorio infiel y una muerte por *decapitación* a manos de los musulmanes. ⁴⁴ La Santa revive en este paso autobiográfico la dialéctica de la narrativa caballeresca que opone el mundo cristiano al pagano, esa lucha espiritual que preside los dos últimos grandes poemas épicos de ciclo carolingio y caballeresco, el *Orlando Furioso* de Ariosto y la *Gerusalemme Liberata* de Tasso. ⁴⁵ Orlando es, en efecto, el mismo personaje del cantar de gesta francés cuya cabeza estalló intentando hacer sonar el olifante. Santa Teresa quería ser *descabezada* por los infieles. La morada del pensamiento, la racionalidad, queda así definitivamente derramada, fracturada, y exhalada en la extinción final de la santa: «Shalt thou to Heav'n at last,/ In a resolving sigh, and then,/ O what?» Ese suspiro definitivo no es otro que el clamor final del olifante, la música fatal que cierra los versos de Browning. Y esa música, huelga decirlo, no es otra que el aullido de súplica que lanza el alma desolada de los Salmos, el alma acosada por una tribulación que, como indica Molinos, «es la que hace oír a Dios con presteza: *Ad Dominum cum tribularer clamavi et exaudivit me (Psal. 119).*»

Del escalón de mármol del cantar de gesta francés a la torre oscura del poema de Browning, de la morada teresiana a la fortaleza molinista, el templo se erige siempre en el espacio de la revelación, de esa anagnorisis personal que culmina en la aniquilación. El discurso místico español recrea una simbología épica y la devuelve intacta a la poesía inglesa, primero metafísica y luego pos-romántica. Herbert dió el nombre de *The Temple* (1633) a su colección de poemas, y Crashaw tituló la suya *Steps to the Temple* (1648). No olvidemos tampoco que el Caballero de la Cruz Roja en *The Fairie Queene* alcanza la revelación final frente a los muros de Jerusalem, esos precisos muros que informaron la imaginación épico-religiosa de Occidente durante siglos y que el propio Enrique V, rey de Inglaterra, evocara en su lecho de muerte: «O Lord, thou knowest that mine intent hath been and yet is, if I might live, to build again the walls of Jerusalem». En este mismo ejercicio de reconstrucción se ha empeñado, con fortuna diversa, mucha literatura, mu-

cho discurso, mucho del verbo sustancial que constituye la mejor poesía visionaria de Occidente. Y es que, en el fondo, ver y escribir, ver y construir, ver y erigir, son una y la misma cosa. El problema está en llegar: «Childe Roland to the Dark Tower Came».

NOTAS

1. Dante, *Convivio*, en *Tutte le Opere*, Newton, Roma, 1993, Vol.II, p.902.
2. Dante, *Convivio*, cit., p.902.
3. Citado en De Vane, *Browning Handbook*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1955, p.229. Langbaum recoge la misma cita en *The Poetry of Experience*, cit., p.195. La misma declaración puede cotejarse en Lilia Whiting, *The Brownings: Their Life and Art*, London, 1911, p.261.
4. El editor de *The Complete Poetical Works of Browning*, The Riverside Press, Cambridge, 1887, reeditada en 1895 por Houghton, Mifflin & Company, ofrece una nota de interés sobre la intención y el posible sentido moral del poema: «I further asked him if he had said that he only wrote *Childe Roland* for its realistic imagery, without any *moral purpose*, - a notion to which Mr. Sutherland Orr has given currency; and he protested that he never had. When I asked him if constancy to an ideal - 'He that endureth to the end shall be saved' - was not a sufficient understanding of the central purpose of the poem he said, 'Yes, just about that'»(p. 1020)(las cursivas son mías).
5. Citado en Langbaum, R., *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in the Modern Literary Tradition*, Princeton University Press, 1971, p.195.
6. Gridley, Roy E., *Browning*, Routledge & Kegan Paul, London, 1972, p.88.
7. Mencionado en Gridley, R., *Browning*, cit.p.88.
8. Irvine, W. & Honan, P., *The Book, The Ring, and The Poet. A Biography of Robert Browning*, The Bodley Head, London, 1974, p. 297.
9. Op.cit.p.296.
10. Cfr. Chesterton, G. K., *Browning*, London, 1903, Cap.VI; el capítulo se recoge en la antología de ensayos editada por J.R. Watson, *Browning: Men and Women and other Poems*, MacMillan, London, 1974, pp.75-

- 95, en concreto p.80 y p.91.
11. Chesterton, G.K., cit.p.95.
 12. Op.cit.,p.94.
 13. Ellis Gibson, M., *History and the Prism of Art. Browning's Poetic Experiments*, Ohio State University Press, Columbus, 1987, p.232.
 14. La tesis se presenta en el clásico de DeVane, W.C., *A Browning Handbook*, cit. Bloom y Trilling la recogen en su breve introducción al poema en la antología *Victorian Prose and Poetry*, Oxford University Press, London, 1973, p.528.
 15. Bloom, H., «The Internalization of Quest-Romance» en *The Yale Review*, Vol. LVIII, No. 4, Summer, 1969. Se volvió a publicar en el volumen colectivo *Romanticism and Consciousness, Essays in Criticism*, Ed. Harold Bloom, Norton & Company, 1970, pp.3-23.
 16. Bloom. H., «Testing the Map: Browning's *Childe Roland*» en *A Map of Misreading*, Oxford University Press, Oxford, 1975, pp.106-122. En concreto, p.107.
 17. El concepto de Negación en la filosofía hegeliana, del que nace la noción de Conciencia negativa o «desventurada» (*unglückliche*), traducido al inglés como «unhappy consciousness», lo analiza Kojève en su clásico estudio *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, pp.528-534. Asimismo, destaca el estudio de Jean Wahl, *Le Malheur de la Conscience dans la Philosophie de Hegel*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951. El Gólgota del espíritu Absoluto viene provocado por la determinación, la limitación, la mediación (*Mittelbarkeit*) de lo contingente: «Die mittelbare Beziehung macht das Wesen der negativen Bewegung aus, in welcher es sich gegen seine Einzelheit richtet, welche aber ebenso als *Beziehung an sich* positiv ist und für es selbst diese seine *Einheit* hervorbringen wird.» en Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes* en *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, B.3, p.174. En la interpretación de Bloom, son los precursores los que erigen la mediación, los que limitan la aspiración de Rolando a una conciencia absoluta, a una subjetividad singular e inmediata. Esta noción de negatividad, trasladada al ámbito del lenguaje como finitud conceptual y semántica, interviene ampliamente en la reflexión crítica de Bataille, Blanchot, Klossowski y del propio Paul de Man.
 18. Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York and London, 1973, p.94.
 19. Ellis Gibson, M., *History and the Prism of Art*, cit.p. 233.
 20. Irvine, W. & Honan, P., *The Book, the Ring, and the Poet*, cit., p.295.

21. Langbaum, R., *The Poetry of Experience*, cit.p.195.
22. Bloom, H., *The Ringers in the Tower*, Chicago, The University of Chicago Press, 1971, p.162. Citado en Warwick Slinn, E., *Browning and the Fictions of Identity*, The Macmillan Press, Hong Kong, 1982, p.169, nota 6. Su lectura de Childe Roland está en pp.158-163.
23. Erickson, L. *Robert Browning. His Poetry and his Audiences*, Cornell University Press, New York, 1984. p.150. Otro estudio que trata el problema de la presión de los lectores sobre el proceso de creación poética es el de John Woolford, *Browning the Revisionary*, The Macmillan Press, London, 1988; en especial el capítulo II, «The Problem of Audience», pp.28-56.
24. Uso la noción de *second main* que, con enorme perspicacia, empleara Antoine Compagnon en su estudio clásico sobre la citación literaria: *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
25. Así se manifiesta al menos Kenneth Muir en las notas a su edición del drama de Shakespeare. Cfr. *King Lear*, Arden, London, 1985, p.120, nota 179.
26. *El Cantar de Roldán*, Edición bilingüe de Luis Cortés Vázquez, Salamanca, 1975, p.193.
27. Véanse en este sentido los estudios de David V. Erman, «Browning's Industrial Nightmare», en *Philological Quarterly* 36 (1957), pp. 417-35, y de Beverly Taylor, «Browning and Victorian Medievalism», en *Browning Institute Studies* 8 (1980), pp.57-72.
28. Hartman, G. «Romanticism and Anti-Self-Consciousness» en *Centennial Review*, Vol. VI, N.4, Otoño de 1962. Recogido posteriormente en el volumen colectivo, *Romanticism and Consciousness*, ed. H.Bloom, cit. pp.46-56. En concreto, p.54.
29. Lewis, C.S., *English Literature in the Sixteenth Century (Excluding Drama)*, Oxford University Press, 1954, p.381.
30. El texto de Angus Flechter es *The Prophetic Moment. An Essay on Spenser*, The University of Chicago Press, Chicago, El crítico reflexiona sobre el sentido simbólico del laberinto, como «image of errantry» o «wandering motif»(p.29). Este estudio debe mucho a las páginas excepcionales que Frye dedica a las imágenes apocalípticas y demoníacas en su esbozo de su «Theory of Archetypal Meaning», en *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957, pp.131-158; en concreto, pp.149-150.
31. Véase Köhler, E., *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artur - und Graldichtung*, Max Niemeyer, Tübingen,

1956. Trad. *La Aventura caballeresca. Ideal y Realidad en la Narrativa Cortés*, Sirmia, Barcelona, 1990; véase en concreto el capítulo III, «'Aventure'. Reintegración y Búsqueda de Identidad», pp.62-82. Es fundamental el magnífico, y siempre de actualidad, ensayo de Auerbach en *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Berna, 1942. Trad. *Mimesis*, F.C.E., México, 1950. En concreto, «La salida del caballero cortesano», pp.121-138.
32. Un estudio sobre la presencia de la literatura mística en la poesía posromántica inglesa es el de B.C. Broers, *Mysticism in the Neo-Romantics*, H.J.Paris, Amsterdam, 1923. No es convincente, sin embargo, su distinción entre «religious» y «artistic mysticism» (pp.13-16). En este ensayo pretendo demostrar que discurso místico y discurso literario son exactamente lo mismo.
33. Véase Bloch, E., *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. Trad.it. *Filosofía del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1981, «Paracelso», pp.73-84, en concreto «Corrispondenza di interno ed esterno», pp.75-76. Vid. también las páginas que dedica A.Koyré en su célebre estudio *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle*, Gallimard, Paris, 1971, pp.75-129; para la consideración del hombre como microcosmos, pp.86-87, y pp.107-108.
34. Resulta indicado recordar la metáfora del castillo imaginario que Bloch hábilmente recoge en su estudio y que proyecta, en un gesto típicamente anacrónico (*ungleichzeitig*) de su filosofía, hacia el romanticismo: «(L'uomo) deve confidare al massimo nella creatività della ragione, la stessa forza ottimistica che Paracelso chiama *imaginatio*, la quale costituisce quelli che vengono familiarmente detti castelli in aria. Tutti i palazzi sono stati un tempo castelli in aria, nel senso dei sogni utopici del romanticismo rivoluzionario.» en *Filosofía del Rinascimento*, cit.p.79.
35. Ortega recordaba, en un estudio clásico sobre Leibniz, la descripción que el propio Paracelso hacía del quehacer filosófico como *experiencia* (*Erfahrung*), en el sentido de *errancia*, peregrinación, *er-fahren*, camino, y aventura: «Y en efecto Paracelso, con el propósito deliberado de emplear un «modo de pensar», un *méthodos*, se puso en camino - en *hodós* - y se dedicó a viajar para ver. En los viajes, a la vez se arrostran «peligros» de los cuales hay que buscar salidas, *purtus* y *euporias*»: Ortega y Gasset, J. *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1947), in *Obras Completas*, T.VIII, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983, p.176.
36. La *quête* de la literatura mística tiene lugar en el escenario de una pro-

longada *errancia*, de una peregrinación amenazada de pérdida: «Cette littérature offre des routes à qui 'demande une indication pour se perdre' et cherche 'comment ne pas revenir'. Sur les *chemins* ou les *voies* dont parlent tant des textes mystiques, passe l'itinérant, marcheur, *Wandersmann*»: M.De Certeau, *La fable mystique. XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982,p.25.

37. Los traductores eran T. Baker y J. Dalton. Noticia en Peers, A. *The Mystics of Spain*, George Allen & Unwin Lyd, London, 1951, p.80.
38. Cfr. Santa Teresa de Jesús, *Moradas del castillo interior*, en *Obras Completas*, B.A.C., Madrid, 1982, p.366.
39. *Moradas del castillo interior*, cit.p.366.
40. Valente, J.A., «Ensayo sobre Miguel de Molinos» en *La piedra y el centro* [1982], Tusquets, Barcelona, 1991, pp.85-132; en particular, p.85.
41. Valente, J.A. «Formas de lectura y dinámica de la tradición» en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Jose A.Valente y José Lara Garrido (ed.), Tecnos, Madrid, 1995, pp.15-22; en concreto, p.22.
42. Valente, J.A., «Una nota sobre las relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII» en *La piedra y el centro*, cit.pp.133-155.
43. *The Metaphysical Poets*, Selected and Edited by Helen Gardner, Penguin, London, 1985, p.208-213.
44. "Y juntávame con este mi hermano a tratar qué medio habría para esto: concertávamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos *descabzasen*», en *Libro de la Vida*, I.5 en *Obras Completas*, cit.p.29. (la cursiva es mía)
45. Son varios los estudios que inciden sobre esta temática: P.Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme liberata*, Napoli, Liguori, 1987, en concreto Cap.IV «Topografía e Topologia: luoghi e percorsi dell 'Liberata'»,pp.89-110 y el Cap.V «Cristiani e pagani: l'ideologia della Liberata», pp.110-131; F.Chiappelli, *Il conoscitore del caos*, cit., en concreto: «L'anti-oggetto:il Labirinto-Giardino», pp.182-197; S.Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano, 1982; y G.Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Venezia, Marsilio, 1990, in concreto, Cap.4. Todos se basan en el célebre estudio de E.Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, 1979.