

The Educated Imagination
La imaginación educada

by

Northrop Frye

The Educated Imagination

[1962]

by

Northrop Frye

Copyright, Indiana University Press,
Bloomington, 1964.

Contents

- 1: The motive for metaphor
- 2: The singing school
- 3: Giants in time
- 4: The keys to dreamland
- 5: Verticals of Adam
- 6: The vocation of eloquence

1. The Motive for Metaphor

For the past twenty-five years I have been teaching and studying English literature in a university. As in any other job, certain questions stick in one's mind, not because people keep asking them, but because they're the questions inspired by the very fact of being in such a place. What good is the study of literature? Does it help us to think more clearly, or feel more sensitively, or live a better life than we could without it? What is the function of the teacher and scholar, or of the person who calls himself, as I do, a literary critic? What difference does the study of literature make in our social or political or religious attitude? In my early days I thought very little about such questions, not because I had any of the answers, but because I assumed that nobody who asked them was naïve. I think now that the simplest questions are not only the hardest to answer, but the most important to ask, so I'm going to raise them and try to suggest what my present answers are. I say try to suggest, because there are only more or less inadequate answers to such a questions—there aren't any right answers. The kind of problem that

La imaginación educada

de

Northrop Frye

tr. de Sebastián Porrúa

1ª edición, octubre de 2007
Sirtes , Barcelona

ÍNDICE

- El motivo de la metáfora* 9
- La escuela de canto* 25
- Gigantes en el tiempo* 41
- Las llaves a la tierra de ensueño* 57
- Verticales de Adán* 73
- La vocación de la elocuencia* 89

[9] EL MOTIVO DE LA METÁFORA 1

Durante los últimos veinticinco años he estado enseñando y estudiando literatura inglesa en una universidad. Como en cualquier otro trabajo, hay ciertas preguntas que uno no puede quitarse de la cabeza, no porque la gente las plantee constantemente, sino porque el hecho de encontrarse en ese preciso lugar inspira esas preguntas. ¿Para qué sirve estudiar literatura? ¿Nos ayuda acaso a pensar con mayor claridad, a sentir con mayor sensibilidad, a vivir una vida mejor? ¿Cuál es la función del profesor y del académico, de la persona que se considera, como yo, crítico literario? ¿Cómo afecta el estudio de la literatura nuestra actitud social, política o religiosa? Cuando era joven pensaba muy poco en estas preguntas, no porque tuviese las respuestas, sino porque cualquiera que las plantease me parecía un ingenuo. Ahora [10] pienso que las preguntas más sencillas no son sólo las más difíciles, sino también las más importantes, así que voy a formularlas y a intentar mostrar cuáles son mis respuestas por el momento. Digo intentar mostrar porque no hay respuestas completamente adecuadas a estas preguntas. No hay respuestas correctas. Los problemas que plantea la literatura no son del tipo que

Preface
 What follows was originally delivered as a series of six half-hour radio talks for the Canadian Broadcasting Corporation. This fact accounts both for the deliberately colloquial tone of the style, noted on the opening page, and for the number of references which assume a Canadian audience. The series was called "The Massey Lectures," a lecture foundation established by the Canadian Broadcasting Corporation in honor of the Right Honorable Vincent Massey, former Governor-General of Canada. The lectures have been extensively rebroadcast throughout the United States and the British Commonwealth, but have heretofore not been available outside Canada in printed form. N.F.

literature raises is not the kind that you ever “solve.” Whether my answers are nay good or not, they represent a fair amount of thinking about the questions. As I can’t see my audience, I have to choose my rhetorical style in the dark, and I’m taking the classroom style, because an audience of students is the one I feel easiest with.

There are two things in particular that I want to discuss with you. In school, and in university, there’s a subject called “English” in English-speaking countries. English means, in the first place, the mother tongue. As that, it’s the most practical subject in the world: you can’t understand anything or take any part in your society without it. Wherever illiteracy is a problem, it’s as fundamental a problem as getting enough to eat or a place to sleep. The native language takes **precedence** over every other subject of study: nothing else can compare with it in usefulness. But then you find that every mother tongue, in any developed or civilized society, turns into something called literature. If you keep on studying “English,” you find yourself trying to read Shakespeare and Milton. Literature, we’re told, is one of the arts, along with painting and music, and, after you’ve looked up all the hard words an the Classical allusions and learned what words like imagery and diction are supposed to mean, what you use in understanding it, or so you’re told, is your imagination. Here you don’t seem to be in quite the same practical and useful area: Shakespeare and Milton, whatever their merits, are no the kind of thing you must know to hold any place in society at all. A person who knows nothing about literature may be an ignoramus, but many people don’t mind being that. Every child realizes that literature is taking him in a different direction from the immediately useful, and a good many children complain loudly about

se pueda «resolver». Ya sean mis respuestas buenas o no, implican una cantidad considerable de reflexión sobre las preguntas. Como no puedo ver a mi público, debo escoger mi estilo retórico, y voy a optar por el estilo que se emplea en las aulas, pues ante un público de estudiantes es donde me siento más cómodo.

Hay dos temas que quisiera discutir ahora. En el colegio, y en la universidad, se estudia una asignatura llamada «Inglés». En los países angloparlantes «Inglés» significa, ante todo, la lengua materna. Como tal, es la asignatura más práctica del mundo: sin ella no es posible entender nada, ni participar de modo alguno en nuestra sociedad. Donde el analfabetismo es un problema, éste es tan fundamental como el de conseguir comida suficiente o un sitio donde dormir. La lengua nativa tiene **precedencia** sobre cualquier otra asignatura; ninguna puede comparársele en cuanto a utilidad.

Si seguimos estudiando «Inglés» nos encontraremos intentando leer a Shakespeare y Milton. La literatura, nos dicen, es una de las artes, junto con la pintura y la música, y después de haber buscado en el diccionario todas las palabras difíciles y las alusiones a los clásicos y haber aprendido el supuesto significado de palabras como imaginería y dicción, el instrumento para entenderla, o así nos dicen, es la imaginación. Aquí no parece que nos encontremos en un terreno práctico y útil; Shakespeare y Milton, cualesquiera [11] que sean sus méritos, no son del tipo de cosas que necesitamos saber para alcanzar un puesto en la sociedad. Una persona que no sepa nada de literatura puede ser un ignorante, pero a mucha gente eso no le importa. Todos los niños advierten que la literatura los lleva en una dirección que difiere de lo inmediatamente útil, y muchos de ellos se quejan estrepitosamente por ese mo-

precedencia 1. f. Anterioridad, prioridad de tiempo. 2. f. Anteposición, antelación en el orden. 3. f. Preeminencia o preferencia en el lugar y asiento y en algunos actos honoríficos. 4. f. Primacía, superioridad.
precedence preferencia, prioridad *to take precedence*, tener prioridad [over, sobre]: *our son’s education takes precedence over our other expenses*, la educación de nuestro hijo tiene prioridad sobre cualquier otro gasto

not spoken

this. Two questions I want to deal with, then are, first: what is the relation of English as the mother tongue to English as a literature? Second: what is the social value of the study of literature, and the place of the imagination that literature addresses itself to, in the learning process?

Let's start with the different ways there are of dealing with the world we're living in. Suppose you're shipwrecked on an uninhabited island in the South Seas. The first thing you do is to take a long look at the world around you, a world of sky and sea and earth and stars and trees and hills. You see this world as objective, as something set over against you and not yourself or related to you in any way. And you notice two things about this objective world. In the first place, it doesn't have any conversation. It's full of animals and plants and insects going on with their own business, but there's nothing that responds to you: it has no morals and no intelligence, or at least none that you can grasp. It may have a shape and a meaning, but it doesn't seem to be a human shape or a human meaning. Even if there's enough to eat and no dangerous animals, you feel lonely and frightened and **unwanted** in such a world.

In the second place, you find that looking at the world, as something set over against you, splits your mind in two, you have an intellect that feels curious about it and wants to study it, and you have feelings or emotions that see it as beautiful or austere or terrible. You know that both these attitudes have some reality, at least for you. If the ship you were wrecked in was a Western ship, you'd probably feel that your intellect tells you more about what's really there in the outer world, and that your emotions tell you more about what's going on inside you. If your **background** were Oriental, you'd be more likely to reverse

tivo. Las dos preguntas que quiero plantear son, pues, primero: ¿cuál es la relación del inglés como lengua materna con el inglés como literatura? En segundo lugar: ¿cuál es el valor social del estudio de la literatura, y cuál es el papel de la imaginación, a la que recurre la literatura, en el proceso de aprendizaje?

Empecemos con las diferentes maneras de encarar el mundo en que vivimos. Supongamos que hemos naufragado en una isla deshabitada de los mares del Sur. Lo primero que hacemos es mirar con detenimiento el mundo que nos rodea, un mundo de cielo y mar y tierra y estrellas y árboles y colinas. Vemos este mundo como algo objetivo, como algo puesto frente a nosotros y que no es parte de nosotros, ni está relacionado con nosotros. Y advertimos dos cosas en este mundo de objetos. En primer lugar, no hay en él ninguna conversación. Está lleno de animales y plantas e insectos que se ocupan de sus propios asuntos, pero no hay nada que nos responda; no tiene moral ni inteligencia, o al menos ninguna que lleguemos a aprehender. Puede tener una forma y un significado, pero no una forma humana o un significado humano. Incluso aunque dispongamos de suficiente comida y no tropecemos con animales peligrosos, nos sentimos solos, asustados y **ajenos** a ese mundo.

En segundo lugar, descubrimos que mirar el mundo como algo puesto ahí contra nosotros, divide nuestra [12] mente. Nuestro intelecto siente curiosidad por ese mundo y quiere estudiarlo, mientras que, por otro lado, tenemos distintos sentimientos o emociones que nos hacen considerarlo hermoso o austero o terrible. Sabemos que ambos aspectos tienen cierta realidad, al menos para nosotros. Si el barco en que naufragamos era un barco occidental, probablemente sentimos que el intelecto nos dice más sobre lo que realmente hay ahí, en el mundo exterior, y que las emociones nos dicen más sobre lo que ocurre en nuestro interior. Si nuestra **procedencia** fuese oriental, probablemente invertiríamos esas

this and say that the beauty or terror was what was really there, and that your instinct to count and classify and measure and pull to pieces was what was inside your mind. But whether your point of view is Western or Eastern, intellect and emotion never get together in your mind as long as you're simply looking at the world. They alternate, and keep you divided between them.

conclusiones y diríamos que la belleza y el terror es lo que realmente hay ahí, y que el instinto de contar y clasificar, y medir y descomponer en pedazos es lo que está en el interior. Pero ya sea nuestro punto de vista el occidental o el oriental, el intelecto y la emoción nunca se unen cuando nos limitamos a mirar el mundo **como algo puesto frente a nosotros**. Se alternan, y nos mantienen divididos entre ellos.

consciousness entendimiento, conocimiento, conciencia, mind. Consciousness includes all that a sentient being perceives, knows, thinks, or feels from whatever source arising and of whatever character, kind or degree, whether with or without distinct thinking, feeling or willing; we speak of the consciousness (conocimiento) of the brute, of the savage, or of the sage.
awareness conciencia

not spoken

The language you use on this level of the mind is the language of **consciousness** or **awareness**. **It's largely a language of nouns and adjectives. You have to have names for things, and you need qualities like "wet" or "green" or "beautiful" to describe how things seem to you.** This is the speculative or contemplative position of the mind, the position in which the arts and sciences begin, although they don't stay there very long. The sciences begin by accepting the facts and the evidence about an outside world without trying to alter them. **Science** proceeds by accurate measurement and description, and follows the demands of the reason rather than the emotions. **What it deals with is there**, whether we like it or not. The emotions are unreasonable: for them it's what they like and don't like that comes first. We'd be naturally inclined to think that the arts follow the path of emotion, in contrast to the sciences. Up to a point they do, but there's a complicating factor.

El lenguaje que utilizamos en este caso es el lenguaje de la _____ conciencia; un lenguaje compuesto en gran parte de sustantivos y adjetivos. Necesitamos nombres para las cosas, y también cualidades como «mojado» o «verde» o «hermoso» para describir cómo nos parece que son esas cosas. Esta es la posición especulativa o contemplativa de la mente, la posición en que comienzan el arte y la ciencia, aunque no se quedan ahí por mucho tiempo. Las ciencias empiezan aceptando los hechos y la evidencia de un mundo externo sin tratar de alterarlos, y _____ trabaja con mediciones y descripciones rigurosas, obedeciendo a las exigencias de la razón, en lugar de a las emociones. **Aquello con lo que trata la ciencia está ahí**, lo queramos o no. Las emociones no son [13] razonables, para ellas lo primordial es lo que gusta o disgusta. Tenemos cierta tendencia a pensar que las artes siguen la senda de las emociones, en contraposición con las ciencias. Esto es así hasta cierto punto, pero hay un elemento que complica la situación.

complicating complicado, complejo, difícil

That **complicating** factor is the contrast between "I like this" and "I don't like this." In this Robinson Crusoe life I've assigned you, you may have moods of complete peacefulness and joy, moods when you accept your island and everything around you. You wouldn't have such moods very often, and **when you felt that the island was a part of you and you a part of it**. That is not the feeling of

Este _____ elemento es el contraste entre «esto me gusta» y «esto no me gusta». En esta vida de Robinson Crusoe de la que hablamos, podría haber momentos de perfecta paz y alegría, cuando aceptáramos la isla y todo lo que nos rodea. Esos estados de ánimo no se presentarían con mucha frecuencia, y **siempre serían de identificación**: la isla es parte de nosotros y nosotros parte de la isla. Ese no es el sentimiento que acom-

consciousness or awareness, where you feel split off from everything that's not your perceiving self. Your habitual state of mind is the feeling of separation which goes with being conscious, and the feeling "this is not a part of me" soon becomes "this is not what I want." Notice the word "want": we'll be coming back to it.

So you soon realize that there's a difference between the world you're living in and the world you want to live in. The world you want to live in is a human world, not an objective one: it's not an environment but a home; it's not the world you see but the world you want to build out of what you see. You go to work to build a shelter or plant a garden, and as soon as you start to work you've moved into a different level of human life. You're no longer separating only yourself from nature now, but constructing a human world and separating it from the rest of the world. Your intellect and emotions are now both engaged in the same activity, so there's no longer any real distinction between them. As soon as you plant a garden or a crop, you develop the conception of a "weed," the plant you don't want in there. But you can't say that "weed" is either an intellectual or an emotional conception, because it's both at once. Further, you go to work because you feel you have to, and because you want something at the end of the work. That means that the important categories of your life are no longer the subject and the object, the watcher and the things being watched: the important categories are what you have to do and what you want to do—in other words, necessity and freedom.

One person by himself is not a complete human being, so I'll provide you with another shipwrecked refugee of the opposite sex and an eventual family. Now you're a **member** of a human society. This human society after a while will

pañña a la conciencia o al conocimiento, donde uno se siente separado de todo lo que no es el ser que percibe. El estado mental más común es este sentimiento de separación que acompaña al ser consciente, y el sentimiento «esto no es una parte de mí» pronto se convierte en «esto no es lo que quiero». Atención a la palabra «quiero»: volveremos sobre ella.

Así que pronto nos damos cuenta de la diferencia entre el mundo en que vivimos y el mundo en que queremos vivir. El mundo en que queremos vivir es un mundo humano, no un mundo objetivo; no es un entorno sino un hogar, no es el mundo que se ve sino el que se construye a partir de lo que se ve. Nos proponemos trabajar construyendo un refugio o plantando un jardín, y tan pronto como empezamos ya nos hemos movido a un plano diferente de la vida humana. Ahora no sólo nos apartamos de la naturaleza, sino que construimos un mundo humano, separado del resto. En este momento el intelecto y las emociones comparten una misma actividad, por lo que ya no hay entre ellos ninguna [14] distinción. Tan pronto como cuidamos de un jardín o de una cosecha, desarrollamos el concepto de «malas hierbas», las plantas que no queremos allí. Pero no podemos decir que «malas hierbas» sea un concepto intelectual o emocional, pues es ambos a la vez. Más aún, vamos a trabajar porque sentimos que tenemos que hacerlo, y porque queremos algo al final del trabajo. Eso significa que las categorías importantes de nuestra vida ya no son el sujeto y el objeto, el observador y la cosa observada; las categorías importantes son ahora lo que tenemos que hacer y lo que queremos hacer; en otras palabras, necesidad y libertad.

Una persona aislada no es un ser humano completo, así que ponemos en la isla una náu-
fraga y eventualmente una familia. Ahora somos una **parte** de la sociedad humana. Después de un tiempo

transform the island into something with a human shape. What that human shape is, is revealed in the shape of the work you do: the buildings, such as they are, the paths through the woods, the planted crops fenced off against whatever animals want to eat them. These things, these rudiments of city, highway, garden and farm, are the human form of nature, or the form of human nature, whichever you like. This is the area of the applied arts and sciences, and it appears in our society as engineering and agriculture and medicine and architecture.. In this area we can never say clearly where the art stops and the science begins, o vice versa.

The language you use on this level is the language of practical sense, a language of verbs or words of action and movement. The practical world, however, is a world where actions speak louder than words. In some ways it's a higher level of existence than the speculative level, because it's doing something about the world instead of jus looking at it, but in itself it's a much more primitive level. It's the process of adapting to the environment, or rather of transforming the environment in the interests of one species, that goes on among animals and plants as well as human beings. The animal have a good many of our practical skills: some insects make pretty fair architects, and beavers know quite a lot about engineering. In this island, probably, and certainly if you were alone, you'd have about the ranking of a second-rate animal. What makes our practical life really human is a third level of the mind, a level where consciousness and practical skill come together.

not spoken

This third level is a vision or model in your mind of what you want to construct. There's that word "want" again. The actions of man are prompted by desire, and some of these desires are needs, like food and warmth and shelter. One of these needs is sexual, the desire to reproduce and bring

esta sociedad transformará la isla en algo con forma humana, de acuerdo con nuestro trabajo: las construcciones, _____ los caminos a través del bosque, las cosechas valladas para cerrar el paso a las bestias _____ . Estas cosas, la carretera, el jardín y la granja, estos rudimentos de la ciudad, son las formas humanas de la naturaleza, o la forma de la naturaleza humana, como se prefiera. Este es el ámbito de las ciencias y las artes aplicadas, que aparecen en nuestra sociedad como ingeniería y agricultura y medicina y arquitectura. En este ámbito nunca llegamos a delimitar claramente donde acaba el arte y comienza la ciencia, ni viceversa.

El lenguaje que utilizamos en este nivel es el del sentido práctico; un lenguaje de _____ palabras de acción y movimiento. El mundo práctico, no obstante, es un mundo donde los actos expresan más que las palabras. En cierto aspecto es un nivel de existencia más elevado que el especulativo, pues hace algo con el mundo en lugar de limitarse a mirarlo, pero [15] no deja de ser un nivel mucho más primario. Es el proceso de adaptación al entorno, o más bien de la transformación del entorno para los intereses de la especie, que impulsa tanto a los animales y las plantas como a los seres humanos. Los animales tienen un buen número de nuestras habilidades prácticas: algunos insectos son arquitectos **competentes**, y los castores saben bastante de ingeniería. Si estuviéramos solos en esta isla, probablemente seríamos meros animales de segunda. Lo que hace de nuestra vida práctica una vida auténticamente humana es un tercer nivel mental, un nivel donde se encuentran la conciencia y la habilidad práctica.

Este tercer nivel es una visión o modelo de lo que la mente quiere construir. Otra vez ese verbo, «querer». Los móviles de nuestros actos son los deseos, y algunos de ellos son necesidades, como comer y cobijarse y calentarse. Uno de estos deseos es el sexual, el deseo de reproducirse y

more human beings into existence. But there's also a desire to bring a social human from into existence: the **form** of cities and gardens and farms that we call civilization. Many animals and insects have this social form too, but man knows that he has it: he can compare what he does with what he can imagine being done. So we begin to see where the imagination belongs in the scheme of human affairs. It's the power of constructing possible models of human experience. In the world of the imagination, anything goes that's imaginatively possible, but nothing really happens. If it did happen, it would move out of the world of imagination into the world of action.

We have three levels of the mind now, and a language for each of them, which in English-speaking societies means an English for each of them. there's the level of consciousness and awareness, where the most important thing is the difference between me and everything else. The English of this level is the English of ordinary conversation, which is mostly monologue, as you'll soon realize if you do a bit of **eavesdropping**, or listening to yourself. We can call it the language of self-expression. Then there's the level of social participation, the working or technological language of teachers and preachers and politicians and advertisers and lawyers and journalists and scientists. We've already called this the language of practical sense. Then there's the level of imagination, which produces the literary language of poems and plays and novels. They're not really different languages, of course, but three different reasons for using words.

On this basis, perhaps, we can distinguish the arts from the sciences. Science begins with the world we have to live in, accepting its data and trying to explain its laws. From there, it moves toward the imagination: it

traer al mundo a otros seres humanos. Pero también hay un deseo de crear una forma social humana; la **estructura** de ciudades y jardines y granjas que llamamos civilización. Este deseo de crear una forma social se extiende a animales e insectos, pero sólo el ser humano sabe que lo tiene; puede comparar lo que hace con lo que imagina que puede hacer. Aquí empezamos a vislumbrar el lugar que ocupa la imaginación en el esquema de los asuntos humanos. Es el poder de construir modelos posibles de experiencia humana. En el mundo de la imaginación, funciona todo lo imaginativamente posible, pero realmente no ocurre nada. Si ocurriese algo pasaríamos del mundo de la imaginación al mundo de la acción.

Tenemos ahora tres niveles de la mente, y un lenguaje para cada uno de ellos, que en las sociedades angloparlantes [16] significa un inglés para cada uno de ellos. En el nivel de la conciencia y el conocimiento, lo más importante es la diferencia entre mi ser y todo lo demás. El inglés de este nivel es el inglés de la conversación común, que es principalmente monólogo, como comprobamos enseguida si escuchamos a la gente que nos rodea, o lo que nosotros pensamos o decimos. Lo llamamos el lenguaje de la expresión de uno mismo. Le sigue el nivel de la participación social, el lenguaje tecnológico o laboral de profesores y predicadores y políticos y publicistas y abogados y periodistas y científicos. Ya lo hemos llamado el lenguaje del sentido práctico. Por último está el nivel de la imaginación, del que nace el lenguaje literario de poemas y obras de teatro y novelas. No son lenguajes distintos, por supuesto, sino palabras utilizadas con propósitos distintos.

Quizá con esta distinción podamos diferenciar las artes de las ciencias. La ciencia parte del mundo en que vivimos, aceptando sus datos y tratando de explicar sus leyes. Desde ahí se mueve hacia la imaginación, se convierte en una

construct todo objeto es una cosa o un constructo, es decir, pertenece a alguna de estas dos clases, y ninguno pertenece a ambas. Modelo o concepto mental.

constructo es, en términos generales, una idea. Más precisamente y según el filósofo argentino Mario Bunge, "Por constructo u objeto conceptual, entendemos una creación mental (cerebral), aunque no un objeto mental o psíquico, tal como una percepción, un recuerdo o una invención. Distinguiremos cuatro clases básicas de constructos: conceptos, proposiciones, contextos y teorías". En consecuencia, los conceptos, las hipótesis (que son proposiciones), las teorías y las clasificaciones científicas son constructos.

constructo es, en psicología, cualquier entidad hipotética de difícil definición dentro de una teoría científica. Un constructo es algo de lo que se sabe que existe, pero cuya definición es difícil o controvertida. Son constructos la inteligencia, la personalidad, la creatividad... Bunge lo define como un concepto no observacional por el contrario de los conceptos observacionales o empíricos, ya que los constructos son no empíricos, es decir, no se pueden demostrar. [1] Estos conceptos no son directamente manipulables, igual que lo es algo físico, pero sí son inferibles a través de la conducta, que es lo que estudia la psicología.

construcción social o un **constructo social** es una entidad institucionalizada o un artefacto en un sistema social «inventado» o «construido» por participantes en una cultura o sociedad particular que existe porque la gente accede a comportarse como si existiera, o acuerdan seguir ciertas reglas convencionales, o a comportarse como su tal acuerdo o reglas existieran.

not spoken

tizzy *n. colloq.* a state of nervous agitation (*in a tizzy*).

tizzy emoción, nerviosismo; *no me mires así, que me aturullo*, don't look at me like that - you're getting me in a **tizzy**!

hunch corazonada

becomes a mental **construct**, a model of a possible way of interpreting experience. The further it goes in this direction, the more it tends to speak the language of mathematics, which is really one of the languages of the imagination, along with literature and music. **Art, on the other hand, begins with the world we construct, not with the world we see. It starts with the imagination, and then words toward ordinary experience: that is, it tries to make itself as convincing and recognizable as it can. You can see why we tend to think of sciences as intellectual and the arts as emotional: one starts with the world as it is, the other with the world we want to have. Up to a point it is true that science gives an intellectual view of reality, and that the arts try to make the emotions as precise and disciplined as sciences do the intellect. But of course it's nonsense to think of the scientist as a cold unemotional reasoner and the artist as somebody who's in a perpetual emotional tizzy.** X You can't distinguish the arts from the sciences by the mental processes the people in them use: they both operate on a mixture of **hunch** and common sense. A highly developed science and a highly developed art are very close together, psychologically and otherwise.

Still, the fact that they start from opposite ends, even if they do meet in the middle, makes for one important difference **between them**. Science hears more and more about the world as it goes on: it evolves and improves. A physicist today knows more physics than Newton did, even if he's not so great a scientist. But literature begins with the possible model of experience, and what it produces is the literary model we call the classic. Literature doesn't evolve or improve or progress. We may have dramatists in the future who will write plays as good as *King Lear*, though they'll be very different ones, but drama as a whole will never get better than

construcción mental, un modelo posible para la interpretación de la experiencia. Cuanto más avanza en esta dirección, más tiende hacia el lenguaje de la matemática, que es realmente uno de los lenguajes de la imaginación, junto con la literatura y la música. El arte, por otro lado, parte del mundo que construimos, no del mundo que vemos. Comienza con la imaginación, y se abre paso hacia la experiencia común; es decir, intenta mostrarse convincente y reconocible. Tendemos pues a considerar las ciencias como intelectuales y las artes como emocionales: unas comienzan con el mundo tal como es, las otras con el mundo que deseamos. Hasta cierto punto es cierto que la ciencia nos da una visión intelectual de la realidad, y que las artes intentan que las emociones sean tan precisas y disciplinadas como las ciencias hacen que lo sea el intelecto. Pero es absurdo considerar al científico como un razonador frío y poco emocional y al artista como alguien siempre inmerso en un **torbellino** de emociones. No es posible distinguir las artes de las ciencias por los procesos mentales que implican; ambas funcionan en una mezcla de **impulsos** y sentido común. Una ciencia y un arte muy desarrollados están muy cerca uno del otro, psicológicamente y en muchos otros aspectos.

Sin embargo, el hecho de que comiencen desde extremos opuestos, incluso aunque se encuentren a medio camino, apunta a una importante diferencia _____. La ciencia aprende cada vez más del mundo a medida que avanza: evoluciona y mejora. Hoy un físico sabe más de física que Newton, aunque no sea tan buen científico. En cambio la literatura comienza con un posible modelo de experiencia, y lo que produce es el modelo literario que llamamos clásico. La literatura ni mejora ni progresa. Quizá tengamos en el futuro dramaturgos que escriban obras de teatro tan buenas como *Rey Lear*, pero el drama como tal nunca será mejor que

King Lear. *King Lear* is it, as far as drama is concerned; so is *Oedipus Rex*, written two thousand years earlier than that, and both will be models of dramatic writing as long as the human race **endures**. Social conditions may improve: most of us would rather live in nineteenth-century United States than in thirteenth-century Italy, and for most of us Whitman's celebration of democracy makes a lot more sense than Dante's Inferno. But it doesn't follow that Whitman is a better poet than Dante: literature won't **line up** with that kind of **improvement**.

Rey Lear. *Rey Lear* es la cima, en cuanto al drama se refiere; lo mismo *Edipo Rey*, escrito dos mil años antes, y ambos serán modelos de escritura dramática mientras **perdure** la raza humana. Las condiciones sociales pueden mejorar: la mayoría de nosotros preferiría vivir en el siglo diecinueve en los Estados Unidos que en el siglo trece en Italia, y para la mayoría de nosotros la celebración de la democracia de Whitman tiene más sentido que el Inferno de Dante. Pero eso no significa que Whitman fuese mejor poeta que Dante: la literatura no **acepta** ese tipo de **comparaciones**.

El Sr. Porrúa tiene poca idea del valor supremo de una imagen en la expresión. «deja al artista literario abandonado a la intemperie». En Frye, como cualquier escritor que crea en el poder de la palabra, no sólo hay pensamiento sino una forma importante de expresarlo. Si no se tiene en cuenta esta forma vehicular, el pensamiento queda desvirtuado, no es el mismo. El Sr. Porrúa no tiene en cuenta esto a lo largo de un número considerable de veces: páginas , 11, , , , , .

hardly difícilmente

thrive prosperar, crecer con fuerza, dar alas
[si bien prosperan con supersticiones de todo tipo]

credit reputación
[¿qué necesidad hay de comillas si se pone reputación?]

So we find that everything that does improve **with time**, including science, **leaves the literary artist out in the cold**. Writers don't seem to benefit much by the advance of science, although they **thrive** on superstitions of all kinds. And you certainly wouldn't turn to contemporary poets for guidance or leadership in the twentieth-century world. You'd **hardly** go to Ezra Pound, with his fascism and social **credit** and Confucianism and anti-semitism. Or to Yeats, with his spiritualism and fairies and astrology. Or to D.H. Lawrence, who'll tell you that it's a good thing for servants to be flogged because that restores the precious current of blood-reciprocity between servant and master. Or T.S. Eliot, who'll tell you that to have a flourishing culture we should educate an élite, keep most people living in the same spot, and never disestablish the Church of England. The novelist seem to be a little closer to the world they're living in, but not much. When Communists talk about the decadence of bourgeois culture, this is the kind of thing they always bring up. Their own writers don't seem to be any better, though; just duller. So the real question is a bigger one. Is it possible that literature, especially poetry, is something that a scientific civilization like ours will eventually **outgrow**? Man has always wanted to fly, and thousands of years ago he was making sculptures of winged bulls

[18] Así vemos que todo lo que mejora _____, incluida la ciencia, **deja fuera al artista literario**. Los escritores no parecen sacar provecho de los avances de la ciencia, aunque **se nutren** de supersticiones de todo tipo. Y ciertamente uno no se dirigiría a los poetas contemporáneos buscando consejo o guía en el mundo del siglo veinte. **No** acudiríamos _____ a Ezra Pound, con su fascismo y lo que llamaba «**crédito** social» y su confucianismo y antisemitismo. O a Yeats, con su espiritualismo y sus hadas y su astrología. O a D. H. Lawrence, quien nos diría que está bien azotar a los sirvientes porque así se restaura la valiosa corriente de reciprocidad de sangre entre el sirviente y el amo. O a T. S. Eliot, que nos dirá que para tener una cultura floreciente hay que educar a una elite, hacer que la mayoría de la gente viva siempre en el mismo lugar, y nunca desestabilizar la Iglesia de Inglaterra. Los novelistas parecen estar un poco más cerca del mundo en que viven, pero no mucho. Los comunistas hablan una y otra vez de la decadencia de la cultura burguesa, _____ pero aun así sus propios escritores no parecen ser mejores, sólo más fatigosos. La verdadera pregunta es pues más amplia. ¿Es posible que la literatura, y en especial la poesía, sea algo que con el tiempo una civilización científica como la nuestra **dejará atrás**? El hombre siempre ha querido volar, y hace miles de años esculpía figuras de toros alados y contaba historias

an telling stories about people who flew so high on artificial wings that the sun melted them off. In an Indian play fifteen hundred years old, *Sakuntala*, there's a god who flies around in a chariot that to a modern reader sounds very much like a private airplane. Interesting that the waiter has do much imagination, but do we need such stories now that we have private airplanes?

sobre personas que volaban tan alto con alas artificiales que el sol las derretía. En una obra india de hace quince siglos, *Sakuntala*, hay un dios que vuela en un carruaje que a un lector moderno le parecería un avión privado. Es interesante la gran imaginación del escritor, pero ¿necesitamos esas historias ahora que ya tenemos aviones privados?

This is not a new question: it was raised a hundred an fifty years ago by Thomas Love Peacock, who was a poet an novelist himself, and a very brilliant one. He wrote an essay called *Four Ages of Poetry*, with **his tongue of course in his cheek**, in which he said that poetry was the mental **rattle** that awakened the imagination of mankind in its infancy, but that now, in an age of science and technology, the poet has **outlived** his social function. "A poet in our times," said Peacock, "is a semi-barbarian in a civilized community. He lives in the days that are past. His ideas, thought, feelings, associations, are all with barbarous manners, obsolete customs, and **exploded** superstitions. The march of his intellect is like that of a crab, backwards." Peacock's essay annoyed his friend Shelley, who wrote another essay called *A Defence of Poetry* to refute it. Shelley's essay is a wonderful piece of writing, but it's not likely to convince anyone who needs convincing. I shall be spending a good deal of my time on this question of the **relevance** of literature in the world of today, and I can only indicate the general lines my answer will take. There are two points I can make now, one simple, the other more difficult.

Esta pregunta no es nueva; fue planteada hace ciento [19] cincuenta años por Thomas Love Peacock, que era poeta y novelista, y muy brillante por cierto. Escribió un ensayo titulado *Cuatro edades de la poesía*, **por supuesto en tono de burla**, donde decía que la poesía era el **sonajero** mental que despertaba la imaginación en la infancia de la humanidad, pero que ahora, en una época de ciencia y tecnología, el poeta ha **perdido** toda función social. «En nuestro tiempo, un poeta», dice Peacock, «es un semi-bárbaro en una comunidad civilizada. Vive en una época que ya pasó. En las ideas, pensamientos, sentimientos y asociaciones del poeta hay siempre hábitos bárbaros, costumbres obsoletas y supersticiones **desmentidas**». El intelecto del poeta, como el cangrejo, marcha hacia atrás. El ensayo de Peacock molestó a su amigo Shelley, que escribió otro ensayo, *Una defensa de la poesía*, para refutarlo. El ensayo de Shelley es una magnífica pieza de escritura, pero probablemente no convenza a nadie que necesite ser convencido. Emplearé gran parte de mi tiempo en esta cuestión de la **relevancia** de la literatura en el mundo de hoy, y por el momento sólo señalaré las líneas generales de mis respuestas. Hay dos cuestiones que ahora ya puedo presentar; una sencilla y otra más compleja.

rattle hacer sonar como una carraca ; batir o sacudir con ruido; desatinar, atolondrar, atarantar, aturdir, aturrullar, correr, proferir, articular rápidamente; (mar.) atar con rebenques. - v. *intr.* zurri(a)r, matraquear, rechinar, sonar, guachapear, zangolotearse, repiquetear; charlatanear, parlotear; (mec.) rartear, moverse o funcionar con ruido desapacible: *to rattle away*, parlotear; rodar a distancia, haciendo ruido; *to rattle down* (mar.) arreglar los flechastes.
s. rechin(ad)o, rechinamiento, zumba, zurrido; **sonajero**, sonajillas, matraca; carraca; bramadera; cascabel del crótalo; parla, charla; (in *the throat*), estertor; *rattlebrained*, *rattle-headed*, *rattle-pated*, ligero de cascos, casquivano; voluble, volutario; *rattlehead*, *rattlepate* o *rattleskull*

outlive survive, outlast, perdurar en
[*se traduce por todo lo contrario; perder es to lose, to miss, to fail*]

exploded explotadas en el sentido de sacar provecho [de algo] como extraer de las minas la riqueza que contienen; sacar utilidad de un negocio o industria en provecho propio; o utilizar abusivamente en provecho propio el trabajo o las cualidades de otra persona.

relevance (En) pertenencia, propósito

relevancia (Es) excelencia, importancia

The simple point is that literature belongs to the world he sees: to his home, not his environment. Literature's world he sees; to his home, not his environment. Literature's world is a concrete human

La cuestión sencilla es que la literatura pertenece al mundo que el hombre construye, no al mundo que ve; más a su hogar que a su entorno. El mundo de la literatura es un mundo humano, con-

world of immediate experience. The poet uses images and objects and sensations much more than he uses abstract ideas; the novelist is concerned with telling stories, not with working out arguments. The world of literature is human in shape, a world where the sun rises in the east and sets in the west over the edge of a flat earth in three dimensions, where the primary realities are not atoms or electrons but bodies, and the primary forces not energy or gravitation but love and death and passion and joy. It's not surprising if writers are often rather simple, not always what we think of as intellectuals, and certainly not always any freer of silliness or perversity than anyone else. What concerns us is what they produce, not what they are, and poetry, according to Milton, who ought to have known, is "more simple, sensuous and passionate" than philosophy or science.

The more difficult point takes us back to what we said when we were on that South Sea island. Our emotional reaction to the world varies from "I like this" to "I don't like this." The first, we said, was a state of identity, a feeling that everything around us was part of us, and the second is the ordinary state of consciousness, or separation, where art and science begin. Art begin as soon as "I don't like this" turns into "this is not the way I could imagine it." *We notice in passing that the creative and the neurotic minds have a lot in common. They're both dissatisfied with what they see; they both believe that something else ought to be there, and they try to pretend it is there or to make it be there. The differences are more important, but we're not ready for them yet.*

not spoken

At the level of ordinary consciousness the individual man is the center of everything, surrounded on all sides by what he isn't. At the

creto, de experiencia inmediata. El poeta utiliza muchas más imágenes y objetos y sensaciones que ideas abstractas; el novelista se dedica a contar historias, no a inventar argumentos. El mundo de la literatura tiene forma humana, un mundo donde el sol sale por el este y se pone en el oeste, sobre el borde de una tierra plana en [20] tres dimensiones, donde las realidades primarias no son los átomos o electrones sino los cuerpos, y las fuerzas primarias no son la energía y la gravitación sino la pasión y la alegría y el amor y la muerte. No es sorprendente que los escritores sean a menudo gente sencilla, no siempre lo que consideramos intelectuales, y también por cierto no siempre más libres de la estupidez y de la perversidad que cualquier otro ser humano. Lo que nos importa es lo que producen, no lo que son, y la poesía es, según Milton, que algo sabía del tema, «más simple, sensual y pasional» que la filosofía o la ciencia.

La cuestión más difícil nos devuelve a lo que hemos dicho cuando estábamos en aquella isla de los mares del Sur. Nuestra reacción emocional ante el mundo varía desde «esto me gusta» a «esto no me gusta». El primero, dijimos, es un estado de identidad, un sentimiento de que todo lo que nos rodea es parte de nosotros mismos, y el segundo es el estado común de conciencia o separación, donde comienzan el arte y la ciencia. El arte empieza tan pronto como el «esto no me gusta» se convierte en «esto no es como yo lo imagino». Notamos de paso que la mente creativa y la neurótica tienen mucho en común. Ambas están insatisfechas con lo que ven; ambas creen que debería haber otra cosa, e intentan fingir que está ahí, o hacer que esté ahí. Las diferencias son más importantes, pero aún no estamos preparados para ellas.

En el nivel de la conciencia común el individuo es el centro del mundo, rodeado por todo lo que no es él. En

level of practical sense, or civilization, there's a human **circumference**, a little cultivated world with a human shape, fenced off from the jungle and inside the sea and the sky. But in the imagination anything goes that can be imagined, and the limit of the imagination is a totally human world. Here we recapture, in full consciousness, that original lost sense of identity with our surroundings, where there is nothing outside the mind of man, or something identical with the mind of man. Religions present us with visions of eternal and infinite heavens or paradises which have the form of the cities and gardens of human civilization, like the Jerusalem and Eden of the Bible, completely separated from the state of frustration and misery that bulks so large in ordinary life. We're not concerned with these visions as religion, but they indicate what the limits of the imagination are. They indicate too that in the human world the imagination has no limits, if you follow me. We said that the desire to fly produced the airplane. But people don't get into planes because they want to fly; they get into planes because they want to get somewhere else faster. What's produced the airplane is not so much a desire to fly as a rebellion against the tyranny of time and space. And that's a process that can never stop, no matter how high our Titovs and Glenns may go.

For each of these six talks I've taken a title from some work of literature, and my title for this one is "The Motive for Metaphor," from a poem of Wallace Stevens. Here's the poem:

You like it under the trees in autumn,
Because everything is half dead.
The wind moves like a cripple among the leaves
And repeats words without meaning.

In the same way, you were happy in spring,
With the half colors of quarter-things,
The slightly brighter sky, the melting clouds,
The single bird, the obscure moon-

The obscure moon lighting an obscure world
Of things that would never be quite expressed,

el nivel del sentido práctico, o civilización, hay un **círculo** humano, un pequeño mundo cultivado de forma humana, con una valla que lo separa de la jungla y dentro del mar y [21] el cielo. Pero en la imaginación todo lo que pueda imaginarse es válido, y el límite de la imaginación es un mundo de características humanas. Aquí recuperamos, con completa conciencia, la perdida sensación originaria de identidad con el entorno, donde no hay nada fuera de la mente del hombre, ni nada idéntico a la mente del hombre. Las religiones nos presentan visiones de paraísos o cielos eternos e infinitos que se parecen a las ciudades y jardines de la civilización, como el Jerusalén y el Edén de la Biblia, pero totalmente separados del estado de frustración y miseria que está tan presente en la vida cotidiana. La religiosidad de estas visiones no nos concierne, pero nos indica cuáles son los límites de la imaginación. Nos indica también que en el mundo humano la imaginación no tiene límites _____. Hemos dicho que el avión es un resultado del deseo de querer volar. Pero la gente no se sube a los aviones porque quiera volar, sino porque quiere llegar más rápido a algún sitio. Lo que ha producido el avión no es tanto un deseo de volar como una rebelión contra la tiranía del tiempo y del espacio. Y ese es un proceso que nunca podrá detenerse, no importa cuán alto suban nuestros Titovs y Glenns.

Para cada una de estas seis charlas he escogido el título de alguna obra de arte, y mi título para ésta es «El motivo de la metáfora» de Wallace Stevens:

Te gusta en otoño bajo los árboles
porque entonces todo está medio muerto.
El viento se mueve como un tullido entre las hojas
y repite palabras sin significado.

Del mismo modo estás feliz en primavera
con los colores apagados de un cuarto de las cosas
el cielo apenas más brillante, las nubes que se funden,
el pájaro solitario, la luna oscura...

La luna oscura iluminando un mundo oscuro
de cosas que nunca podrán decirse,

Where you yourself were never quite yourself
And did not want nor have to be,

cuando tú mismo no eras tú mismo
y _____ no querías ni necesitabas ser,

Desiring the exhilarations of changes:
The motive for metaphor, shrinking from
The weight of primary noon,
The A B C of being,

Deseando los entusiasmos del cambio:
el motivo para la metáfora, encogiéndose
por el peso del mediodía primario,
el A B C del ser,

The ruddy temper, the hammer
Of red and blue, the hard sound-
Steel against intimation-the sharp flash,
The vital, arrogant, fatal, dominant X.

El ánimo rudo, el martillo
del rojo y el azul, el duro sonido-
acero contra la intimidación-el resplandor afilado,
la vital arrogante, fatal, dominante X.

What Stevens calls the weight of primary noon, the A B C of being, and the dominant X is the objective world, the world set over against us. Outside literature, the main motive for writing is to describe this world. But literature itself uses language in a way which associates our minds with it. *As soon as you use associative language, you begin using figures of speech. If you say this talk is dry and dull, you're using figures associating it with bread and bread knives. There are two things that are like each other and two things that are each other. You can say with Burns, "My love's like a red, red rose," or you can say with Shakespeare:*

[23] Lo que Stevens llama el peso del mediodía primario, el A B C del ser, la X dominante, es el mundo objetivo, el mundo que tenemos enfrente.

not spoken

----- Pero la literatura misma utiliza el lenguaje de tal modo que llega a asociar nuestra mente al mundo. Tan pronto se recurre a un lenguaje asociativo, se utilizan también figuras retóricas. Fuera de la literatura el motivo principal para escribir es describir el mundo. Si se piensa que esta charla es sosa y seca, estamos utilizando figuras, asociándola a sopa y pan. Hay dos tipos principales de asociación, la analogía y la identidad, dos cosas que se parecen o que son, cada una, la otra. Podemos decir con Burns, «Mi amor es como una rosa roja, roja», o podemos decir con Shakespeare:

not spoken

*Thou that art now the world's fresh ornament
An only herald to the gaudy spring.*

Ahora eres el nuevo ornamento del mundo
y el único heraldo de la brillante primavera.

One produces the figure of speech called simile; the other produces the figure called metaphor.

Uno utiliza la figura retórica llamada símil; el otro la figura retórica llamada metáfora.

In descriptive writing you have to be careful of associative language. *You'll find that analogy, or likeness to something else, is very tricky to handle in description, because the differences are as important as the resemblances. As for metaphor, where you're really saying "this is that," you're turning your back on*

En la escritura descriptiva hay que tener cuidado con el lenguaje asociativo. La analogía, o el parecido a otra cosa, es muy difícil de utilizar en la descripción, porque las diferencias son tan importantes como las similitudes. En cuanto a la metáfora, cuando decimos realmente que «esto es aquello», estamos dando la

not spoken logic and reason completely, because logically two things can never be the same thing and still remain two things. The poet, however, uses these two crude, primitive, archaic forms of thought in the most uninhibited way, because his job is not to describe nature, but to show you a world completely absorbed and **possessed** by the human mind. So he produces what Baudelaire called a "suggestive magic including at the same time object and subject, the world outside the artist and the artist himself." The motive for metaphor, according to Wallace Stevens, is a desire to associate, and finally to identify, the human mind with what goes on outside it, because the only genuine joy you can have is in those rare moments when you feel that although we may know **in part**, as Paul says, **X** we are also a part of what we know.

not spoken espalda a la lógica y la razón, porque, lógicamente, dos cosas no pueden ser la misma cosa y aun así seguir siendo dos. El poeta, sin embargo, usa estas dos formas de pensamiento, toscas, arcaicas y primitivas, del modo más desinhibido, pues no se propone describir la [24] naturaleza, sino mostrar un mundo que la mente humana ha absorbido y **asimilado**. Así que produce lo que Baudelaire llama una «magia sugestiva que incluye en un mismo momento el objeto y el sujeto, al mundo externo del artista y al artista mismo». El motivo de la metáfora, según Wallace Stevens, es el deseo de asociar, y finalmente de identificar la mente humana con lo que ocurre fuera de ella, porque la única alegría genuina que podemos tener son esos momentos excepcionales cuando sentimos que, como dice **Pascal**, aunque sólo podamos conocer **una parte**, también somos una parte de lo que conocemos.

THE SINGING SCHOOL 2

[25] LA ESCUELA DE CANTO 2

not spoken In my first talk I shipwrecked you on a South Sea island and tried to distinguish the attitudes of mind that might result. I suggested that there would be three main attitudes. First, a state of consciousness or awareness that separates you as an individual from the rest of the world. Second, a practical attitude of creating a human way of life in that world. Third, an imaginative attitude, a vision or model of the world as you could imagine it and would like it to be. I said that there was a language for each attitude, and that these languages appear in our society as the language of ordinary conversation, the language of practical skills, and the language of literature. We discovered that the language of

En mi primera charla naufragamos en una isla de los mares del Sur e intenté describir nuestras posibles reacciones. Sugerí que habría tres actitudes principales. La primera, un estado de conciencia o conocimiento que nos separa como individuos del resto del mundo. La segunda, una actitud práctica que intenta crear una forma humana de vivir en ese mundo. La tercera, una actitud imaginativa, una visión o modelo del mundo tal como podríamos imaginarlo y querríamos que fuese. He dicho que había un lenguaje para cada actitud, y que estos lenguajes aparecen en nuestra sociedad como el lenguaje de la conversación común, el lenguaje de las habilidades prácticas y el lenguaje de la literatura. Descubrimos que el lenguaje de

literature was associative: it uses figures of speech, like the simile and the metaphor, to suggest an identity between the human mind and the world outside it, that identity being what the imagination is chiefly concerned with.

You notice that we've gradually shifted off the island back to twentieth-century Canada. There'd be precious little literature produced on your island, and what there'd be would be of a severely practical kind, like messages in bottles, if you had any bottles. The reason for that is that you're not a genuine primitive: your imagination couldn't operate on such a world except in terms of the world you know. We'll see how important a point this is in a moment. In the meantime, think of Robinson Crusoe, an eighteenth-century Englishman from a nation of shop-keepers. He didn't write poetry: what he did was to open a journal and a ledger.

But suppose you were enough of a primitive to develop a genuinely imaginative life of your own. You'd start by identifying the human and the non-human worlds in all sorts of ways. The commonest, and the most important for literature, is the god, the being who is human in general form and character, but seems to have some particular connexion with the outer world, a storm-god or sun-god or tree-god. Some peoples identify themselves with certain animals or plants, called **totems**; some link certain animals, real or imaginary, bulls or dragons, with forces of nature; some ascribe powers of controlling nature to certain human beings, usually magicians, sometimes kings. You may say that these things belong to comparative religion or anthropology, not to literary criticism. I'm saying that they are all products of an impulse to identify human and natural worlds; that they're really metaphors, and become

la literatura es asociativo: utiliza figuras retóricas, como el símil y la metáfora, [26] que sugieren una identidad entre la mente humana y el mundo exterior, siendo esa identidad el asunto principal de la imaginación.

Hemos abandonado gradualmente la isla, como se habrá advertido, y hemos vuelto a Canadá en el siglo veinte. Habría muy poca literatura en esa isla, y la que hubiese sería de un tipo estrictamente práctico, como mensajes en botellas, siempre y cuando tuviésemos botellas. Ocurriría así porque no somos primitivos: nuestra imaginación no podría funcionar apropiadamente en ese mundo sino en los términos del mundo que conocemos. Veremos enseguida que importante es este punto. Hasta entonces pensemos en Robinson Crusoe, un inglés del siglo dieciocho, un ciudadano de una nación de tenderos. No escribió poesía: lo que hizo fue comenzar un diario y un registro.

Pero supongamos que fuéramos lo suficientemente primitivos como para desarrollar una auténtica vida imaginativa. Comenzaríamos por encontrar identidades de todo tipo entre el mundo humano y el no humano. La más común, y la más importante para la literatura, es el dios, el ser de forma y características humanas pero que parece tener una conexión particular con el mundo exterior; un dios-sol, un dios-tormenta, o un dios-árbol. Algunos pueblos se identifican con animales o plantas, los llamados **tótems**; algunos asocian a ciertos animales reales o imaginarios, toros o dragones, con fuerzas de la naturaleza; algunos atribuyen el poder de controlar la naturaleza a ciertos seres humanos, normalmente magos, a veces reyes. Podría pensarse que estas cuestiones son propias de la religión comparada o de la antropología, no de la crítica literaria. Yo estoy diciendo que son productos de un impulso que nos lleva a identificar [27] el mundo humano y el natural; que son realmente metáforas, y se convierten

purely metaphors, part of the language of poetry, as soon as they cease to be beliefs, or even sooner. **Horace, in a particularly boastful mood, once said his verse would last as long as the vestal virgins kept going up the Capitoline Hill to worship at the temple of Jupiter. But Horace's poetry has lasted longer than Jupiter's religion, and Jupiter himself has only survived because he disappeared into literature.**

not spoken

No human society is too primitive to have some kind of literature. The only thing is that primitive literature hasn't yet become distinguished from other aspects of life: *it's* still **embedded** in religion, magic, and social ceremonies. But we can see literary expression taking shape in these things, and forming an imaginative framework, so to speak, that contains the literature descending from it. Stories are told about gods, and form a mythology. The gods take on certain characteristics: there's a trickster god, a mocking god, a **boastful** god: the same types of characters get into legends and folk tales, and, as literature develops, into *fiction*. Rituals and dances take on dramatic form, and eventually an independent drama develops. Poems used for certain occasions, war-songs, work-songs, funeral laments, lullabies, become traditional literary forms.

not spoken

The moral of all this is that every form in literature has a **pedigree**, and we can trace its descent back to the earliest times. A writer's desire to write can only have come from previous experience of literature, and he'll start by imitating whatever he's read, which usually means what the people around him are writing. **This provides for him what is called a convention, a certain**

plenamente en metáforas, es decir, en parte del lenguaje poético, tan pronto como dejan de ser creencias, o incluso antes. Horacio, en un estado de ánimo particularmente jactancioso, dijo una vez que sus versos perdurarían mientras las vírgenes vestales subieran a la colina del Capitolio a rendir culto a Júpiter. Pero la poesía de Horacio ha durado mucho más que la religión de Júpiter, y el mismo Júpiter sólo ha sobrevivido porque se convirtió en literatura.

Ninguna sociedad humana es tan primitiva como para no tener algún tipo de literatura. No obstante la literatura primitiva aún no se ha diferenciado de otros aspectos de la vida; *está* todavía **engastada** en ceremonias religiosas, mágicas y sociales. Pero podemos ver como la expresión literaria va tomando forma en medio de todo esto, y va construyendo una estructura imaginativa, por así decirlo, de la que procede la literatura. Se cuentan historias sobre los dioses, y se crea una mitología. Los dioses tienen ciertas características: hay un dios embustero, un dios burlón, un dios **jactancioso**; personajes similares aparecen en las leyendas y los cuentos folclóricos, y junto con el desarrollo de la literatura, en la *ficción*. Los rituales y los bailes toman un carácter dramático, y se constituyen en dramas independientes. Los poemas utilizados en determinadas ocasiones, canciones de guerra, canciones de trabajo, canciones de cuna, lamentos funerarios, se convierten en formas literarias tradicionales.

_____ Toda forma literaria, pues, tiene un **antecedente**, y podemos rastrear esa ascendencia hasta sus orígenes. El deseo de escribir sólo puede venir de experiencias literarias previas; el escritor comenzará imitando lo que haya leído, que por lo [28] general quiere decir aquello que las personas de alrededor están escribiendo. Esto le proporcionará lo que se llama una convención, un

typical and socially accepted way of writing. The young poet of Shakespeare's day would probably write about the frustration of sexual desire; a young poet today would probably write about the release of it, but in both cases the writing is conventional. After working in this convention for a while, his own distinctive sense of form will develop out of his knowledge of literary technique. He doesn't create out of nothing; and whatever he has to say he can only say in a recognizably literary way. We can perhaps understand this better if we take painting as our example. There have been painters since the last ice age, and I hope there'll be painters until the next one: they show every conceivable variety of vision, and of originality in setting it out. But the actual technical or formal problems of composition involved in the act of getting certain colours and shapes on a flat surface, usually rectangular, have remained constant from the beginning.

shaping dar forma

So with literature. In fiction, the technical problems of **shaping** a story to make it interesting to read, to provide for suspense, to find the logical points where the story should begin and end, don't change much in whatever time or culture the story's being told. E. M. Forster once remarked that if it weren't for wedding bells or funeral bells a novelist would **hardly** know where to stop: he might have added a third conventional ending, the point of self-knowledge, at which a character finds something out about himself **as a result** of some crucial experience. But weddings and deaths and initiation ceremonies have always been **points** at which the creative imagination **came into focus**, both now and thousands of years ago. If you open the Bible, you'll soon come to the story of the finding of the infant Moses by Pharaoh's daughter. That's a conventional type of story, the mysterious birth of the hero. It was told about a

modo de escribir socialmente aceptado. El joven poeta de los tiempos de Shakespeare probablemente escribía a menudo sobre la frustración del deseo sexual; un joven poeta de hoy sobre la liberación de ese deseo, pero en ambos casos la escritura es convencional. Después de trabajar un tiempo en una convención, y una vez que domine la técnica literaria, desarrollará una forma literaria particular. No crea a partir de la nada, e independientemente de lo que quiera decir sólo podrá expresarse mediante una forma literaria reconocible. Quizá podamos entender esto mejor si tomamos como ejemplo la pintura. Hemos tenido pintores desde la última edad glacial, y espero que los haya hasta la siguiente, que nos muestran todos los posibles modos de mirar. Pero los problemas técnicos y formales de la composición, la obtención de ciertos colores para luego distribuirlos en una superficie plana, normalmente rectangular, han permanecido constantes desde el principio.

Lo mismo con la literatura. En la ficción los problemas técnicos de **escribir** un relato interesante, de inventar una intriga, de encontrar puntos lógicos donde la historia debería comenzar y terminar, no cambian mucho en las distintas épocas o culturas en las que la historia es contada. E. M. Forster señaló una vez que si no fuera por las campanadas de la boda o del funeral un novelista **difícilmente** sabría cuando detenerse. Podría haber añadido un tercer final convencional, el momento en que un personaje se conoce a sí mismo, es decir, cuando un personaje descubre algo sobre sí mismo _____ en alguna experiencia crucial. Las bodas y las muertes y las ceremonias de iniciación siempre han sido [29] los **núcleos** de la imaginación creativa _____, ahora y hace miles de años. Si abrimos la Biblia pronto llegaremos a la historia en que la hija del faraón encuentra al niño Moisés. Ese es un tipo de historia convencional, el misterioso nacimiento de un héroe. Fue contado sobre un rey

Mesopotamian king long before there was any Bible; it was told of Perseus in Greek legend; then it passed into literature with Euripides' play *Ion*; then it was used by Plautus and Terence and other writers of comedies; then it became a device in fiction, used in *Tom Jones* and *Oliver Twist*, and it's still going strong.

mesopotámico mucho antes de que hubiese ninguna Biblia; fue contado sobre Perseo en la leyenda griega; después pasó a la literatura con la obra de Eurípides *Ion* y fue usado por Plauto y Terencio y otros escritores de comedias; finalmente se convirtió en un recurso literario, como en *Tom Jones* y *Oliver Twist*, que se sigue utilizando con frecuencia.

pastoral pastoril

You notice that popular literature, the kind of stories that are read for relaxation, is always very highly conventionalized. If you pick up a detective story, you may not know until the last page who done it, but you always know before you start reading exactly the kind of thing that's going to happen. If you read the fiction in women's magazines, you read the story of Cinderella over and over again. If you read thrillers, you read the story of Bluebeard over and over again. If you read Westerns, you're reading a development of a **pastoral** convention, which turns up in writers of all ages, including Shakespeare. It's the same with characterization. The tricky or boastful gods of ancient myths and primitive folk tales are characters of the same kind that **turn up** in Faulkner or Tennessee Williams. I mentioned Plautus and Terence, writers of comedies in Rome two hundred years before Christ, who took their plots mainly from still earlier Greek plays. Usually what happens is that a young man is in love with a courtesan; his father says nothing doing, but a clever slave fools the father and the young man gets his girl. Change the courtesan to a chorus-girl, the slave to a butler and the father to Aunt Agatha, and you've got the same plot and the same cast of characters that you find in a novel of P. G. Wodehouse. **Wodehouse is a popular writer, and the fact that he is a popular writer has a lot to do with his use of stock plots. Of course he doesn't take his own plots seriously; he makes fun of them by the way he uses them; but**

not spoken

En la literatura popular, es decir, en el tipo de historias que uno lee para distraerse, todo está dentro de un sistema de convenciones. En una novela policial, puede que no se descubra hasta la última página quién es el culpable, pero antes de empezar a leer ya se sabe qué va a suceder. Leyendo la ficción que se publica en las revistas de mujeres, la historia de Cenicienta se repite una y otra vez. En las novelas de miedo ocurre lo mismo con la historia de Barbazul. Los «westerns» son por su parte un desarrollo de la convención **pastoral**, que aparece en escritores de todas las épocas, incluido Shakespeare. Ocurre lo mismo con la caracterización. Los dioses embusteros o jactanciosos de los antiguos mitos y de los cuentos de hadas son personajes _____ de Faulkner o Tennessee Williams. He mencionado a Plauto y Terencio, escritores de comedias en Roma doscientos años antes de Cristo, que tomaron sus argumentos principalmente de obras griegas aún más antiguas. Por lo general un joven está enamorado de una cortesana; el padre dice que esa relación no se puede permitir, pero un esclavo astuto engaña al padre y el joven consigue a la chica. [30] Cambiemos la cortesana por una corista, el esclavo por un mayordomo y el padre por Tía Ágata, y tenemos la misma trama y el mismo grupo de personajes que en las novelas de P. G. Wodehouse. Wodehouse es un escritor popular, y el hecho de que sea popular tiene mucho que ver con la utilización de argumentos convencionales. Ciertamente no se toma en serio sus propias tramas; las utiliza burlándose, pero lo mismo hicieron

so did Plautus and Terence.

Plauto y Terencio.

Our principle is, then, that literature can only derive its forms from itself: they can't exist outside literature, any more than musical forms like the sonata and the fugue can exist outside music. This principle is important for understanding what's happened in Canadian literature. When Canada was still a country for pioneers, it was assumed that a new country, a new society, new things to look at and new experiences would produce a new literature. So Canadian writers ever since, including me, have been saying that Canada *was* just about to get itself a brand new literature. But these new things provide only content; they don't provide new literary forms. Those can come only from the literature Canadians already know. People coming to Canada from, say, England in 1830 started writing in the conventions of English literature in 1830. They couldn't possibly have done anything else: they weren't primitives, and could never have looked at the world the way the Indians did. When they wrote, they produced **second-hand** imitations of Byron and Scott and Tom Moore, because that was what they had been reading; Canadian writers today produce imitations of D. H. Lawrence and W. H. Auden for the same reason.

Nuestro principio es por tanto que las formas de la literatura sólo pueden nacer de ella misma, no pueden existir fuera de la literatura, así como las formas musicales, por ejemplo la sonata y la fuga, no pueden existir fuera de la música. Este principio es importante para entender qué pasa hoy en la literatura canadiense. Cuando Canadá todavía era una tierra de pioneros, se presuponía que un nuevo país, una nueva sociedad, nuevos entornos, nuevos escenarios y nuevas experiencias producirían una literatura nueva. Así, desde entonces, los escritores canadienses, incluido yo, han estado diciendo que Canadá estaba a punto de conseguir una literatura totalmente nueva. Pero estos nuevos elementos sólo proporcionan nuevos contenidos, no formas literarias nuevas. Éstas sólo pueden provenir de la literatura que los canadienses ya conocen. Las personas que llegaron a Canadá desde, digamos, Inglaterra en 1830, comenzaron a escribir de acuerdo con las convenciones de la literatura inglesa de 1830. No podían haber hecho otra cosa; no eran primitivos, y no podían mirar al mundo como los indígenas. Cuando escribieron produjeron _____ imitaciones de Byron y Scott y Tom Moore, porque eso era lo que habían _____ leído; los autores canadienses actuales escriben imitando a D. H. Lawrence y W. H. Auden exactamente por la misma razón.

The same thing happened in the States, and people predicted that new Iliads and Odysseys would arise in the ancient forests of the new world. The Americans were a little luckier than we were: they really did have writers original enough to give them their national epics. These national epics weren't a bit like the *Iliad* or the *Odyssey*; they were such books as *Huckleberry Finn* and *Moby Dick*, which developed out of conventions quite different from Homer's. Or is it really true to say that they're not a bit like the *Iliad* or the *Odyssey*? Superficially they're very different,

[31] Lo mismo ocurrió en Estados Unidos, y la gente predijo que nuevas *Ilíadas* y *Odiseas* brotarían de los bosques del nuevo mundo. Los norteamericanos fueron un poco más afortunados: tuvieron escritores de suficiente originalidad como para crear épicas nacionales. Estas épicas nacionales no se parecían a la *Ilíada* o la *Odisea*; eran libros como *Huckleberry Finn* y *Moby Dick*, que empleaban convenciones muy distintas de las de Homero. Pero, ¿es realmente cierto que no se asemejaban a la *Ilíada* y la *Odisea*? En apariencia son muy diferentes,

but the better you know both the *Odyssey* and *Huckleberry Finn*, the more impressed you'll be by the resemblances: the disguises, the ingenious lies to get out of scrapes, the exciting adventures that often suddenly turn tragic, the mingling of the strange and the familiar, the sense of a human comradeship stronger than any disaster. And Melville goes out of his way to explain how his white whale belongs in the same family of sea monsters that turn up in Greek myths and in the Bible.

I'm not saying that there's nothing new in literature: I'm saying that everything is new, and yet recognizably the same kind of thing as the old, just as a new baby is a genuinely new individual, although it's also an example of something very common, which is human beings, and also it's lineally descended from the first human beings there ever were. And what, you ask, is the point of saying that? I have two points.

First: you remember that I distinguished the language of imagination, or literature, from the language of consciousness, which produces ordinary conversation, and from the language of practical skill or knowledge, which produces information, like science and history. These are both forms of verbal address, where you speak directly to an audience. There is no direct address in literature: it isn't what you say but how it's said that's important there. The literary writer isn't giving information, either about a subject or about his state of mind: he's trying to let something take on its own form, whether it's a poem or play or novel or whatever. That's why you can't produce literature voluntarily, in the way you'd write a letter or a report. That's also why it's no use telling the poet that he ought to write in a different way so you can understand him better. The writer of literature can only write out what takes shape in his mind. It's quite wrong to think of the original writer as the opposite of the conventional one. All writers are conventional,

pero cuanto más conozcamos la *Odisea* y *Huckleberry Finn*, más nos sorprenderán las similitudes: los disfraces, las mentiras ingeniosas para salir de apuros, las excitantes aventuras que de repente se convierten en tragedias, la mezcla de lo extraño y lo familiar, y la camaradería humana, más fuerte que cualquier desastre. Y Melville se detiene en la narración para explicar que la ballena blanca pertenece a la familia de los monstruos marinos de los mitos griegos y de la Biblia.

No estoy diciendo que no haya nada nuevo en la literatura: estoy diciendo que todo es nuevo, pero también del mismo tipo que lo viejo, como un recién nacido que es genuinamente un nuevo individuo y también un ejemplar del ser humano, y que además descende linealmente de los primeros seres humanos. ¿Y a dónde, podemos preguntarnos, quiero ir a parar con todo esto? La pregunta implica dos cuestiones que me interesan.

En primer lugar: ya he distinguido anteriormente el lenguaje de la imaginación, la literatura, del lenguaje de la conciencia, que da lugar a la conversación común, y del lenguaje de la habilidad práctica o conocimiento, que produce información, como la ciencia y la historia. Los dos últimos [32] son lenguajes de referencia, que se dirigen a un público. En la literatura no hay referencias directas: lo importante no es lo que se diga sino cómo se diga. El escritor literario no está proporcionando información, ni sobre un tema ni sobre su estado mental; está intentando que algo adquiriera una forma propia: un poema o una obra de teatro o una novela o lo que sea. Por eso no se puede escribir literatura voluntariamente, como si fuese una carta o un informe. No tiene sentido pedirle a un poeta que escriba de otro modo para que lo entendamos mejor. _____

_____ Es un error considerar que el escritor original es lo contrario del escritor convencional. Todos los escritores son convencionales,

because all writers have the same problem of transferring their language from direct speech to the imagination. For the serious mediocre writer convention makes him sound like a lot of other people; for the popular writer it gives him a formula he can exploit; for the **serious** good writer it releases his experiences or emotions from himself and incorporates them into literature, where they belong.

Here's a poem by a contemporary of Shakespeare, Thomas Campion:

When thou must home to shades
of underground,

And there arriv'd, a new admired
guest,

The beauteous spirits do engirt
thee round,

White Iope, **blithe** Helen, and the
rest,

To hear the stories of thy finish'd
love

From that smooth tongue whose
music hell can move;

Then wilt thou speak of
banqueting delights,

Of masques and revels which
sweet youth did make,

Of tourneys and great challenges
of knights,

And all these triumphs for thy
beauty's sake:

When thou hast told these
honours done to thee,

Then tell, O tell, how thou didst
murder me.

This is written in the convention that poets of that age used for love poetry: the poet is always in love with some obdurate and **unresponsive** mistress, whose neglect of the lover may even cause his madness or death. It's pure convention, and it's a complete waste of time trying to find out about the women in Campion's life—there can't possibly be any real experience behind it. Campion himself was a poet and critic, and a composer who set his poems to his own musical settings. He was also a professional man who started out

porque todos tienen el mismo problema: transferir el lenguaje común a la imaginación. Al escritor mediocre pero serio la convención le permite sonar como mucha otra gente; al escritor popular le da una fórmula que practica; al buen escritor _____ le permite sacar fuera sus propias experiencias y emociones e incorporarlas a la literatura, lugar al que pertenecen.

Aquí tenemos un poema de un coetáneo de Shakespeare, Thomas Campion:

Cuando te refugias en sombras
subterráneas,

y llega allí, un nuevo admirado
huésped,

los espíritus bellos se juntan
alrededor,

blanca Iope, alegre Helena, y las
demás,

a oír la historia de tu amor
perdido

de esa dulce lengua cuya música al
infierno conmueve.

Entonces hablaréis de deleites de
mesa,

de máscaras y fiestas de la dulce
juventud,

de torneos y justas entre
caballeros,

de todos los triunfos a tu belleza
dedicados:

y cuando hayáis contado estos
muchos honores,

decidme, oh decidme entonces, cómo llegasteis
a asesinarme.

Esto está escrito en la convención que los poetas de la época empleaban para la poesía amorosa: el poeta está enamorado de una obstinada y **fría** amada, cuya indiferencia puede llevar al amante a la locura o la muerte. Es pura convención, y perdemos el tiempo si intentamos descubrir aquí algo sobre las mujeres de la vida de Campion; el poema no se refiere a ninguna experiencia real. El mismo Campion era poeta y crítico, y un compositor que ponía música a sus poemas. También fue un profesional que comenzó como

blithe adj. 1 poet. gay, joyous, alegre. 2 careless, casual (with blithe indifference), despreocupado.

blithering adj. colloq. 1 senselessly talkative. 2 a (attrib.) utter; hopeless (blithering idiot). b contemptible.

blithering, blathering, jabbering, babbling talking idly or incoherently; "blithering (or blathering) idiot"; "jabbering children"; "gabbling housewives"; "a babbling hospital inmate"

unresponsive indiferente, insensible, arisca

in law but switched over to medicine, and served for some time in the army. In other words, he was a busy man, who didn't have much time for getting himself murdered by **cruel** mistresses. X The poem uses religious language, but not a religion that Campion could ever have believed in. At the same time it's a superbly lovely poem; it's perfection itself, and if you think that a conventional poem can only be just a literary exercise, and that you could write a better poem out of real experience, **I'd be doubtful of your success.** But I X can't explain what Campion has really done in this poem without my second point.

abogado pero se pasó a la medicina, y sirvió durante un tiempo en el ejército. En otras palabras, era un hombre ocupado, que no tenía mucho tiempo para que **alguna** amante lo asesinara. El lenguaje del poema es religioso, pero no de una religión en la que pudiese haber creído Campion. Al mismo tiempo es un poema magníficamente hermoso; es la perfección en sí misma, y si alguien creyese que es un poema convencional, sólo un ejercicio literario, y que podría escribir un poema mejor a partir de una experiencia real, **me parece que fracasaría.** Pero no puedo explicar lo que Campion realmente consigue sin introducir la segunda cuestión. [34]

interlocking interlaced, entrelazado, trabado, que encaja, que queda trabado, tramado, unido

roamance : *el término romance, utilizado por la tradición crítica angloamericana, se refiere a uno de los cuatro patrones imaginativos básicos que junto con los otros tres restantes de tragedia, sátira/ironía y comedia que conforman la estructura global de la imaginación y las artes. Cada uno de estos patrones dan cuenta de la experiencia humana como una variación del mito central del la búsqueda de la identidad. Con su escritura en cursiva se le puede distinguir de la forma métrica de versificación como la del «Romance del Infante Arnaldos», del vocablo aplicado a la designación de lenguas romances derivadas del latín y, también, de la acepción con la que se lo utiliza en las revistas del corazón, aun cuando estas historias tengan afinidades con el uso específico del término al presentar también una visión idealizada de la existencia que las artes dan en clave o tonalidad de romance sean novela, poesía, teatro, pintura, música, cine, opera, etc..*

All themes and characters and stories that you encounter in literature belong to one big **interlocking** family. You can see how true this is if you think of such words as tragedy or **comedy** or satire or **romance**: certain typical ways in which stories get **told.** You keep X associating your literary experiences together: you're always being reminded of some other story you read or movie you saw or character that impressed you. For most of us, most of the time, this goes on unconsciously, but the fact that it does go on suggests that perhaps in literature you don't just read one novel or poem after another, but that there's a real **subject** to be studied, as there is in a science, and that the more you read, the more you learn about literature as a whole. This conception of 'literature as a whole' suggests something else. Is it possible to get, in however crude and sketchy a way, some bird's eye view of what literature as a whole is about: considered, that is, as a coherent subject of study and not just a pile of books? Several critics in the last few years have been playing with this suggestion, and they all begin by going back to the primitive literature that

Todas las temáticas y los personajes y las historias que encontramos en la literatura pertenecen a una **misma** gran familia. Es fácil comprobarlo si pensamos en palabras como tragedia o **comedia** o sátira o **romance**, modos típicos de contar historias, de acuerdo con nuestras propias experiencias literarias. Siempre recordamos alguna otra historia que hemos leído o una película que hemos visto o un personaje que nos ha impresionado. Para la mayoría de nosotros, casi todo el tiempo, esto ocurre inconscientemente, pero el hecho de que ocurra sugiere que quizá en la literatura uno no lee simplemente relatos o poemas, uno tras otro; hay siempre un **tema** real que merece ser estudiado, así como hay una ciencia, y cuanto más se lee, más se aprende de la literatura como un todo. Esta concepción de «la literatura como un todo» introduce otra cuestión. ¿Es posible obtener, por muy burda y superficial que sea, una visión general sobre la naturaleza de la literatura como un todo, considerarla como un objeto de estudio coherente y no sólo como una pila de libros? En los últimos años varios críticos han estado trabajando con esta posibilidad, y lo primero que hemos hecho es retroceder a la literatura primitiva

we spoke of a moment ago.

de la que hablábamos hace un momento.

For constructing any work of art you need some principle of repetition or **recurrence**: that's what gives you rhythm in music and pattern in painting. A literature, we said, has a lot to do with identifying the human world with the natural world around it, or finding analogies between them. In nature the most obvious repeating or recurring feature is the cycle. The sun travels across the sky into the dark and comes back again; the seasons go from spring to winter and back to spring again; water goes from springs or fountains to the sea and back again in rain. Human life goes from childhood to death and back again in a new birth. A great many primitive stories and myths, then, would attach themselves to this cycle which stretches like a backbone through the middle of both human and natural life.

Para construir cualquier obra de arte necesitamos algún principio de repetición o **reaparición**; como el ritmo en la música y el diseño en la pintura. Una literatura, dijimos, tiende a identificar el mundo humano con el mundo natural de alrededor, o intenta encontrar entre ellos alguna analogía. En la naturaleza el fenómeno de repetición y reaparición más obvio es el ciclo. El sol viaja a través del cielo hacia la oscuridad y vuelve a aparecer, las estaciones van de la primavera al invierno y de vuelta a la primavera, el agua va [35] de las fuentes y los manantiales hasta el mar y vuelve como lluvia. La vida humana va de la infancia a la muerte y vuelve como nuevo nacimiento. Una gran cantidad de historias y mitos primitivos se atienen a este ciclo, que se extiende como una columna vertebral a través de la vida humana y la vida natural.

Mythologies are full of young gods or heroes who go through various successful adventures and then are deserted or betrayed and killed, and then come back to life again, suggesting in their story the movement of the sun across the sky into the dark or the progression of seasons through winter and spring. Sometimes they're swallowed by a huge sea monster or killed by a boar; or they wander in a strange dark underworld and then fight their way out again. Myths of this kind come into the stories of Perseus, Theseus and Hercules in Greek myth, and they lurk behind many of the stories of the Bible. Usually there's a female figure in the story. Some of the critics I mentioned suggest that these stories go back to a single mythical story, which may never have existed as a whole story anywhere, but which we can reconstruct from the myths and legends we have. The poet Robert Graves has tried to do this, in a book called *The White Goddess*. Graves has a poem

Las mitologías están repletas de dioses jóvenes y héroes que llevan triunfalmente a cabo numerosas aventuras y luego son abandonados o traicionados y matados, y después regresan de nuevo a la vida, sugiriendo con su historia el movimiento del sol a través de los cielos hacia la oscuridad o la progresión de las estaciones a través del invierno y la primavera. A veces los engulle un enorme monstruo marino o los mata un jabalí; o deambulan en un extraño y oscuro mundo subterráneo y luchan tratando de escapar. Mitos de este tipo aparecen en las historias de Perseo, Teseo y Hércules, y están detrás de muchas de las historias de la Biblia. Comúnmente hay una figura femenina en el relato. Algunos de los críticos que he mencionado sugieren que estas historias se remontan a una única historia mítica, que quizá nunca haya existido como una historia completa, pero que podemos reconstruir a partir de leyendas y mitos. El poeta Robert Graves ha intentado recomponer este mito originario en un libro titulado *La diosa blanca*. Graves tiene un poema

called *To Juan at the Winter Solstice*: Juan is his son, and the winter solstice is Christmas time, the low point of the year, when we set logs on fire or hang lights on a tree, originally to help make sure that the light of the world won't go out altogether. Graves's poem begins:

There is one story and one story only
That will prove worth your telling,
Whether as learned bard or gifted child;
To it all lines or lesser gauds belong
That startle with their shining
Such common stories as they stray into.

In Graves's version of the one story, the heroine is a 'white goddess', a female figure associated with the moon, who is sometimes a maiden, sometimes a wife, sometimes a beautiful but treacherous witch or siren, sometimes a sinister old woman or **hag** belonging to the lower world, like Hecate and the witches in *Macbeth*. Graves would say that the eloquence and power of the *Campion* poem I just read you was the result of the fact that it evokes this white goddess in one of her most frequent aspects: the sinister witch in hell **gloating** over the murdered bodies of her lovers. By saying it's the only story worth telling in literature, Graves means that the great types of stories, such as comedies and tragedies, start out as episodes from it. Comedies derive from the phase in which god and goddess are happy wedded lovers; tragedies from the phase in which the lover is cast off and killed while the white goddess renews her youth and waits for another round of victims.

I think myself that Graves's story is a central one in literature, but that it fits inside a still bigger and better known one. To explain what it is I have to take you back, for the last time, I hope, to the desert island and the three levels of the mind.

You start, I said, by looking at the world with your

llamado «A Juan en el solsticio de invierno»: Juan es su hijo, y el solsticio de invierno corresponde a las Navidades, el momento del año en el que el Sol está más bajo y el día es más corto, cuando echamos troncos al fuego o colgamos luces de un árbol; originariamente para asegurarnos que la luz de la tierra no desaparecerá.

[36] El poema de Graves comienza:

Hay una historia y sólo una historia
que te convendría contar,
como un bardo inspirado o un niño precoz;
a ella pertenecen todas las líneas
que conmueven brillando
esas historias comunes en que ellas se pierden.

En la versión de Graves de la historia única, la heroína es una "diosa blanca", una figura femenina relacionada con la luna; a veces una doncella, a veces una esposa, a veces una hermosa bruja traicionera o una sirena, a veces una viejecita siniestra o una **arpía** que habita en el mundo inferior, como Hécate y las brujas en *Macbeth*. Graves diría que la elocuencia y el poder del poema de *Campion* que leí hace un momento provienen de haber descrito uno de los aspectos más conocidos de la diosa blanca: la bruja siniestra en el infierno, **deleitándose** con los cuerpos asesinados de sus amantes. Cuando dice que es la única historia que merece la pena contar, Graves quiere decir que los grandes tipos literarios, como las comedias y las tragedias, son episodios de esa historia. Las comedias describen la fase en que el dios y la diosa son amantes felizmente casados; las tragedias la fase en que el amante es abandonado y asesinado mientras la diosa blanca rejuvenece y espera la próxima ronda de víctimas.

[37] Yo también pienso que el relato de Graves es central en la literatura, pero creo que encaja a su vez en otro todavía más grande y más conocido. Para explicar en qué consiste tenemos que regresar, espero que por última vez, a la isla desierta y los tres niveles mentales.

Empezamos, dije, mirando el mundo con nuestro intelecto y

hag ugly old woman, arpía, bruja, tarasca
tarasca f. coloq. Mujer temible o denigrada por su agresividad, fealdad, desaseo o excesiva desvergüenza.

gloat mirar con satisfacción maligna, regodearse en

intellect and your emotions. Occasionally you have a feeling of identity with your surroundings—'I like this'—but more often you feel self-conscious and cut off from them. I mentioned Robinson Crusoe opening his journal and ledger: all he had to put into his ledger were the things against and in favour of his situation, and perhaps now we can see why he thought it was important to record them. If you were developing an imagination in your new world that belonged to that world, you'd start off something like this: I feel separated and cut off from the world around me, but occasionally I've felt that it was really a part of me, and I hope I'll have that feeling again, and that next time it won't go away. That's a dim, misty outline of the story that's told so often, of how man once lived in a golden age or a garden of Eden or the Hesperides, or a happy island kingdom in the Atlantic, how that world was lost, and how we some day may be able to get it back again. I said earlier that this is a feeling of lost identity, and that poetry, by using the language of identification, which is metaphor, tries to lead our imaginations back to it. Anyway, that's what a lot of poets say they're trying to do. Here's Blake:

The nature of my work is visionary or imaginative; it is an attempt to restore what the ancients called the Golden Age.

Here's Wordsworth:

Paradise, and groves
Elysian, Fortunate Fields—like
those of old
Sought in the Atlantic Main—
why should they be
A history only of departed things,
Or a mere fiction of what never
was? ...
I, long before the blissful hour

nuestras emociones. De vez en cuando tenemos una sensación de identidad con nuestro entorno, «esto me gusta», pero la mayoría de las veces somos conscientes de nosotros mismos y nos sentimos separados. Mencioné el diario y el libro de cuentas de Robinson Crusoe; todo lo que él debía anotar eran las ventajas e inconvenientes de su situación, y quizá ahora podemos ver por qué le parecía importante apuntarlas. Si estuviéramos desarrollando una imaginación en nuestro nuevo mundo que perteneciese a ese nuevo mundo, comenzaríamos más o menos del siguiente modo: nos sentimos separados y aislados del mundo que nos rodea, pero a veces hemos sentido que realmente era parte de nosotros, y esperamos volver a tener esa misma impresión, y que además la próxima vez no desaparezca. Se trata de un esbozo borroso y difuso de la historia que se ha contado tantas veces. La historia cuenta cómo el hombre vivía en una edad de oro o en un jardín del Edén, o en las Hespérides, o en un reino feliz en una isla del Atlántico, y cómo un día pierde ese mundo y cómo es posible que más tarde seamos capaces de recuperarlo. Lo he llamado antes el sentimiento de la identidad perdida, y dije que la poesía, al utilizar el lenguaje de la identificación, es decir, la metáfora, intenta que nuestra imaginación nos devuelva ese sentimiento. En cualquier caso, eso es lo que muchos poetas dicen que intentan.

[38] Aquí tenemos a Blake:

La naturaleza de mi obra es visionaria o imaginativa; un intento de restaurar el tiempo que los antiguos llamaban la Edad de Oro.

Aquí a Wordsworth:

Paraíso, y arboledas
afortunados campos Elíseos- como
aquellos antiguos
que se buscaron en el Atlántico-
¿Por qué han de ser solamente
una historia de cosas pasadas,
una mera ficción de lo que nunca
fue?...
Yo, antes que llegue la hora

arrives,
 Would chant, in lonely peace, the
 spousal verse
 Of this great consummation.

Here's D. H. Lawrence:

If only I am keen and hard like
 the sheer tip of a wedge
 Driven by invisible blows,
 The rock will split, we shall come
 at the wonder, we shall find the
 Hesperides.

And here's Yeats, in his poem
Sailing to Byzantium, which has
 given me the title I have given
 to this talk, 'The Singing
 School':

An aged man is but a paltry
 thing,
 A tattered coat upon a stick,
 unless
 Soul clap its hands and sing, and
 louder sing
 For every tatter in its mortal
 dress,
 Nor is there singing school but
 studying
 Monuments of its own
 magnificence;
 and therefore I have sailed the seas
 and come
 To the holy city of Byzantium.

This story of the loss and
 regaining of identity is, I think,
 the framework of all literature.
 Inside it comes the story of the
 hero with a thousand faces, as
 one critic calls him, whose
 adventures, death, disappearance
 and marriage or resurrection are
 the focal points of what later
 become **romance** and tragedy
 and satire and comedy in fiction,
 and the emotional moods that
 take their place in such forms as
 the lyric, which normally doesn't
 tell a story.

We notice that modern writers
 speak of these visions of sacred
 golden cities and happy gardens
 very rarely, though when they do
 they clearly mean what they say.
 They spend a good deal more of
 their time on the misery,
 frustration or absurdity of human

bendita
 cantaría, en solitaria paz,
 el verso
 de esta gran consumación.

Aquí a D. H. Lawrence

Si yo sólo fuera decidido y duro
 como la punta afilada de una cuña
 impulsada por golpes invisibles,
 la roca se abriría, alcanzaríamos lo
 maravilloso, encontraríamos las
 Hespérides.

[39] Y aquí tenemos a Yeats, en su
 poema «Navegando hacia Bizancio», que
 me ha proporcionado el título que he
 dado a esta charla, «La escuela de
 canto».

Un hombre viejo no es más que algo
 trivial,
 un abrigo harapiento sobre un
 bastón, si el alma
 no palmoatea y canta y canta más
 alto
 por cada andrajo de ese mortal
 vestido,
 ni hay escuela de canto si no
 estudiando
 los monumentos de su
 magnificencia;
 y por tanto he navegado los mares
 y he llegado
 a la ciudad sagrada de Bizancio.

Esta historia de la pérdida y la
 restauración de la identidad es,
 pienso yo, la estructura básica de
 toda literatura. Esta estructura
 incluye la historia del héroe de las
 mil caras, como lo llama un crítico,
 cuyas aventuras, muerte, desaparición
 y casamiento o resurrección,
 son los puntos centrales de lo que
 después se convirtió en el **romance**,
 la tragedia, la sátira y la comedia,
 y las emociones que aparecen en
 formas como la lírica, que
 comúnmente no cuenta una
 historia.

Podemos ver que los escritores
 modernos hablan poco de estas
 visiones de ciudades sagradas y
 jardines felices, aunque, cuando lo
 hacen, entienden lo que dicen.
 Dedicar mucho más tiempo a la
 miseria, la frustración o lo absurdo
 de la existencia humana. En otras

romance : el término romance, utilizado por la tradición crítica angloamericana, se refiere a uno de los cuatro patrones imaginativos básicos que junto con los otros tres restantes de tragedia, sátira/ironía y comedia que conforman la estructura global de la imaginación y las artes. Cada uno de estos patrones dan cuenta de la experiencia humana como una variación del mito central del la búsqueda de la identidad. Con su escritura en cursiva se le puede distinguir de la forma métrica de versificación como la del «Romance del Infante Arnaldos», del vocablo aplicado a la designación de lenguas romances derivadas del latín y, también, de la acepción con la que se lo utiliza en las revistas del corazón, aun cuando estas historias tengan afinidades con el uso específico del término al presentar también una visión idealizada de la existencia que las artes dan en clave o tonalidad de romance sean novela, poesía, teatro, pintura, música, cine, opera, etc..

existence. In other words, literature not only leads us toward the regaining of identity, but it also separates this state from its opposite, the world we don't like and want to get away from. The tone literature takes toward this world is not a moralizing tone, but the tone we call **ironic**. The effect of **irony** is to enable us to see over the head of a situation—we have irony in a play, for example, when we know more about what's going on than the characters do—and so to detach us, at least in imagination, from the world we'd prefer not to be involved with.

As civilization develops, we become more preoccupied with human life, and less conscious of our relation to non-human nature. Literature reflects this, and the more advanced the civilization, the more literature seems to concern itself with purely human problems and conflicts. The gods and heroes of the old myths fade away and give place to people like ourselves. In Shakespeare we can still have heroes who can see ghosts and talk in magnificent poetry, but by the time we get to Beckett's *Waiting for Godot* they're speaking prose and have turned into ghosts themselves. We have to look at the figures of speech a writer uses, his images and symbols, to realize that underneath all the complexity of human life that uneasy stare at an alien nature is still haunting us, and the problem of surmounting it still with us. Above all, we have to look at the total **design** of a writer's work, the title he gives to it, and his main **theme**, which means his point in writing it, to understand that literature is still doing the same job that mythology did earlier, but filling in its huge cloudy shapes with sharper lights and deeper shadows.

palabras, la literatura no sólo [40] nos conduce hacia la restauración de la identidad, sino que también separa este estado de su contrario, del mundo que no nos gusta y del que queremos huir. El tono que adopta la literatura hacia este mundo no es un tono moralizante, sino el tono que llamamos **irónico**. El efecto de la ironía es permitir que nos elevemos por encima de una situación. Hay ironía, por ejemplo en una obra de teatro, cuando sabemos más sobre una situación que los propios personajes, y así nos **desprendemos**, al menos en la imaginación, del mundo en que preferiríamos no involucrarnos.

Cuando una civilización se desarrolla nos ocupamos más del mundo humano, y somos menos conscientes de nuestra relación con la naturaleza. La literatura refleja esto, y cuánto más avanzada la civilización, más parece ocuparse la literatura de problemas y conflictos específicamente humanos. Los dioses y héroes de los antiguos mitos se desvanecen para dar lugar a personas como nosotros mismos. En Shakespeare todavía encontramos héroes que pueden ver fantasmas y hablar en magnífica poesía, pero en *Esperando a Godot* de Beckett están hablando en prosa y ellos mismos se han vuelto fantasmas. Si mirásemos detenidamente las figuras retóricas que emplea un escritor, sus imágenes y símbolos, podríamos ver que tras la enorme complejidad de la vida humana la presencia de una naturaleza extraña todavía nos atormenta, y el problema de superarla está aún con nosotros. Sobre todo, tenemos que mirar al **diseño** total del trabajo de un escritor, el título que le da, el tema principal, y el **motivo** de la obra, para comprender que la literatura todavía está haciendo el mismo trabajo que antes hacía la mitología, pero llenando sus enormes figuras confusas con luces más brillantes y con sombras más profundas.

In the last two talks we've been circling around the question: what kind of reality does literature have? When you see a play of Shakespeare, you know that there never were any such people as Hamlet or Falstaff. There may once have been a prince in Denmark named Amleth, or there may have been somebody called Sir John Fastolf—in fact there was, and he comes into an earlier play of Shakespeare's. But these historical figures have no more to do with Shakespeare's Hamlet or Falstaff than you or I have. Poets are fond of telling people, especially people with money or influence, that they can make them immortal by mentioning them in poems. Sometimes they're right. If there ever was any huge **sulky bruiser** in the Greek army named Achilles, he'd no doubt be surprised to find that his name was still well known after three thousand years. Whether he'd be pleased or not is another question. Assuming that there was a historical Achilles, there are two reasons why his name is still well known. One reason is that Homer wrote about him. The other reason is that practically everything Homer said about him was **preposterous**. Nobody was ever made invulnerable by **being dipped** in a river; nobody ever fought with a river god; nobody had a sea-nymph for a mother. Whether it's Achilles or Hamlet or King Arthur or Charles Dickens's father, once anyone gets put into literature he's taken over by literature, and whatever he was in real life could **hardly** matter less. Still, if Homer's Achilles isn't the real Achilles, he isn't unreal either; unrealities don't seem so full of life after three thousand years as Homer's Achilles does. This is the kind of problem we have to tackle next: the fact that what we meet in literature is neither real nor unreal. We have two words,

sulky bruiser enfurruñado magullador

En las dos últimas charlas hemos estado dándole vueltas a la pregunta: ¿qué tipo de realidad tiene la literatura? Cuando ves una obra de Shakespeare sabes que los personajes como Hamlet o Falstaff nunca existieron. Puede que haya habido un príncipe en Dinamarca llamado Amleth, o puede que hubiese alguien llamado Sir John Fastolf (de hecho lo hubo, y aparece en una obra anterior de Shakespeare). Pero estos personajes históricos tienen tan poca relación con el Hamlet y el Falstaff de Shakespeare como cualquiera de nosotros. A los poetas les gusta decir a la gente, especialmente a gente con dinero o influencia, que los pueden hacer inmortales mencionándolos en sus poemas. A veces tienen razón. Si hubo alguna vez un gran **héroe** en el ejército griego llamado Aquiles, sin duda le sorprendería saber que su nombre [42] es todavía bien conocido, tres mil años después. Si esto le agradaría o no es otra cuestión. Suponiendo que hubiese un Aquiles histórico hay dos razones por las que es aún memorable. Ante todo, Homero escribió sobre él. La otra razón es que prácticamente todo lo que Homero dijo de él fue bastante **disparatado**. Nadie se ha vuelto invulnerable por **sumergirse** en un río, nadie ha luchado con una divinidad de los ríos, nadie ha tenido como madre a una ninfa del mar. Cuando alguien es convertido en literatura, ya sea Aquiles o Hamlet o el Rey Arturo o el padre de Charles Dickens, es absorbido por ella, y lo que hubiese sido en la vida real **difícilmente** podría importar menos. Pero, si bien el Aquiles de Homero no es el Aquiles real, tampoco es irreal; las irrealidades no parecen estar tan vivas como el Aquiles de Homero tres mil años después. Este es ahora el tipo de problema que vamos a tratar: el hecho de que los contenidos de la literatura no son ni reales ni irreales. Tenemos dos palabras,

imaginary, meaning unreal, and imaginative, meaning what the writer produces, and they mean entirely different things.

We can understand though how the poet got his reputation as a kind of licensed liar. The word poet itself means liar in some languages, and the words we use in literary criticism, fable, fiction, myth, have all come to mean something we can't believe. Some parents in Victorian times wouldn't let their children read novels because they weren't 'true'. But not many reasonable people today would deny that the poet is entitled to change whatever he likes when he uses a theme from history or real life. The reason why was explained long ago by Aristotle. The historian makes specific and particular statements, such as: 'The battle of Hastings was fought in 1066.' Consequently he's judged by the truth or falsehood of what he says—either there was such a battle or there wasn't, and if there was he's got the date either right or wrong. But the poet, Aristotle says, never makes any real statements at all, certainly no particular or specific ones. The poet's job is not to tell you what happened, but what happens: not what did take place, but the kind of thing that always does take place. He gives you the typical, recurring, or what Aristotle calls universal event. You wouldn't go to *Macbeth* to learn about the history of Scotland—you go to it to learn what a man feels like after he's gained a kingdom and lost his soul. **When you meet such a character as Micawber in Dickens, you don't feel that there must have been a man Dickens knew who was exactly like this: you feel that there's a bit of Micawber in almost everybody you know, including yourself.** Our impressions of human life are picked up one by one, and remain for most of us loose and disorganized. But we

not spoken

imaginario, que significa irreal, e imaginativo, que es lo que produce el escritor, y las dos se refieren a cosas completamente distintas.

Podemos entender, aun así, por qué el poeta se ganó la reputación de mentiroso autorizado. La palabra misma, «poeta», significa en algunas lenguas mentiroso, y las palabras que utilizamos en la crítica literaria, fábula, ficción, mito, han llegado a significar algo en lo que no podemos creer. Algunos padres de la época victoriana no permitían que sus hijos leyesen novelas porque no eran «verdad». Pero hoy no hay muchas personas razonables que nieguen al poeta el derecho de introducir los cambios que quiera cuando utiliza un tema histórico o de la vida real. El motivo fue explicado hace mucho tiempo por Aristóteles. El historiador hace [43] afirmaciones específicas y particulares, como: «La batalla de Hastings tuvo lugar en 1066». En consecuencia se le juzga por la verdad o falsedad de lo que nos dice: o bien hubo tal batalla o no la hubo, y si la hubo o bien la fecha es correcta o no lo es. Pero el poeta, dice Aristóteles, nunca hace afirmaciones que pretendan ser reales, ciertamente ninguna particular o específica. El trabajo del poeta no es decirnos qué ocurrió sino qué ocurre: no lo que ha pasado sino el tipo de cosas que siempre están pasando, el acontecimiento típico, recurrente, o como lo llama Aristóteles el acontecimiento universal. No recurrimos a *Macbeth* para conocer la historia de Escocia; nos acercamos a la obra para conocer lo que siente un hombre tras haber ganado un reino y haber perdido su alma. Cuando nos encontramos con un personaje como Micawber en Dickens, no pensamos que hubo un hombre que era exactamente así y que Dickens conoció, sino que hay una parte de Micawber en casi todas las personas que conocemos, incluido uno mismo. Nuestras impresiones de la vida humana son capturadas una a una, y para la mayoría de nosotros quedan sueltas y desorganizadas. Pero en la

constantly find things in literature that suddenly coordinate and bring into focus a great many such impressions, and this is part of what Aristotle means by the typical or universal human event.

All right: but how does this explain Achilles? Achilles was invulnerable except for his heel, and he was the son of a sea-nymph. Neither of these things can be true of anybody, so how does that make Achilles a typical or universal figure? Here there's another kind of principle involved. **We said earlier that the more realistic a writer is, and the more his characters and incidents seem to be people like ourselves, the more apt he is to become ironic, which involves putting you, as the reader, in a position of superiority to them, so that you can detach your imagination from the world they live in by seeing it clearly and in the round. Homer's Achilles represents the opposite technique, where the character is a hero, much larger than life.** Achilles is more than what any man could be, because he's also what a man wishes he could be, and he does what most men would do if they were strong enough. He's not a portrait of an individual hero, but a great **smouldering** force of human desire and frustration and **discontent**, something we all have in us too, part of mankind as a whole. And because he's that he can be partly a god, involved with nature to the point of having a mother in the sea and an enemy in the river, besides having other gods in the sky directly interested in him and what he's doing. And because with all his superhuman strength **he's still up against** something he can't understand, there's an ironic perspective too. Nobody cares now about the historical Achilles, if there ever was one, but the mythical Achilles reflects a part of our own lives.

not spoken

smouldering incandescente, latente, en ascuas, abrasadora, encandecido, rescoldo, en ascuas,

smoulder 1 burn slowly with smoke but without a flame; arder sin llaman; slowly burn internally or invisibly; burn withing. . 2 (of emotions etc.) exist in a suppressed or concealed state. 3 (of a person) show silent or suppressed anger, hatred, etc.

discontent descontento, disgustado, insatisfecho, revoltoso, rebelde, disgusto, desconformidad, desabrido

be up against enfrentarse

literatura encontramos una y otra vez cosas que de pronto ordenan y aclaran muchas de esas impresiones, y eso es en parte lo que Aristóteles quiere decir con el acontecimiento humano universal o típico.

De acuerdo: pero ¿cómo se explica lo que decíamos de Aquiles? Aquiles era invulnerable excepto en el talón, el hijo de una ninfa del mar. Nada de esto puede ser cierto, por lo tanto, ¿cómo puede hacer de Aquiles una figura universal y típica? Aquí interviene otro tipo de principio. Hemos dicho antes que cuánto más realista es un escritor, y cuánto más se parecen sus personajes e incidentes a nosotros mismos, más [44] le es posible ser irónico. Esto conlleva ponernos a nosotros mismos, como lectores, en una posición de superioridad en relación con esos personajes, para que así sea posible desligarnos del mundo en que ellos viven y verlo claramente y en su totalidad. El Aquiles de Homero muestra la técnica opuesta: el personaje es un héroe, mucho mayor que la vida. Aquiles es más de lo que podría ser ningún otro hombre, pero también es lo que un hombre desearía ser, y hace lo que casi todos harían si fuesen suficientemente fuertes. No es el retrato de un héroe concreto, sino de una gran fuerza **ardiente** de deseo humano, frustración y **aflicción**; algo que todos tenemos, que es parte de toda la humanidad. Y además es parcialmente un dios, unido a la naturaleza hasta el punto de tener una madre en el mar y un enemigo en el río, además de otros dioses en el cielo francamente interesados en él y en lo que hace. Y como a pesar de toda su fuerza sobrehumana todavía **tropieza con** algo que no puede entender, la perspectiva es también irónica. Hoy a nadie le interesa el Aquiles histórico, si es que lo hubo, pero el Aquiles mítico refleja una parte de nuestras propias vidas.

Let's leave this for a bit and turn to the question of imagery. What happens when a poet, say,

Dejemos esto por el momento y volvamos a la cuestión de la imaginería. ¿Qué ocurre cuando un

nibble 1 a. (*bite*) mordisquear b. (*eat, pick at*) picar 2 a. (*bite, gnaw*) to nibble at / on sth mordisquear algo b. (eat) picar 3. bocadito, mordisco: *may I have a nibble of your cake?*, ¿me das un trocito de tu pastel?

uses an image, an object in nature, like a flock of sheep or a field of flowers? If he does use them, he's clearly going to make a poetic use of them: they're going to become poetic sheep and poetic flowers, absorbed and digested by literature, set out in literary language and inside literary conventions. What you never get in literature are just the sheep that **nibble** the grass or just the flowers that bloom in the spring. There's always some literary reason for using them, and that means something in human life that they correspond to or represent or resemble. This correspondence of the natural and the human is one of the things that the word 'symbol' means, so we can say that whenever a writer uses an image, or object from the world around him, he's made it a symbol.

There are several ways of doing this. Besides literature, there are all the verbal structures of practical sense, religion, morality, science, and philosophy; and one of the things literature does is to illustrate them, putting their abstract ideas into concrete images and situations. When it does this deliberately, we have what we call allegory, where the writer is saying, more or less: I don't really mean sheep; I mean something political or religious when I say sheep. I think of sheep because I've just heard, on the radio, someone singing an aria from a Bach cantata, which begins: 'Sheep may safely graze where a good shepherd is watching.' This was on a program of religious music, so I suppose somebody must have assumed that the sheep meant Christians and the good shepherd Christ. They easily could have meant that, although by an accident this particular cantata happens to be a secular one, written in honour of the birthday of some German princeling, so the good shepherd is really the prince and the sheep are his taxpayers. But the sheep are allegorical sheep whether the allegory is political or

poeta, digamos, utiliza una imagen, un objeto de la naturaleza, como un rebaño de ovejas o un campo de flores? En ese caso, hará manifiestamente un uso poético de tales objetos e imágenes; se convertirán en ovejas o flores poéticas, absorbidas y asimiladas por la literatura, expuestas en lenguaje literario, y contenidas dentro de las convenciones literarias. Lo que nunca encontraremos en la literatura son ovejas que simplemente **mordisquean** la hierba, o flores que simplemente florecen en primavera. Siempre hay una razón literaria para [45] que aparezcan, y eso significa que representan _____ algo de la vida humana. Esta correspondencia de lo natural y de lo humano es uno de los significados de la palabra «símbolo», así que podemos decir que cuando un escritor utiliza una imagen, o un objeto del mundo que le rodea, lo ha convertido en un símbolo.

Hay varias maneras de hacer eso, aparte de la literatura: las estructuras verbales del sentido práctico, de la religión, de la moralidad, de la ciencia y de la filosofía; uno de los objetivos del escritor es ilustrar esas estructuras, transformando las ideas abstractas en imágenes y situaciones concretas. Cuando esto se hace deliberadamente nos encontramos ante una alegoría, en la que el escritor está diciendo, más o menos: no quiero decir ovejas; cuando hablo de ovejas a lo que me estoy refiriendo realmente es a algo político o religioso. Pienso en ovejas porque acabo de escuchar en la radio a alguien cantando un aria de una cantata de Bach, que comienza: «Las ovejas pueden pastar tranquilamente donde hay un buen pastor que las vigila». Esto se oyó en un programa de música religiosa, de modo que alguien debió pensar que las ovejas representaban a los cristianos y el buen pastor a Cristo. Se podría entender así, pero casualmente esta cantata determinada es secular, y fue escrita para celebrar el cumpleaños de un joven príncipe; el buen pastor es realmente el príncipe y las ovejas son sus tributarios. Pero las ovejas son alegóricas, ya sea política o

religious, and if they're allegorical they're literary.

religiosamente, y si son alegóricas son literarias.

pinned down : seleccionadas, catalogadas, cogidas

not spoken

There's a great deal of allegory in literature, much more than we usually realize, but straightforward allegory is out of fashion now: most modern writers dislike having their images **pinned down** in this specific way, and so modern critics think of allegory as a bit simple-minded. The reason is that allegory, where literature is illustrating moral or political or religious truths, means that both the writer and his public have to be pretty firmly convinced of the reality and importance of those truths, and modern writers and publics, on the whole, aren't.

Hay gran cantidad de alegoría en la literatura, mucha más de la que advertimos normalmente, pero hoy la alegoría directa está pasada de moda; a la mayoría de los escritores modernos no les gusta que sus imágenes sean **encasilladas** [46] de este modo, y los críticos modernos consideran que la alegoría es algo demasiado simple. Esto se debe a que la alegoría, que la literatura emplea para ilustrar verdades morales, políticas o religiosas, exige que el escritor y su público estén convencidos por igual de la realidad e importancia de esas verdades, y los escritores y lectores modernos, en general, no lo están.

A more common way of indicating that an image is literary is by allusion to something else in literature. Literature tends to be very allusive, and the central things in literature, the Greek and Roman classics, the Bible, Shakespeare and Milton, are echoed over and over again. To take a simple example: many of you will know G. K. Chesterton's poem on the donkey, which describes how **ungainly** and ridiculous a beast he is, but that he doesn't care because, as the poem concludes:

Una manera más usual de indicar que una imagen es literaria se consigue haciendo que aluda a otra cosa. La literatura tiende a ser muy alusiva, y los temas centrales de la literatura, los clásicos griegos y romanos, la Biblia, Shakespeare y Milton, se repiten una y otra vez. Por poner un ejemplo simple: muchos aquí conocen el poema de G. K. Chesterton sobre el burro, que describe cómo de ridícula y **torpe** es esa bestia, pero a ella no le importa ya que, como concluye el poema:

ungainly : awkward, clumsy, gawky graceless, torpe, desgarbado

I also had my hour,
One far fierce hour and sweet:
T'here was a shout about my ears,
And palms before my feet.

Yo también tuve mi hora,
una hora lejana, fiera y dulce.
Había gritos junto a mis orejas,
y palmas a mis pies.

The reference to Palm Sunday is not incidental to the poem but the whole point of the poem, and we can't read the poem at all until we've placed the reference. In other poems we get references to Classical myths. There's an early poem of Yeats, called **The Sorrow of Love**, where the second stanza went like this:

La referencia al Domingo de Ramos no es un incidente en el poema sino precisamente el punto central, y no podemos comprenderlo sin haber captado esa referencia. En otros poemas hay referencias a los mitos clásicos. Hay un poema temprano de Yeats, llamado "The Sorrow of Love" ("La tristeza del amor"), cuya segunda estrofa dice así:

not spoken but added other poem

And then you came with those red
mournful lips,
And with you came the whole of
the world's tears,
And all the trouble of her
labouring ships,

Y viniste entonces con esos labios tristes
y rojos,
y contigo llegaron todas las lágrimas del
mundo,
y todos los problemas de los ajetreados
navíos,

And all the trouble of her myriad years.

But Yeats was constantly tinkering with his poems, especially the early ones, and in the final edition of his collected poetry we get this instead:

A girl arose that had red mournful lips

And seemed the greatness of the world in tears,

Doomed like Odysseus and the labouring ships

And proud as Priam murdered with his peers.

The early version is a vague, and the later one a precise, reference to something else in the literary tradition, and Yeats thought that the precise reference was an improvement.

This allusiveness in literature is significant, because it shows what we've been saying all along, that in literature you don't just read one poem or novel after another, but enter into a complete world of which every work of literature forms part. This affects the writer as much as it does the reader. Many people think that the original writer is always directly inspired by life, and that only commonplace or derivative writers get inspired by books. That's nonsense: the only inspiration worth having is an inspiration that clarifies the form of what's being written, and that's more likely to come from something that already has a literary form. We don't often find that a poem depends completely on an allusion, as Chesterton's poem does, but allusiveness runs all through our literary experience. If we don't know the Bible and the central stories of Greek and Roman literature, we can still read books and see plays, but our knowledge of literature can't grow, just as our knowledge of mathematics can't grow *if* we don't learn the multiplication table. Here we touch on an educational problem, of what

y todos los problemas de su mirada de años.

Pero Yeats estaba siempre retocando sus poemas, sobre todo los de juventud, y en la edición definitiva de su poesía completa tenemos esto en cambio:

Apareció una muchacha de labios tristes y rojos

y pareció que el mundo estallaba en lágrimas,

condenado como Odiseo y los ajetreados navíos

y orgulloso como Príamo asesinado junto con sus pares.

La primera versión es una vaga referencia a algo de la tradición literaria, y la segunda una referencia precisa, y Yeats pensó que la referencia precisa mejoraba el poema.

Estas alusiones literarias son significativas, pues muestran lo que hemos estado intentando decir. En la literatura no se leen novelas o poemas aislados, nos adentramos en un mundo completo del que cada obra literaria es una parte. Esto afecta al escritor tanto como al lector. Mucha gente cree que el escritor está directamente inspirado por la vida, y que sólo los escritores comunes o derivados se [48] inspiran en libros. Eso es una tontería: la única inspiración que merece la pena es aquella que clarifica la forma de lo que se escribe, y es más probable que esto provenga de algo que ya tiene forma literaria. Casi nunca nos encontramos con un poema que dependa de una única alusión, como el poema de Chesterton, pero lo alusivo transita por toda nuestra experiencia literaria. Si no conocemos la Biblia o las obras principales de la literatura griega y romana, podemos igualmente leer libros y asistir a obras de teatro, pero nuestro conocimiento de la literatura no aumentará, así como no puede aumentar nuestro conocimiento de la matemática si no aprendemos la tabla de multiplicar. Aquí nos topamos con un problema de educación, qué debemos leer y

should be read when, that we'll have to come back to later.

cuándo, sobre el que volveremos más adelante.

wacky crazy

I said earlier that there's nothing new in literature that isn't the old reshaped. The latest thing in drama is the theatre of the absurd, a **completely wacky** form of writing where anything goes and there are no rational rules. In one of these plays, Ionesco's *La Chauve Cantatrice* (The Bald Soprano' in English), a Mr. and Mrs. Martin are talking. They think they must have seen each other before, and discover that they travelled in the same train that morning, that they have the same name and address, sleep in the same bedroom, and both have a two-year-old daughter named Alice. Eventually Mr. Martin decides that he must be talking to his long lost wife Elizabeth. This scene is built on two of the solidest conventions in literature. One is the ironic situation in which two people are intimately related and yet know nothing about each other; the other is the ancient and often very **corny** device that critics call the 'recognition scene', where the long lost son and heir turns up from Australia in the last act. What makes the Ionesco scene funny is the fact that it's a parody or take-off of these familiar conventions. The allusiveness of literature is part of its symbolic quality, its capacity to absorb everything from natural or human life into its own imaginative body.

Dije antes que no hay nada nuevo en literatura que no sea una reformulación de lo viejo. Lo último en drama es el teatro de lo absurdo, una forma de escribir donde todo vale y no hay reglas racionales. En una de estas obras de teatro, *La cantante calva* de Ionesco, un señor y una señora Martin están hablando. Piensan que tienen que haberse visto antes, y descubren que han viajado en el mismo tren esa mañana, que comparten el mismo nombre y la misma dirección, duermen en el mismo dormitorio, y que ambos tienen una hija de dos años llamada Alice. Eventualmente el señor Martin concluye que debe de estar hablando con su esposa Elizabeth largo tiempo desaparecida. Esta escena está construida sobre dos de las convenciones más sólidas de la literatura. Una es la situación irónica en donde dos personajes están íntimamente relacionados y aun así no saben nada uno del otro; la segunda es el antiguo y a menudo muy mal empleado **ardid** que los críticos llaman [49] la «escena de reconocimiento», en la que el hijo y heredero largamente desaparecido vuelve de Australia en el último acto. Lo divertido en la escena de Ionesco es el carácter paródico o caricaturesco de estas conocidas convenciones. La alusión en la literatura es parte de su cualidad simbólica, la capacidad de absorber toda vida natural y humana en un cuerpo imaginativo.

corny trite, dated, melodramatic, or mawkishly sentimental.

Another well-known poem, Wordsworth's 'I wandered lonely as a cloud', tells how Wordsworth sees a field of daffodils, and then finds later that:

Otro poema bien conocido, «Vagaba a solas como una nube») de Wordsworth, nos cuenta que Wordsworth ve un campo de narcisos, y después descubre que:

They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

Relampaguean en ese ojo interior
que es la bendición de la soledad;
y entonces anima mi corazón,
y baila junto con los narcisos.

The flowers become poetic flowers as soon as they're identified with a human mind. Here we have an image from the

Las flores se convierten en flores poéticas tan pronto como son identificadas por la mente humana. Aquí tenemos una imagen del

natural world, a field of daffodils: it's enclosed inside the human mind, which puts it into the world of the imagination, and the sense of human vision and emotion radiating from the daffodils, so to speak, is what gives them their poetic magic. The human *mind* is Wordsworth's individual mind at first, but as soon as he writes a poem it becomes our minds too. There is no self-expression in Wordsworth's poem, because once the poem is there the individual Wordsworth has disappeared. The general principle involved is that there is really no such thing as self-expression in literature.

In other words, it isn't just the historical figure who gets taken over by literature: the poet gets taken over too. As we said in our first talk, the poet as a person is no wiser or better a man than anyone else. He's a man with a special craft of putting words together, but he may have no claim on our attention beyond that. Most of the well-known poets have well-known lives, and some of them, like Byron, have had some highly publicized love affairs. But it's only for incidental interest that we relate what a poet writes to his own life. Byron wrote a poem to a maid of Athens, and there really was a maid of Athens, a twelve-year-old girl whose price, set by her mother, was 30,000 piastres, which Byron refused to pay. Wordsworth wrote some lovely poems about a girl named Lucy, but he made Lucy up. But Lucy is just as real as the maid of Athens. With some poets, with Milton for example, we feel that here is a great man who happened to be a poet, but would still have been great whatever he did. With other equally great poets, including Homer and Shakespeare, we feel only that they were great poets. We know nothing about Homer: some people think there were two

mundo natural, un campo de narcisos, absorbido por la mente humana que lo transporta al mundo de la imaginación y la visión humana, y la emoción que irradian los narcisos, por así decirlo, es lo que produce la magia poética. La mente humana es inicialmente la mente individual de Wordsworth, pero tan pronto como escribe un poema se convierte también en nuestra mente. No hay ninguna referencia a sí mismo en el poema de Wordsworth, porque una vez que el poema está ahí, el individuo Wordsworth [50] ha desaparecido. El principio general involucrado es que la literatura no es la expresión de uno mismo.

En otras palabras, la literatura no se apropia únicamente de la figura histórica, también se apropia del poeta. Como dijimos en nuestra primera charla, el poeta como persona no es más sabio o mejor que ningún otro hombre. Es un hombre con un arte especial para poner palabras juntas, pero no puede exigir nada más a nuestra atención. La mayoría de los poetas bien conocidos tienen vidas también bien conocidas, y algunos de ellos, como Byron, han tenido aventuras amorosas muy divulgadas. Pero sólo por un interés secundario relacionamos lo que un poeta escribe con su propia vida. Byron escribió un poema para una sirvienta ateniense, y realmente había tal sirvienta en Atenas, una niña de doce años cuyo precio, fijado por la madre, era de 30,000 piastras, que Byron se negó a pagar. Wordsworth escribió unos poemas encantadores sobre una niña llamada Lucy, pero él se había inventado a Lucy. Aunque Lucy es tan real como la sirvienta ateniense. Con algunos poetas, como Milton por ejemplo, sentimos que hubo un gran hombre que resultó ser un poeta, pero que también hubiese sido un gran hombre si se hubiera dedicado a otra cosa. Con otros grandes poetas, como Homero o Shakespeare, sólo sentimos que fueron grandes poetas. No sabemos nada de Homero: algunos piensan que había dos Homeros, o una comisión de

Homers or a committee of Homers. We think of a blind old man, but we get that notion from one of Homer's characters. We know nothing about Shakespeare except a signature or two, a few addresses, a will, a baptismal register, and the picture of a man who is clearly an idiot. We relate the poems and plays and novels we read and see, not to the men who wrote them, nor even directly to ourselves; we relate them to each other. Literature is a world that we try to build up and enter at the same time.

Wordsworth's poem is useful because it's one of those poems that tell you what the poet thinks he's trying to do. Here's another poem that tells you nothing, but just gives you the image—Blake's 'The Sick Rose':

O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.

The author of a recent book on Blake, Hazard Adams, says he gave this poem to a class of sixty students and asked them to explain what it meant. Fifty-nine of them turned the poem into an allegory; the sixtieth was a student of horticulture who thought Blake was talking about plant disease. Now whenever you try to explain what any poem means you're bound to turn it into an allegory to some extent: there's no way out of that. Blake *isn't* talking about plant disease, but about something human, and as soon as you 'explain' his rose and worm you have to translate them into some aspect of human life and feeling. Here it's the sexual relation that seems to be closest to the poem. But the poem is not really an allegory, and so you can't feel that any explanation is adequate: its eloquence and power

Homeros. Pensamos en un viejo ciego, pero esa noción procede de algunos de los personajes de Homero. No sabemos nada de Shakespeare excepto una firma o dos, unas cuantas direcciones, un testamento, un registro bautismal, y el retrato de un hombre que es claramente un idiota. Relacionamos los poemas, las obras de teatro y las novelas que leemos y [51] vemos, no con los hombres que las escribieron, ni tan siquiera con nosotros mismos, sino entre ellos. La literatura es un mundo en el que nos adentramos cuando intentamos desarrollarlo.

El poema de Wordsworth es útil porque explica lo que el poeta cree que intenta hacer. Aquí hay otro poema que no nos dice nada, y que sólo nos da una imagen: «The Sick Rose» («La rosa enferma») de Blake:

Oh Rosa, estás enferma.
El gusano invisible
que vuela por la noche
en aullidos de tormenta

Ha encontrado tu lecho
de alegría encarnada
y su secreto amor oscuro
destruye tu vida.

El autor de un libro reciente sobre Blake, Hazard Adams, dice que le mostró este poema a una clase de sesenta estudiantes y les pidió que explicaran qué quería decir. Cincuenta y nueve de ellos convirtieron el poema en una alegoría; el sexagésimo era un estudiante de horticultura y pensó que Blake estaba hablando de una enfermedad de las plantas. Ahora bien, siempre que intentamos explicar un poema lo convertimos en cierta medida en una alegoría; no hay alternativa. Blake no está hablando de una enfermedad de las plantas, sino de algo humano, y tan pronto "explicamos" [52] la rosa y el gusano tenemos que traducirlos a algún aspecto de la vida y el sentimiento humanos. Aquí la relación sexual parece lo más adecuado. Pero el poema no es realmente una alegoría, y no tiene ninguna explicación adecuada: su elocuencia y su poder y su magia

and magic get away from all explanations. And if it's not allegorical it's not allusive either. You can think of Eve in the Garden of Eden, standing naked among the flowers—herself a fairer flower, as Milton says—and being taught by the serpent that her nakedness, and the love that went with it, ought to be something dark and secret. This allusion, perhaps, does help you to understand the poem better, because it leads you toward the centre of Western literary imagination, and introduces you to the family of things Blake is dealing with. But the poem doesn't depend on the Bible, even though it would never have been written without the Bible. The student of horticulture got one thing right: he saw that Blake meant what he said when he talked about roses and worms, and not something else. To understand Blake's poem, then, you simply **have to accept** a world which is totally symbolic: a world in which roses and worms are so completely **surrounded** and possessed by the human mind that whatever goes on between them is identical with something going on in human life.

You remember that Theseus, in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, remarked that:

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all **compact**.

Theseus is not a literary critic; he's an amiable **stuffed shirt**, but just the same his remark has an important truth in it. The lunatic and the lover are trying to identify themselves with something, the lover with his mistress, the lunatic with whatever he's obsessed with. Primitive people also try to identify themselves with totems or animals or spirits. I spoke of the magic in Blake's poem: that's usually a very vague word in criticism, but magic is really a belief in identity of the same kind: the magician makes a wax image of somebody he doesn't like, sticks a pin in it, and the person it's identified with gets a pain. The poet, too, is an identifier:

escapan a todo comentario. Y si no es alegórico tampoco es alusivo. Podríamos pensar en la Eva del jardín del Edén, desnuda entre las flores—ella misma una flor más deliciosa, como dice Milton. ----- La serpiente **muestra** que está desnuda, y que el amor es algo oscuro y secreto. Quizá esta alusión nos permita entender mejor el poema, pues nos lleva al centro de la imaginación literaria occidental, y nos introduce en el conjunto de temas que trata Blake. Pero el poema no depende de la Biblia, aunque nunca hubiese sido escrito sin la Biblia. El estudiante de horticultura tenía razón en algo: vio que Blake quería decir lo que dijo cuando hablaba de rosas y de gusanos, y no otra cosa. Para comprender el poema de Blake, **hay que entrar** en un mundo totalmente simbólico: un mundo en que las rosas y los gusanos están tan poseídos y **envueltos** por la mente que cualquier cosa que les ocurra será idéntico a algo que ocurre en la vida humana.

Recordaremos que Teseo, en *Un sueño de una noche de verano* de Shakespeare, comentó que:

El lunático, el amante, y el poeta
están **repletos** de imaginación.

Teseo no es un crítico literario; es un hombre **serio** y amistoso, pero lo que señala es una importante verdad. El lunático [53] y el amante intentan identificarse con algo, el amante con la amada, el lunático con aquello que lo obsesiona. Las gentes primitivas también intentan identificarse con tótems o animales o espíritus. Se habla de la magia del poema de Blake; magia es normalmente una palabra muy vaga en crítica literaria, pero la magia supone realmente una creencia en una identidad del mismo tipo: el mago hace una figura de cera de alguien que no le gusta y le clava un alfiler, y la persona reproducida en la figura siente dolor. El poeta, también, es un

stuffed shirt pompous, estirado, stiff, envarado

everything he sees in nature he identifies with human life. That's why literature, and more particularly poetry, shows the analogy to primitive minds that I mentioned in my first talk.

The difference is more important. Magic and primitive religion are forms of belief: lunacy and love are forms of experience or action. Belief and action are closely related, because what a man really believes is what his actions show that he believes. In belief you're continually concerned with questions of truth or reality: you can't believe anything unless you can say 'this is so'. But literature, we remember, never makes any statements of that kind: what the poet and novelist say is more like 'let's assume this situation'. So there can never be any religion of poetry or any set of beliefs founded on literature. When we stop believing *in* a religion, as the Roman world stopped believing in Jupiter and Venus, its gods become literary characters, and go back to the world of imagination. But a belief itself can only be replaced by another belief. Writers of course have their own beliefs, and it's natural to feel a special affection for the ones who seem to see things the same way we do. But we all know, or soon realize, that a writer's real greatness lies elsewhere. The world of the imagination is a world of unborn or embryonic beliefs: if you believe what you read in literature, you can, quite literally, believe anything.

So, you may ask, what is the use of studying a world of imagination where anything is possible and anything can be assumed, where there are no rights or wrongs and all arguments are equally good? One of the most obvious uses, I think, is its encouragement of tolerance. In the imagination our own beliefs are also only

identificador: identifica todo lo que ve en la naturaleza con la vida humana. Por eso la literatura, y sobre todo la poesía, muestran esa analogía con la mente primitiva que ya señalé en mi primera charla.

La diferencia es más importante. Las religiones primitivas y mágicas son formas de creencia; la conducta lunática y el amor son formas de experiencia o acción. La creencia y la acción están íntimamente ligadas, pues lo que un hombre hace es una expresión de lo que cree. En ese dominio nos preocupan las cuestiones de la verdad y la realidad: no es posible creer si no dices «esto es así». Pero la literatura, recordemos, nunca hace afirmaciones de este tipo: lo que el poeta y el novelista dicen es algo así como «supongamos esta situación». De modo que nunca puede haber una religión de la poesía o un sistema de creencias fundado en la literatura. Cuando dejamos de creer en algo, como el mundo romano dejó de creer en Júpiter y Venus, los dioses se convierten en personajes literarios y entran en el mundo de la imaginación. Pero una creencia sólo puede ser reemplazada por otra creencia. Los escritores, por supuesto, tienen sus propias creencias, y es normal que simpaticemos con aquellos que parecen ver las cosas tal como las vemos nosotros. [54] Pero todos sabemos, o pronto descubrimos, que la verdadera grandeza de un escritor está en otra parte. El mundo de la imaginación es un mundo de creencias no nacidas o embrionarias: si creemos lo que dice la literatura, podríamos, bastante literalmente, creer cualquier cosa.

Así que podemos preguntarnos, ¿de qué sirve estudiar un mundo imaginativo, donde todo es posible y cualquier cosa puede pasar, donde no hay nada correcto o incorrecto y todos los argumentos son igualmente válidos? **Uno de los usos más obvios de la imaginación, creo, es el de promover la tolerancia. En la imaginación nuestras propias creencias son sólo posibilidades,**

possibilities, but we can also see the possibilities in the beliefs of others. Bigots and fanatics seldom have any use for the arts, because they're so preoccupied with their beliefs and actions that they can't see them as also possibilities. It's possible to go to the other extreme, to be a dilettante so **bemused** by possibilities that one has no convictions or power to act at all. But such people are much less common than bigots, and in our world much less dangerous.

pero advertimos lo mismo en las creencias de los otros. Los intolerantes y los fanáticos casi nunca sacan provecho alguno de las artes; están tan preocupados por sus propias creencias y actos que no consiguen verlos como posibilidades. En el otro extremo, podríamos ser un dilettante tan **abrumado** por las posibilidades que no tenemos ni convicciones ni la fuerza suficiente para llegar a actuar. Pero esas personas son mucho menos comunes que los intolerantes, y mucho menos peligrosas.

bemused stupefied, bewildered, perplejo, desconcertado

distanciamiento recurso artístico, principalmente teatral, mediante el cual se consigue que el espectador o el actor queden psíquicamente distantes de la acción representada, y puedan adoptar ante ella una actitud claramente cognoscitiva y crítica.

detachment distanciamiento
uncountable (aloofness) separación, distancia, indiferencia; (objectivity) objetividad, imparcialidad

uncountable (act of detaching) desprendimiento, desinterés, desapego o despego, alejamiento, desvío
countable (Mil) destacamento

shoddy *adj* 1 (*mercancía*) de muy mala calidad
2 (*trato*) mezquino

squalid sórdido, miserable

shoddy 1 trashy; shabby; poorly made. 2 counterfeit. *Cursi*, de pacotilla, sórdido.
1 **a** an inferior cloth made partly from the **shredded** fibre of old woollen cloth. **b** such fibre. 2 any thing of shoddy quality.

glamorize dar atractivo, ensalzar, embellecer, glorificar

closely tanto, muy, estrechamente

What produces the tolerance is the power of **detachment** in the imagination, where things are removed just out of reach of belief and action. Experience is nearly always commonplace; the present is not romantic in the way that the past is, and ideals and great visions have a way of becoming **shoddy** and **squalid** in practical life. Literature reverses this process. When experience is removed from us a bit, as the experience of the Napoleonic war is in Tolstoy's *War and Peace*, there's a tremendous increase of dignity and exhilaration. I mention Tolstoy because he'd be the last writer to try to **glamorize** the war itself, or pretend that its horror wasn't horrible. There is an element of illusion even in *War and Peace*, but the illusion gives us a reality that isn't in the actual experience of the war itself: the reality of proportion and perspective, of seeing what it's all about, that only **detachment** can give. Literature helps to give us that **detachment**, and so do history and philosophy and science and everything else worth studying. But literature has something more to give peculiarly its own: something as absurd and impossible as the primitive magic it so **closely** resembles.

La tolerancia nace del **desprendimiento** en la imaginación, donde no hay lugar para las creencias y los actos. La experiencia es casi siempre la misma; el presente nunca es tan romántico como puede serlo el pasado, y los ideales y las grandes visiones se vuelven **pobres** y **miserables** en la vida práctica. La literatura revierte este proceso. Cuando nos alejamos un poco de la experiencia, como ocurre con la guerra napoleónica en *La guerra y la paz* de Tolstói, nos encontramos con un aumento formidable de la dignidad y la exaltación. Menciono a Tolstói porque es el último escritor que trata de **dar encanto** a la guerra, o que pretende que [55] no es tan horrorosa. Hay un elemento de ilusión incluso en *La guerra y la paz*, pero la ilusión proporciona una realidad que no se encuentra en la experiencia real de la guerra misma: la realidad de proporción y perspectiva, _____ que sólo el **desprendimiento** nos puede dar. La literatura ayuda a alcanzar ese **desprendimiento**, y también la historia, la filosofía y la ciencia, y todo aquello que merece la pena estudiar. Pero la literatura tiene algo peculiar ____: algo tan absurdo e imposible como la magia primitiva a la que _____ se parece.

The title of this talk, 'Giants in Time', comes from the last sentence of the great series of novels by Marcel Proust called *A la recherche du temps perdu*, which I'd prefer to translate quite literally as 'In Search of Lost

El título de esta charla, «Gigantes en el tiempo», viene de la última oración de la gran serie de novelas de Marcel Proust llamada *À la recherche du temps perdu*, que prefiero traducir de un modo bastante literal «En busca del

Time'. Proust says that our ordinary experience, where everything dissolves into the past and where we never know what's coming next, can't give us any sense of reality, although we call it real life. In ordinary experience we're all in the position of a dog in a library, surrounded by a world of meaning in plain sight that we don't even know is there. Proust tells an immense long story that meanders through the life of France from the end of the nineteenth century to the beginning of the First World War, a story held together by certain recurring themes and experiences. Most of the story is a record of the jealousies and perversions and hypocrisies of 'real life', but there are occasional glimpses of an ecstasy and serenity infinitely beyond them. At the end of the series of books Proust explains (or at least his narrator explains) how one such experience takes him outside his ordinary life and also outside the time he is living it in. This is what enables him to write his book, because it makes it possible for him to look at men, not as living from moment to disappearing moment, but as 'giants immersed in time'.

The writer is neither a watcher nor a dreamer. Literature does not reflect life, but it doesn't escape or withdraw from life either: it swallows it. And the imagination won't stop until it's swallowed everything. No matter what direction we start off in, the **signposts** of literature always keep pointing the same way, to a world where nothing is outside the human imagination. If even time, the enemy of all living things, and to poets, at least, the most hated and feared of all tyrants, can be broken down by the imagination, anything can be. We come back to the limit of the imagination that I referred to in my first talk, a universe

tiempo perdido». Proust dice que nuestra experiencia común, donde todo se disuelve en el pasado y no sabemos qué vendrá después, nunca puede darnos un sentido de la realidad, aunque la llamemos vida real. En la experiencia común todos nos encontramos en la situación de un perro en una biblioteca, rodeados por un mundo repleto de significado y que no sabemos que está ahí. Proust nos cuenta una historia inmensamente larga que serpentea a través de la vida de Francia desde el final del siglo diecinueve hasta el principio de la primera guerra mundial, una historia atravesada por ciertos temas y experiencias recurrentes. La mayor parte de la historia es un registro de los celos y las perversiones y las hipocresías de la «vida real», pero hay momentos ocasionales de un éxtasis y una serenidad infinitamente superiores. Al final de la obra Proust explica (o al menos el narrador explica) cómo ese tipo de experiencias lo llevan fuera de la vida común y también fuera del tiempo en que está viviendo. Eso es lo que le permite escribir este libro: le permite mirar a los [56] hombres, no como viviendo una serie de momentos fugaces, sino como «gigantes inmersos en el tiempo».

El escritor no es ni un observador ni un soñador. La literatura no refleja la vida, pero tampoco escapa o se aparta de la vida: la devora. Y la imaginación no parará hasta que lo haya devorado todo. No importa desde que punto comencemos; los **hitos** de la literatura siguen apuntando en la misma dirección, a un mundo donde no hay nada fuera de la imaginación humana. Si incluso el tiempo, enemigo de todo lo vivo, y de los poetas, como mínimo, el más odiado y temido de los tiranos, puede ser destruido por la imaginación, no hay nada indestructible. Regresamos al límite de la imaginación al que me he referido en la primera charla, un universo

entirely possessed and occupied by human life, a city of which the stars are suburbs. Nobody can believe in any such universe: literature is not religion, and it doesn't address itself to belief. But if *we* shut the vision of it completely out of our minds, or insist on its being limited in various ways, something goes dead inside us, perhaps the one thing that it's really important to keep alive.

totalmente poseído y ocupado por la vida humana, una ciudad en donde las estrellas son suburbios. Nadie puede creer en un universo así: la literatura no es religión, y no se dirige a las creencias. Pero si ___ negamos totalmente esa visión y la excluimos de nuestras mentes, o insistimos en que está limitada de varias maneras, algo muere dentro de nosotros, quizá esa cosa que es realmente importante mantener viva.

THE KEYS TO DREAMLAND 4

[57] LAS LLAVES A LA TIERRA DE ENSUEÑO 4

I've been trying to explain literature by putting you in a primitive situation on an uninhabited island, where you could see the imagination working in the most direct and simple way. Now let's start with our own society, and see where literature belongs in that, if it does. Suppose you're walking down the street of a Canadian city, Bloor or Granville or St. Catherine or Portage Avenue. All around you is a highly artificial society, but you don't think of it as artificial: you're so accustomed to it that you think of it as natural. But suppose your imagination plays a little trick on you of a kind that it often does play, and you suddenly feel like a complete outsider, someone who's just blown in from Mars on a flying saucer. Instantly you see how conventionalized everything is: the clothes, the shop windows, the movement of the cars in traffic, the **cropped hair** and shaved faces of the men, the red lips and blue eyelids that women put on because they want to conventionalize their faces, or 'look nice', as they say, which means the same thing. All this convention is pressing towards uniformity or likeness. To be outside the convention makes a person look queer, or, if he's driving a car, a menace **to life and limb**. The only exceptions

He estado intentando explicar lo que es la literatura representando una situación primitiva en una isla desierta para que pudiésemos ver el trabajo de la imaginación del modo más simple y directo. Ahora nos ocuparemos de nuestra propia sociedad, y veremos qué sitio tiene en ella la literatura, si es que tiene algún sitio. Supongamos que estamos caminando por alguna calle de una ciudad canadiense, Bloor o Granville o St. Catherine o Portage Avenue. Todo a nuestro alrededor es extremadamente artificioso, pero estamos tan acostumbrados a verlo que lo aceptamos como si fuese natural. Supongamos ahora que la imaginación emplea uno de sus trucos, y de pronto nos sentimos como auténticos extraños, como alguien que acaba de llegar de Marte en un platillo volante. Vemos inmediatamente como [58] todo son convenciones: la ropa, los escaparates, el tránsito, el **pelo muy corto** y las caras afeitadas de los hombres, los labios rojos y los párpados azules que se pintan las mujeres porque quieren tener una cara convencional, o «estar guapas», como dicen ellas, lo que significa exactamente lo mismo. Todas estas convenciones conducen a la uniformidad. Vivir fuera de las convenciones hace que una persona parezca rara, o, si está conduciendo un coche, un peligro **mortal**. Las únicas excepciones

are people who have decided to conform to different conventions, like nuns or beatniks. There's clearly a strong force making toward conformity in society, so strong that it seems to have something to do with the stability of society itself. In ordinary life even the most splendid things we can think of, like goodness and truth and beauty, all mean essentially what we're accustomed to. As I hinted just now in speaking of female make-up, most of our ideas of beauty are pure convention, and even truth has been defined as whatever doesn't disturb the pattern of what we already know.

When we move on to literature, we again find conventions, but this time we notice that they are conventions, because we're not so used to them. These conventions seem to have something to do with making literature as unlike life as possible. Chaucer represents people as making up stories in ten-syllable couplets. Shakespeare uses dramatic conventions, which means, for instance, that Iago has to smash Othello's marriage and dreams of future happiness and get him ready to murder his wife in a few minutes. Milton has two nudes in a garden haranguing each other in set speeches beginning with such lines as 'Daughter of God and Man, immortal Eve'—Eve being Adam's daughter because she's just been extracted from his ribcase. Almost every story we read demands that we accept as fact something that we know to be nonsense: that good people always win, especially in love; that murders are complicated and ingenious puzzles to be solved by logic, and so on. It isn't only popular literature that demands this: more highbrow stories are apt to be more ironic, but **irony** has its conventions too. If we go further back into literature, we

son aquellos que han decidido adoptar convenciones diferentes, como las monjas o los *beatniks*. Hay ciertamente una fuerza que empuja hacia el conformismo en la sociedad, tan poderosa que parece tener alguna relación con la estabilidad de la sociedad misma. En la vida común incluso las cuestiones más admirables en las que podemos pensar, como la bondad y la verdad y la belleza, significan esencialmente aquello a lo que estamos acostumbrados. Como apunté al hablar del maquillaje femenino, la mayoría de nuestras ideas de belleza son convencionales, e incluso la verdad ha sido definida como aquello que no perturba el esquema de lo ya conocido.

Cuando pasamos a la literatura, también encontramos convenciones, pero en este caso advertimos que lo son, pues no nos ciega la costumbre. Las convenciones parecen tener aquí cierta relación con la intención de la literatura: parecerse lo menos posible a la vida. Chaucer representa a las personas inventando historias en decasílabos pareados. Shakespeare utiliza convenciones dramáticas, que quieren decir, por ejemplo, que Yago ha de arruinar la boda, los sueños y la felicidad futura de Otelio e incitarle, en unos minutos, a que mate a su mujer. Milton presenta a dos personas desnudas en un jardín arengándose con discursos [59] ya establecidos que empiezan con líneas tales como «Hija de Dios y del Hombre, Eva inmortal», siendo Eva hija del hombre porque ha sido creada a partir de una de las costillas de Adán. Casi todas las historias exigen que aceptemos algo que no tiene sentido: que los buenos siempre ganan, especialmente en el amor; que los asesinatos son rompecabezas complicados e ingeniosos que han de ser resueltos con la lógica, etcétera. No es sólo la literatura popular la que exige esto: las obras de ficción más intelectuales pueden ser más irónicas, pero la ironía también tiene sus convenciones. Si retrocedemos aún más en la historia de la literatura

rash impetuous
run into such conventions as the king's **rash** promise, the enraged cuckold, the cruel mistress of love poetry—never anything that we or any other time would recognize as the normal behaviour of adult people, only the maddened ethics of fairyland.

encontramos otras convenciones, como la promesa **precipitada** del rey, el engañado enfurecido, la amante cruel de la poesía amorosa; nunca nada que nosotros o ninguna otra época reconocería como el comportamiento normal de gente adulta sino como las costumbres enloquecidas del país de las hadas.

perverse 1 perverso, malvado, depravado
2 obstinado, terco, caprichoso, contumaz, adverso, contrario

pastoral pastoril

Even the details of literature are equally **perverse**. Literature is a world where phoenixes and unicorns are quite as important as horses and dogs—and in literature some of the horses talk, like the ones in *Gulliver's Travels*. A random example is calling Shakespeare the 'swan of Avon'—he was called that by Ben Jonson. The town of Stratford, Ontario, keeps swans in its river partly as a literary allusion. Poets of Shakespeare's day hated to admit that they were writing words on a page: they always insisted that they were producing music. In **pastoral** poetry they might be playing a flute (or more accurately an oboe), but every other kind of poetic effort was called song, with a harp, a lyre or a lute in the background, depending on how highbrow the song was. Singing suggests birds, and so for their typical songbird and emblem of themselves, the poets chose the swan, a bird that can't sing. Because it can't sing, they made up a legend that it sang once before death, when nobody was listening. But Shakespeare didn't burst into song before his death: he wrote two plays a year until he'd made enough money to retire, and spent the last five years of his life counting his take.

Incluso los detalles de la literatura son igualmente **tortuosos**. La literatura es un mundo donde fénix y los unicornios son tan importantes como los perros y los caballos. Y en la literatura algunos caballos hablan, como los de *Los viajes de Gulliver*. Un ejemplo tomado al azar es llamar a Shakespeare «el cisne de Avon»; así lo llamó Ben Jonson. La ciudad de Stratford, Ontario, tiene cisnes en su río en parte por una alusión literaria. Los poetas de los tiempos de Shakespeare odiaban reconocer que escribían palabras en una página: decían una y otra vez que estaban produciendo música. En la poesía **pastoral** podían tocar la flauta (o más exactamente el oboe), pero cualquier otro tipo de esfuerzo poético era considerado una canción, con un arpa, con una lira o un laúd en el fondo, de acuerdo con las pretensiones [60] del músico. Cantar sugiere pájaros, y para su tipo de canción y como emblema de ellos mismos, los poetas escogieron el cisne, un pájaro que no puede cantar. Por ese motivo inventaron una leyenda donde cantó una vez antes de morir, cuando nadie escuchaba. Pero Shakespeare no se puso a cantar antes de morir: escribió dos obras de teatro por año hasta que ganó lo suficiente para retirarse, y se pasó los últimos cinco años de su vida contando el dinero que había ganado.

So however useful literature may be in improving one's imagination or vocabulary, it would be the wildest kind of pedantry to use it directly as a guide to life. Perhaps here we see one reason why the poet is not only very seldom a person one would turn to for insight into the state of the world, but

Así que por muy útil que la literatura sea para desarrollar nuestra imaginación o nuestro vocabulario, sería de una pedantería incomprensible utilizarla en la vida como guía de conducta. Quizá aquí comprendamos porque el poeta raras veces es alguien que podría informarnos acerca del estado del mundo.

often seems even more **gullible** and simple-minded than the rest of us. For the poet, the particular literary conventions he adopts are likely *to* become, for him, facts of life. If he finds that the kind of writing he's best at has a good deal to do with fairies, like Yeats, or a white goddess, like Graves, or a life-force, like Bernard Shaw, or episcopal sermons, like T. S. Eliot, or bullfights, like Hemingway, or exasperation at social hypocrisies, as with the so-called angry school, these things are apt to take on a reality for him that seems badly out of proportion to his contemporaries. His life may imitate literature in a way that may **warp** or even destroy his social personality, as Byron wore himself out at thirty-four with the strain of being Byronic. Life and literature, then, are both conventionalized, and of the conventions of literature about *all* we can say is that they don't much resemble the conditions of life. It's when the two sets of conventions collide that *we* realize how different they are.

In fact, whenever literature gets too probable, too much like life, some self-defeating process, some mysterious law of diminishing returns, seems to set in. There's a vivid and expertly written novel by H. G. Wells called *Kipps*, about a lower-middle-class, inarticulate, very likeable Cockney, the kind of character we often find in Dickens. *Kipps* is carefully studied: he never says anything that a man like *Kipps* wouldn't say; he never sounds the 'h' in home or head; nothing he does is **out of line** with what we expect such a person to be like. It's an admirable novel, well worth reading, and yet I have a **nagging** feeling that there's some inner secret in bringing him completely to life that Dickens would have and that Wells doesn't have. All

El poeta a menudo parece incluso más **crédulo** e ingenuo que el resto de nosotros. Es probable que para el poeta las convenciones literarias se conviertan en experiencias de vida. El tipo de escritura que prefiera —ya sea el relacionado con hadas, como Yeats, o diosas blancas como Graves, o una fuerza vital, como Bernard Shaw, o sermones episcopales, como T. S. Eliot, o corridas de toros, como Hemingway, o exasperación frente a las hipocresías sociales, como la llamada escuela de la ira— tenderá a ocupar un sitio tan central en la realidad del escritor que parecerá totalmente fuera de lugar en el mundo contemporáneo. La vida del escritor puede así imitar a la literatura hasta el punto de **deformar** o incluso destruir su personalidad social, como se consumió Byron a los treinta y cuatro, agotado por el esfuerzo de ser byrónico. Tanto en la vida como en la literatura hay pues muchas convenciones, y de las convenciones de la literatura **sólo** podemos decir que se parecen muy poco a [61] las de la vida. Advertimos en seguida la diferencia cuando ambos conjuntos de convenciones chocan entre sí.

De hecho, cuando la literatura se vuelve muy probable, muy parecida a la vida, descubrimos que algo falla, una misteriosa ley de rebajamiento entra en juego. Hay una novela llena de vitalidad y extremadamente bien escrita de H. G. Wells llamada *Kipps*, sobre un personaje de clase media-baja, con dificultades de expresión, muy probablemente de los barrios bajos de Londres; el tipo de personaje que encontramos a menudo en Dickens. *Kipps* es caracterizado en detalle, nunca dice nada que un hombre como *Kipps* no diría; nunca pronuncia la «h» en «home» o «head», nada de lo que hace **contradice** lo que esperaríamos de una persona semejante. Es un libro admirable, que merece ser leído, pero aun así tengo la _____ impresión de que hay un secreto para dar vida a un personaje que Dickens tiene, y Wells no. De acuerdo,

cluck cloquear
tut-tut cchasquear la lengua en señal de des-
 aprobación

right, then, what would Dickens have done? Well, one of the things that Dickens often does do is write *badly*. He might have given Kipps sentimental speeches and false heroics and all sorts of inappropriate verbiage to say; and some readers would have **clucked** and **tut-tutted** over these passages and explained to each other how bad Dickens's taste was and how uncertain his hold on character could be. Perhaps they'd be right too. But we'd have had Kipps a few times the way he'd look to himself or the way he'd sometimes wish he could be: that's part of his reality, and the effect would remain with us however much we disapproved of *it*. Whether I'm right about this book or not, and I'm not at all sure I am, I think my general principle is right. What we'd never see except in a book is often what we go to books to find. Whatever is completely lifelike in literature is a bit of a laboratory specimen there. To bring anything really to life in literature we can't be lifelike: we have to be literature-like.

not spoken

The same thing is true even of the use of language. We're often taught that prose is the language of ordinary speech, which is usually true in literature. But in ordinary life prose is no more the language of ordinary speech than one's Sunday suit is a bathing suit. The people who actually speak prose are highly cultivated and articulate people, who've read a good many books, and even they can speak prose only to each other. If you read the beautiful sentences of Elizabeth Bennett's conversation in *Pride and Prejudice*, you can see how in that book they give a powerfully convincing impression of a sensible and intelligent girl. But any girl who talked as coherently as that on a street car would **be stared at** as though she had green hair. It isn't only the difference between 1813 and 1962 that's involved either, as you'll see if you compare her

entonces ¿qué habría hecho Dickens? Bien, una de las cosas que Dickens hace a menudo es escribir **mal**. Podría haberle atribuido a Kipps discursos sentimentales, o falsos, o heroicos, o otro tipo de palabrería inadecuada; y algunos lectores habrían **reído** _____ entre dientes en estos pasajes y habrían comentado el mal gusto de Dickens y la pobre caracterización de los personajes. Quizá tendrían razón. Pero habríamos descubierto cómo Kipps se ve a sí mismo o lo que a veces desearía ser _____. Esto es parte de la realidad del protagonista, y así lo sentiríamos por mucho que lo desaprobáramos. Ya tenga razón o no sobre este libro, y no estoy seguro de tenerla, pienso que mi principio general es correcto. Lo que nunca vemos excepto en un libro es a menudo lo que nos lleva a los libros. En la literatura lo que se parece a la vida misma es un poco un espécimen de laboratorio. Para [62] dar vida a algo literario, no sirve transformarlo en vida, no puede ser como la vida, tiene que ser como la literatura.

Lo mismo es cierto también en el uso del lenguaje. A menudo nos dicen que la prosa es el lenguaje del discurso común, lo que normalmente es cierto en la literatura. Pero en la vida común la prosa no se parece al lenguaje del discurso común más que un traje de domingo a un traje de baño. Las personas que en verdad hablan en prosa son gentes muy cultivadas y articuladas, que han leído una buena cantidad de libros, pero sólo pueden hablar en prosa entre ellos. Si leemos las hermosas frases de Elizabeth Bennett en *Orgullo y Prejuicio* tenemos la poderosa impresión de que es una niña inteligente y sensata. Pero a cualquier niña que hablase con tanta coherencia en un tranvía le **clavarían los ojos** como si llevase el pelo verde. No es sólo la diferencia entre 1813 y 1962 lo que importa aquí, como se entiende si comparamos las

speech with her mother's. The poet Emily Dickinson complained that everybody said 'What?' to her, until finally she practically gave up trying to talk altogether, and confined herself to writing notes.

All this is involved with the principle I've touched on before: the difference between literary and other kinds of writing. If we're writing to convey information, or for any practical reason, our writing is an act of will and intention: we mean what we say, and the words we use represent that meaning directly. It's different in literature, not because the poet doesn't mean what he says too, but because his real effort is one of putting words together. What's important is not what he may have meant to say, but what the words themselves say when they get fitted together. With a novelist it's rather the incidents in the story he tells that get fitted together—as D. H. Lawrence says, don't trust the novelist; trust his story. That's why so much of a writer's best writing is or seems to be involuntary. It's involuntary because the forms of literature itself are taking **control of it**, and these forms are what are embodied in the conventions of literature. Conventions, we see, have the same role in literature that they have in life: they impose certain **patterns** of order and stability on the writer. Only, if they're such different conventions, it seems clear that the **order of words, or the structure of literature**, is different from the social order.

The absence of any clear line of connexion between literature and life comes out in the issues involved in censorship. Because of the large involuntary element in writing, works of literature can't be treated as embodiments of conscious will or intention, like people, and so no laws can be framed to control their behaviour which

expresiones de la niña con las de la madre. La poeta Emily Dickinson se quejaba de que todo el mundo le decía ¿cómo?, hasta que al final prácticamente dejó de conversar y se limitó a escribir notas.

Todo esto está relacionado con el principio que he mencionado antes: la diferencia entre el modo literario y otros tipos de escritura. Si escribimos para transmitir información, o por motivos prácticos, nuestra escritura es un acto de voluntad e intención: expresamos lo que queremos decir con palabras que son representaciones directas. En la literatura es distinto, no porque el poeta quiera expresar algo distinto a lo que dicen las palabras que emplea, sino porque su verdadero esfuerzo es el de juntar palabras. Lo importante no es lo que el poeta pueda haber querido decir, sino lo que las palabras mismas expresan cuando encajan entre [63] sí. En el novelista son más bien los acontecimientos de la historia los que encajan entre sí; como dice D. H. Lawrence, no te fíes del novelista, fíate de la novela. Por este motivo gran parte de las mejores obras de un escritor es o parece involuntaria, pues las formas de la literatura están **dominando el texto**, y estas formas proceden de las convenciones de la literatura. Las convenciones, descubrimos, cumplen la misma función en la literatura que en la vida: imponen al escritor ciertos **esquemas** de orden y estabilidad. No obstante, las convenciones son diferentes y parece claro que el **orden de las palabras, o la estructura de la literatura**, difiere del orden social.

La ausencia de una conexión clara entre la literatura y la vida se revela en los temas en que interviene la censura. A causa del importante factor involuntario en la escritura, las obras literarias no pueden ser tratadas como materializaciones de la voluntad consciente o de alguna intención, como ocurre con las personas, y por eso no puede haber una estructura de leyes que controle la conducta de los

assume a tendency to do this or an intention of doing that. Works of literature get into legal trouble because they offend some powerful religious or political interest, and this interest in its turn usually acquires or exploits the kind of social hysteria that's always revolving around sex. But it's impossible to give legal definitions of such terms as obscenity in relation to works of literature. What happens to the book depends mainly on the intelligence of the judge. If he's a sensible man we get a sensible decision; if he's an *ass* we get that sort of decision, but what we don't get is a legal decision, because the basis for one doesn't exist. The best we get is a precedent tending to discourage cranks and pressure groups from attacking serious books. If you read the casebook on the trial of *Lady Chatterley's Lover*, you may remember how bewildered the critics were when they were asked what the moral effect of the book would be. They weren't putting on an act: they didn't know. Novels can only be good or bad in their own categories. There's no such thing as a morally bad novel: its moral effect depends entirely on the moral quality of its reader, and nobody can predict what that will be. And if literature isn't morally bad it isn't morally good either. I suppose one reason why *Lady Chatterley's Lover* dramatized this question so vividly was that it's a rather preachy and self-conscious book: like the Sunday-school novels of my childhood, it bores me a little because it tries so hard to do me good.

So literature has no consistent connexion with ordinary life, positive or negative. Here we touch on another important difference between structures of the

personajes: las tendencias a hacer esto o las intenciones de hacer aquello. Las obras literarias tropiezan con problemas legales cuando ofenden a algún importante poder religioso o político, y este poder es comúnmente el responsable de la histeria social que siempre está dando vueltas alrededor del sexo. Pero es imposible dar definiciones legales de conceptos como obscenidad en relación con la literatura. Lo que le ocurra al libro dependerá principalmente de la inteligencia del juez. Si es un hombre razonable tomará una decisión razonable; si es un asno tendremos otro tipo de decisión, pero nunca una decisión legal, pues carecería de fundamento. En el mejor de los casos obtendremos un precedente que desanime [64] a los chiflados y grupos de presión que atacan libros serios. Si leemos el libro que recoge la jurisprudencia sobre el juicio a *El amante de Lady Chatterley*, podemos ver qué desconcertados estaban los críticos cuando se les preguntaba qué efecto sobre la moral podía tener ese libro. No estaban fingiendo: no lo sabían. Las novelas sólo pueden ser buenas o malas dentro de sus propias categorías. No hay novelas moralmente malas. El efecto moral depende completamente de la cualidad moral del lector, y esto nadie puede preverlo. Y si la literatura no es moralmente mala tampoco es moralmente buena. Supongo que hay un motivo por el que *Lady Chatterley's Lover* dramatizaba esta cuestión tan vívidamente: el hecho de que es una obra un tanto sermoneadora y afectada, como las novelas del colegio que yo leía los domingos en mi infancia, y que me aburrían un poco porque intentaban tan denodadamente hacerme bien.

Así que la literatura no tiene una conexión consistente, ni positiva ni negativa, con la vida común. Aquí encontramos otra diferencia importante entre las estructuras de la

imagination and structures of practical sense, which include the applied sciences. Imagination is certainly essential to science, applied or pure. Without a constructive power in the mind to make models of experience, get hunches and follow them out, play freely around with hypotheses, and so forth, no scientist could get anywhere. But all imaginative effort in practical fields has to meet the test of practicability, otherwise it's discarded. The imagination in literature has no such test to meet. You don't relate it directly to life or reality: you relate works of literature, as we've said earlier, to each other. Whatever value there is in studying literature, cultural or practical, comes from the total body of our reading, the castle of words we've built, and keep adding new wings to all the time.

imaginación y las estructuras del sentido práctico, que incluye las ciencias aplicadas. La imaginación es ciertamente esencial para las ciencias, ya sean aplicadas o puras. Sin un poder mental constructivo que invente modelos de experiencia, si no es mediante corazonadas o intuiciones, si no juega libremente con hipótesis, el científico no llega a ninguna parte. Todo esfuerzo imaginativo en el ámbito práctico tiene que someterse a la prueba de la viabilidad. La imaginación en la literatura no tiene que superar esa prueba. No la relacionamos directamente con la vida o con la realidad; las obras de literatura se relacionan entre sí, como hemos [65] dicho antes. El valor del estudio de la literatura, cultural o práctico, depende del conjunto de lo que hemos leído, del castillo de palabras que hemos levantado y al que continuamente añadimos dependencias.

So it's natural to swing to the opposite extreme and say that literature is really a refuge or escape from life, a self-contained world like the world of the dream, **X** a world of play or make-believe to balance the world of work. Some literature is like that, and many people tell us that they only read to get away from reality for a bit. And I've suggested myself that the sense of escape, or at least **detachment**, does come into everybody's literary experience. But the real point of literature can **hardly** be that. Think of such writers as William Faulkner or Francois Mauriac, their great moral dignity, the intensity and compassion that they've studied the life around them with. Or think of James Joyce, spending seven years on one book and seventeen on another, and having them ridiculed or abused or banned by the customs when they did get published. Or of the poets Rilke and Valéry, waiting patiently for years in silence until what they had to say was ready to be said. There's a **X**

De modo que parece natural pasarse al otro extremo y decir que la literatura es realmente un refugio o una escapatoria, un mundo de juego o de ensueño que compensa el mundo del trabajo. Alguna literatura es así, y mucha gente dice que sólo lee para alejarse un poco de la realidad. Y me he dicho a mi mismo que la sensación de huida, o al menos de **desprendimiento**, aparece en la experiencia literaria de todo el mundo. Pero éste no puede ser el verdadero sentido de la literatura. Pensemos en escritores como William Faulkner o François Mauriac, la gran dignidad moral de ambos, la intensidad y compasión con que han estudiado el mundo que los rodea. O pensemos en James Joyce, que empleó siete años en un libro y diecisiete en otro, los dos ridiculizados o abusados o prohibidos -----. O poetas como Rilke y Valéry, que esperaron pacientemente en silencio durante años hasta el momento en que aquello que tenían que decir pudiese **ser escuchado**. Hay una

distanciamiento recurso artístico, principalmente teatral, mediante el cual se consigue que el espectador o el actor queden psíquicamente distantes de la acción representada, y puedan adoptar ante ella una actitud claramente cognoscitiva y crítica.

detachment distanciamiento

uncountable (aloofness) separación, distancia, indiferencia; (objectivity) objetividad, imparcialidad

uncountable (act of detaching) desprendimiento, desinterés, desapego o despego, alejamiento, desvío

countable (Mil) destacamento

No pidan al Sr. Porrúa que ponga «sepulcral, mortífera, absoluta, ...», porque, como a menudo le ocurre, no anda muy sobrado de adjetivos

deadly seriousness in all this that even the most refined theories of fantasy or make-believe won't quite cover. Still, let's go along with the idea for a bit, because we're not getting on very fast with the relation of literature to life, or what we could call the horizontal perspective of literature. That seems to block us off on all sides.

The world of literature is a world where there is no reality except that of the human imagination. We see a great deal in it that reminds us vividly of the life we know. But in that very vividness there's something unreal. We can understand this more clearly with pictures, perhaps. There are trick-pictures—*trompe l'oeil*, the French call them—where the resemblance to life is very **strong**. An American painter of this school played a joke on his bitchy wife by painting one of her best napkins so expertly that she grabbed at the canvas trying to pull it off. But a painting as realistic as that isn't a reality but an illusion: it has the glittering unnatural clarity of a hallucination. The real realities, so to speak, are things that don't remind us directly of our own experience, but are such things as the wrath of Achilles or the jealousy of Othello, which are bigger and more intense experiences than anything we can reach—except in our imagination, which is what we're reaching with. Sometimes, as in the happy endings of **comedies**, or in the ideal world of **romances**, we seem to be looking at a pleasanter world than we ordinarily know. Sometimes, as in **tragedy** and **satire**, we seem to be looking at a world more devoted to suffering or absurd. In literature we always seem to be looking either up or down. It's the vertical perspective that's important, not the horizontal one that looks out to life. **Of course, in the**

seriedad **mortal** en todo esto que ni siquiera las teorías más refinadas de la fantasía o la ficción consiguen abarcar. Aun así, continuemos un poco más con esta idea, pues no estamos avanzando demasiado deprisa en el tema de la relación entre la literatura y la vida, o lo que podríamos llamar la perspectiva horizontal de la literatura. Esto parece bloquearnos todos los caminos.

El mundo de la literatura es un mundo donde no hay ninguna realidad excepto la de la imaginación humana. Encontramos en ella mucho que nos recuerda vívidamente la vida que conocemos. Pero en esa misma vivacidad hay [66] algo irreal. Quizá podemos comprenderlo más claramente si hablamos del arte de la pintura. Hay pinturas con truco—*trompe l'oeil*, las llaman los franceses— donde el parecido a la vida es muy **cercano**. Un pintor norteamericano de esta escuela le gastó una broma a su insidiosa cónyuge pintando una de sus mejores servilletas tan logradamente que ella trató de arrancarla del lienzo. Pero una pintura tan realista no es una realidad sino una ilusión: tiene la resplandeciente claridad artificial de una alucinación. Las realidades reales, por así decirlo, son cosas que no nos recuerdan directamente nuestra propia experiencia; como la furia de Aquiles o la envidia de Otelo, son experiencias más fuertes e intensas que ninguna cosa que podamos alcanzar—excepto en nuestra imaginación, con la que intentamos alcanzarlas. A veces, como en los finales felices de las **comedias**, o en el mundo ideal de **las novelas**, parece que estamos mirando a un mundo más agradable que el común. A veces, como en la **sátira** o en la **tragedia**, nos parece un mundo más inclinado al sufrimiento o al absurdo que el que conocemos comúnmente. En la literatura parece que siempre estamos mirando hacia arriba o hacia abajo. Es la perspectiva vertical la que es importante, no la horizontal que mira hacia la vida. Por supuesto, en las grandes obras de la

roamance : el término romance, utilizado por la tradición crítica angloamericana, se refiere a uno de los cuatro patrones imaginativos básicos que junto con los otros tres restantes de tragedia, sátira/ironía y comedia que conforman la estructura global de la imaginación y las artes. Cada uno de estos patrones dan cuenta de la experiencia humana como una variación del mito central del la búsqueda de la identidad. Con su escritura en cursiva se le puede distinguir de la forma métrica de versificación como la del «Romance del Infante Arnaldos», del vocablo aplicado a la designación de lenguas romances derivadas del latín y, también, de la acepción con la que se lo utiliza en las revistas del corazón, aun cuando estas historias tengan afinidades con el uso específico del término al presentar también una visión idealizada de la existencia que las artes dan en clave o tonalidad de romance sean novela, poesía, teatro, pintura, música, cine, ópera, etc.

not spoken **greatest works of literature we get both the up and down views, often at the same time as different aspects of one event.**

literatura llevamos tanto la mirada hacia arriba como hacia abajo, a menudo simultáneamente, como diferentes aspectos del mismo acontecimiento.

There are two halves to literary experience, then. Imagination gives us both a better and a worse world than the one we usually live with, and demands that we keep looking steadily at them both. I said in my first talk that the arts follow the path of the emotions, and of the tendency of the emotions to separate the world into a half that we like and a half that we don't like. Literature is not a world of dreams, but it would be if we had only one half without the other. If we had nothing but **romances** and **comedies** with happy endings, literature would express only a **wish-fulfilment** dream. Some people ask why poets want to write tragedies when the world's so full of them anyway, and suggest that enjoying such things has something morbid or **gloating** about it. It doesn't, but it might if there were nothing else in literature.

Hay pues dos mitades en la experiencia literaria. La imaginación nos da un mundo mejor y uno peor que aquel en que normalmente vivimos, y exige que continuemos mirándolos. En mi primera charla dije que las artes siguen la senda de las emociones, y que las emociones tienden a separar [67] el mundo en una mitad que nos gusta y otra que nos disgusta. La literatura no es un mundo de ensueño, pero lo sería si conociésemos únicamente una mitad y no la otra. Si sólo tuviésemos **novelas** y **comedias** con finales felices, la literatura no sería más que la expresión de un sueño: el **deseo cumplido**. Algunas personas preguntan por qué los poetas escriben tragedias cuando ya sobreabundan en el mundo, y sugieren que hay algo mórbido o enfermizo en **disfrutar** de todo eso. No lo hay, pero podría entenderse así si no hubiese nada más en la literatura.

wishh fulfilment dream sueño de cumplimiento de deseo, sueño de que se cumple el deseo

gloat mirar con satisfacción maligna, regodearse en

This point is worth spending another minute on. You recall that terrible scene in *King Lear* where Gloucester's eyes are put out on the stage. That's part of a play, and a play is supposed to be entertaining. Now in what sense can a scene like that be entertaining? The fact that it's not really happening is certainly important. It would be degrading to watch a real blinding scene, and far more so to get any pleasure out of watching it. Consequently, the entertainment doesn't consist in its reminding us of a real blinding scene. If it did, one of the great scenes of drama would turn into a piece of repulsive pornography. We couldn't stop anyone from reacting in this way, and it certainly wouldn't cure him, much less help the public, to start blaming or censoring Shakespeare for putting sadistic ideas in his

La cuestión merece que nos demoremos aquí un poco más. En *Rey Lear* hay una escena terrible en que el rey arranca los ojos de Gloucester. Eso es parte de una obra de teatro, y se supone que estas obras tienen que ser entretenidas. Ahora bien, ¿en qué sentido puede ser esa escena entretenida? El hecho de que no esté ocurriendo realmente es sin duda importante. Sería degradante asistir a una escena de verdadera crueldad, y más todavía si obtuviésemos algún placer al verla. Por consiguiente, el entretenimiento no consiste en recordarnos una escena de verdadera crueldad. Si fuese así, muchas de las grandes escenas dramáticas se convertirían en repulsivas piezas de pornografía. No podríamos evitar que alguien reaccionase así, y ciertamente no nos aliviaría, y mucho menos al público, culpar o censurar a Shakespeare por haber puesto ideas sádicas en la mente

head. But a reaction of that kind has nothing to do with drama. In a dramatic scene of cruelty and hatred we're seeing cruelty and hatred, which we know are permanently real things in human life, from the point of view of the imagination. What the imagination suggests is horror, not the paralyzing sickening horror of a real blinding scene, but an exuberant horror, full of the energy of repudiation. This is as powerful a rendering as we can ever get of life as we don't want it.

So we see that there are moral standards in literature after all, even though they have nothing to do with calling the police when we see a word in a book that's more familiar in sound than in print. One of the things Gloucester says in that scene is: 'I am tied to the stake, and I must stand the course.' In Shakespeare's day it was a favourite sport to tie a bear to a stake and set dogs on it until they killed it. The Puritans suppressed this sport, according to Macaulay, not because it gave pain to the bear but because it gave pleasure to the spectators. Macaulay may have intended his remark to **be a sneer** at the Puritans, but surely if the Puritans did feel this way they were one hundred per cent right. What other reason is there for abolishing public hangings? Whatever their motives, the Puritans and Shakespeare were operating in the same direction. Literature keeps presenting the most vicious things to us as entertainment, but what it appeals to is not any pleasure in these things, but the exhilaration of standing apart from them and being able to see them for what they are because they aren't really happening. The more exposed we are to this, the less likely we are to find an unthinking pleasure in cruel or evil things. As the eighteenth century said in a fine mouth-filling phrase, literature refines

de esa persona. Pero una reacción de ese tipo no tiene ninguna relación con el drama. En una escena dramática de crueldad y odio estamos viendo crueldad y odio, que son cosas permanentemente reales en la vida humana, desde la perspectiva de la imaginación. Lo que sugiere la imaginación es horror, no el enfermizo y paralizante horror de una escena [68] en que arrancan los ojos a un personaje, sino un horror exuberante, alimentado por la energía del repudio. Esta es una imagen poderosa de lo que nunca desearíamos tener en nuestra vida.

De modo que hay una moral en la literatura, después de todo, aunque no tenga ninguna relación con llamar a la policía porque encontramos en un libro una palabra que es más común escuchar que leer. Una de las cosas que dice Gloucester en esa escena es: «Estoy atado a la estaca, y he de soportar la maldición». En los días de Shakespeare había un entretenimiento muy popular: atar un oso a una estaca y soltar unos perros hasta que lo matasen. Los puritanos suprimieron este entretenimiento; según Macaulay, no por el sufrimiento que le causaba al oso, sino por el placer que causaba en los espectadores. Macaulay puede haber hecho ese comentario para **burlarse** de los puritanos, pero está claro que si los puritanos reaccionaban así tenían razón. ¿Qué otro motivo hay para prohibir ahorcamientos en público? Cualquiera que fuese, los puritanos y Shakespeare estaban operando en la misma dirección. La literatura sigue presentando las cosas más viciosas como entretenimiento, pero no apela al placer ante estas cosas, sino al efecto estimulante de situarse fuera de ellas y ser capaz de mirarlas por lo que son, pues no están ocurriendo de verdad. Cuanto más nos exponamos a estas crueldades o maldades más difícil será que nos proporcionen ese placer inconcebible. Como se decía en el siglo dieciocho en una frase rimbombante, la literatura refina

our sensibilities.

nuestra sensibilidad.

distanciamiento recurso artístico, principalmente teatral, mediante el cual se consigue que el espectador o el actor queden psíquicamente distantes de la acción representada, y puedan adoptar ante ella una actitud claramente cognoscitiva y crítica.

detachment distanciamiento

uncountable (aloofness) separación, distancia, indiferencia ; (objectivity) objetividad, imparcialidad

uncountable (act of detaching) desprendimiento, desinterés, desapego o despego, alejamiento, desvío

countable (Mil) destacamento

The top half of literature is the world expressed by such words as sublime, inspiring, and the like, where what we feel is not **detachment** but absorption. This is the world of heroes and gods and titans and Rabelaisian giants, a world of powers and passions and moments of ecstasy far greater than anything we meet outside the imagination. Such forces would not only absorb but annihilate us if they entered ordinary life, but luckily the protecting wall of the imagination is here too. As the German poet Rilke says, we adore them because they disdain to destroy us. We seem to have got quite a long way from our emotions with their division of things into 'I like this' and 'I don't like this'. Literature gives us an experience that stretches us vertically to the heights and depths of what the human mind can conceive, to what **corresponds** to the conceptions of heaven and hell in religion. In this perspective what I like or don't like disappears, because there's nothing left of me as a separate person: as a reader of literature I exist only as a representative of humanity as a whole. We'll see how important this is in the last talk.

La mitad superior de la literatura es un mundo definido con palabras como sublime, inspirador, y cosas parecidas; lo que sentimos no es **desprendimiento** sino absorción. Este [69] es el mundo de héroes y dioses y titanes y gigantes rabelaisianos, un mundo de poderes y pasiones y momentos de éxtasis muy superiores a cualquier cosa que encontremos fuera de la imaginación. Esas fuerzas no sólo nos absorberían; llegarían a destruirnos si entrasen en nuestra vida común, pero por suerte la pared protectora de la imaginación también está ahí. Como dijo el poeta alemán Rilke, los adoramos porque desdeñan destrozarnos. Parece que nos hemos alejado mucho de nuestras emociones y de la división entre «esto me gusta» y «esto no me gusta». La experiencia de la literatura nos lleva verticalmente hasta las alturas y profundidades de las **concepciones mentales, y hasta las ideas del cielo y el infierno en la religión.** En esta perspectiva la distinción entre lo que me gusta y lo que no me gusta desaparece, pues no queda nada de mí como individuo; leo literatura y sólo existo como representante de toda la humanidad. Veremos en la última charla lo importante que es esto.

No matter how much experience we may gather in life, we can never in life get the dimension of experience that the imagination gives us. Only the arts and sciences can do that, and of these, only literature gives us the whole sweep and range of human imagination as it sees itself. It seems to be very difficult for many people to understand the reality and intensity of literary experience. To give an example that you may think a bit **irrelevant**: why have so many people managed to convince themselves that Shakespeare did not write Shakespeare's plays, when there is not an atom of evidence that anybody else did? Apparently

No importa cuánta experiencia podamos acumular en la vida, nunca obtendremos la dimensión de experiencia que nos da la imaginación. Sólo las artes y las ciencias pueden conseguirlo, y de éstas sólo la literatura nos da el ámbito y las dimensiones de la imaginación tal como se ve a sí misma. Parece que mucha gente no llega a entender la realidad y la intensidad de la experiencia literaria. Por poner un ejemplo quizá un poco **irrelevante**: ¿por qué tanta gente ha conseguido convencerse de que Shakespeare no escribió las obras de Shakespeare, cuando no hay ni un átomo de evidencia de que el autor haya sido otro? Aparentemente

irrelevant (En) carente de importancia

irrelevante (Es) carente de importancia

because they feel that poetry must be written out of personal experience, and that Shakespeare didn't have enough experience of the right kind. But Shakespeare's plays weren't produced by his experience: they were produced by his imagination, and the way to develop the imagination is to read a good book or two. As for us, we can't speak or think or comprehend even our own experience except within the limits of our own power over words, and those limits have been established for us by our great writers.

porque piensan que la poesía tiene que nacer de la experiencia personal, y que Shakespeare no tuvo experiencia suficiente ni adecuada. Pero las obras de Shakespeare no fueron producto de la [70] experiencia, sino de la imaginación, y la mejor manera de desarrollar la imaginación es leer un buen libro o dos. En cuanto a nosotros, no podemos expresar, pensar, o comprender nuestra propia experiencia sino dentro de los límites de nuestro propio dominio del lenguaje, y esos límites han sido establecidos por nuestros grandes escritores.

wish-fulfilment dream sueño de cumplimiento de deseo, sueño de que se cumple el deseo

Literature, then, is not a dream-world: it's two dreams, a **wish-fulfilment dream** and an anxiety dream, that are focussed together, like a pair of glasses, and become a fully conscious vision. Art, according to Plato, is a dream for awakened minds, a work of imagination withdrawn from ordinary life, dominated by the same forces that dominate the dream, and yet giving us a perspective and dimension on reality that we don't get from any other approach to reality. So the poet and the dreamer are distinct, as Keats says. Ordinary life forms a community, and literature is among other things an art of communication, so it forms a community too. In ordinary life we fall into a private and separate subconscious every night, where we reshape the world according to a private and separate imagination. Underneath literature there's another kind of subconscious, which is social and not private, a need for forming a community around certain symbols, like the Queen and the flag, or around certain gods that represent order and stability, or becoming and change, or death and rebirth to a new life. This is the myth-making power of the human mind, which throws up and dissolves one civilization after another.

La literatura, pues, no es un mundo de ensueño: enfoca conjuntamente dos sueños, como ~~unas gafas~~, **un sueño de cumplimiento de los deseos** y un sueño de ansiedad, revelándonos así una visión plenamente consciente. El arte, según Platón, es un sueño para mentes despiertas, _____

X _____ dominado por las mismas fuerzas que dominan el sueño, pero que aun así nos da una perspectiva y una dimensión de la realidad que no conseguimos de ninguna otra manera. El poeta y el soñador son distintos, como dice Keats. La vida común se ordena en una comunidad, y la literatura es entre otras cosas un arte de comunicación, y por lo tanto también una comunidad. En la vida común entramos cada noche en un subconsciente privado y separado, donde reorganizamos el mundo según una imaginación privada y separada. Hay otro tipo de subconsciente en la literatura, uno que es social y no privado, una necesidad de fundar una comunidad en torno a ciertos símbolos, como la reina o la bandera, o a ciertos dioses que representan orden y estabilidad, o el devenir y el cambio, o la muerte y el renacer a una nueva vida. Este es el poder creador de mitos de la mente humana, que construye y destruye civilizaciones, una tras otra.

I've taken my title for this talk, 'The Keys to Dreamland', from what is possibly the greatest single

He tomado el título de esta charla, «Las llaves a la tierra de ensueño», de lo que acaso sea el

effort of the literary imagination in the twentieth century, Joyce's *Finnegans Wake*. In this book a man goes to sleep and falls, not into the Freudian separate or private subconscious, but into the deeper dream of man that creates and destroys his own societies. The entire book is written in the language of this dream. It's a subconscious language, mainly English, but connected by associations and puns with the eighteen or so other languages that Joyce knew. *Finnegans Wake* is not a book to read, but a book to decipher: as Joyce says, it's about a dreamer, but it's addressed to an ideal reader suffering from an ideal insomnia. The reader or critic, then, has a role complementing the poet's role. We need two powers in literature, a power to create and a power to understand.

In all our literary experience there are two kinds of response. There is the direct experience of the work itself, while we're reading a book or seeing a play, especially for the first time. This experience is uncritical, or rather pre-critical, so it's not infallible. If our experience is limited, we can be roused to enthusiasm or carried away by something that we can later see to have been second-rate or even phoney. Then there is the conscious, critical response we make after we've finished reading or left the theatre, where we compare what we've experienced with other things of the same kind, and form a judgement of value and proportion on it. This critical response, with practice, gradually makes our pre-critical responses more sensitive and accurate, or improves our taste, as we say. But behind our responses to individual works, there's a bigger response to our literary experience as a whole, as a total possession.

The critic has always been called a judge of literature, which means, not that he's in a superior

mayor esfuerzo de la imaginación literaria del siglo veinte, el *Finnegans Wake* de Joyce. En este libro un hombre se va a dormir y entra, no [71] en el subconsciente separado y privado de Freud, sino en el sueño más profundo del ser humano, donde construye y destruye sociedades. Todo el libro está escrito en el lenguaje de este sueño. Es un lenguaje subconsciente, principalmente inglés, pero que se expresa mediante asociaciones y juegos de palabras con las dieciocho lenguas, aproximadamente, que conocía Joyce. *Finnegans Wake* no es un libro para leer, sino un libro para descifrar, como dice Joyce; trata de un soñador, pero está escrito para un lector ideal que sufra un insomnio ideal. El lector o el crítico, en este caso, han de completar el papel del poeta. Necesitamos dos poderes en la literatura, uno para crear y otro para comprender.

En toda experiencia literaria hay dos tipos de respuesta. La primera es la experiencia directa de la obra misma, mientras leemos un libro o vemos una obra de teatro, sobre todo la primera vez. Esta experiencia no es crítica, sino más bien precrítica, y por lo tanto no es infalible. Si nuestra experiencia es limitada, podemos llegar a entusiasmarnos o sentirnos seducidos por algo que más adelante calificamos como falso o de segunda categoría. Después está la respuesta consciente o crítica, que hacemos cuando dejamos de leer o al salir del teatro, comparando nuestra experiencia con otras similares, reflexionando sobre valores y diferencias. Con el tiempo esta respuesta crítica se hace más aguda y precisa, o como decimos comúnmente, mejora nuestro gusto. Pero detrás de nuestras respuestas a obras individuales hay una respuesta más amplia que abarca el conjunto, la totalidad de nuestra experiencia literaria.

Siempre se ha llamado al crítico un juez de la literatura, lo que no quiere decir que esté en una posición

position to the poet, but that he ought to know something about literature, just as a judge's right to be on a bench depends on his knowledge of law. If he's up against something the size of Shakespeare, he's the one being judged. The critic's function is to interpret every work of literature in the light of all the literature he knows, to keep constantly struggling to understand what literature as a whole is about. **Literature as a whole is not an aggregate of exhibits with red and blue ribbons attached to them, like a cat-show, but the range of articulate human imagination as it extends from the height of imaginative heaven to the depth of imaginative hell. Literature is a human apocalypse, man's revelation to man, and criticism is not a body of adjudications, but the awareness of that revelation, the last judgement of mankind.**

missing from cassette

superior al poeta, sino que ha de saber algo sobre literatura, del mismo [72] modo que el derecho de un juez a sentarse en el estrado estriba en su conocimiento de la ley. Si se encuentra con algo de las dimensiones de Shakespeare, es él mismo el que está siendo juzgado. La función del crítico es interpretar una obra literaria a la luz de toda la literatura que conoce, es luchar constantemente por comprender de qué trata la literatura. La literatura como conjunto no es un agregado de exposiciones artísticas, sino el ámbito de la articulada imaginación humana extendiéndose desde las alturas del cielo imaginativo hasta las profundidades del infierno imaginativo. La literatura es el Apocalipsis humano, la revelación del hombre por el hombre, y la crítica no es un cuerpo de calificaciones, sino la conciencia de esa revelación, el juicio final de la humanidad.

VERTICALS OF ADAM

5

[73] LAS VERTICALES DE ADÁN 5

In my first four talks I've been building up a theory of literature. Now I'm ready to put this theory to a practical test. If it's any good, it should give us some guidance on the question of how to teach literature, especially to children. It should tell us what the simple and fundamental conceptions are that we should start with, and what more advanced studies can later be built on them. It seems clear that the teaching of literature needs a bit more theory of this kind, and suffers in comparison with science and mathematics from not having it.

My general principle, developed in my first four talks, is that in the history of civilization literature follows after a mythology. A myth is a simple and

En mis primeras cuatro conferencias he estado construyendo una teoría de la literatura. Ahora estoy preparado para poner en práctica esta teoría. Si es válida, tendría que poder decirnos algo sobre cómo deberíamos enseñar literatura, especialmente a los niños. Tendría que decirnos cómo comenzar, qué conceptos simples y fundamentales necesitamos, y qué estudios más avanzados podrían completarlos. Me parece evidente que la enseñanza de la literatura necesita un poco más de teoría de este tipo, como la de la ciencia y la matemática, y que sufre las consecuencias de esta carencia.

Mi principio general, desarrollado en mis primeras cuatro charlas, sostiene que en la historia de la civilización la base de la literatura es una mitología. Un mito es un esfuerzo primitivo y

primitive effort of the imagination to identify the human with the non-human world, and its most typical result is a story about a god. Later on, mythology begins to **merge** into literature, and myth then becomes a structural principle of story-telling. I've tried to explain how myths stick together to form a mythology, and how the containing framework of the mythology takes the shape of a feeling of lost identity which we had once and may have again.

The most complete form of this myth is given in the Christian Bible, and so the Bible forms the lowest stratum in the teaching of literature. It should be taught so early and so thoroughly that it sinks straight to the bottom of the mind, where everything that comes along later can settle on it. That, I am aware, is a highly controversial statement, and can be misunderstood in all kinds of ways, so please remember that I'm speaking as a literary critic about the teaching of literature. There are all sorts of secondary reasons for teaching the Bible as literature: the fact that it's so endlessly quoted from and alluded to, the fact that the **cadences** and phrases of the King James translation are built into our minds and way of thought, the fact that it's full of the greatest and best known stories we have, and so on. There are also the moral and religious reasons for its importance, which are different reasons. But in the particular context in which I'm speaking now, it's the total shape and structure of the Bible which is most important: the fact that it's a continuous narrative beginning with the creation and ending with the Last Judgement, and surveying the whole history of mankind, under the symbolic names of Adam and Israel, in between. In other words, it's the *myth* of the Bible that should be the basis of literary training, its imaginative survey of the human situation which is so broad and

simple de la imaginación que intenta identificar [74] el mundo humano con el no humano, y el resultado más típico es un relato sobre un dios. Después de un tiempo la mitología comienza a **fundirse** con la literatura, y el mito se convierte en el principio estructural de los relatos. He intentado explicar cómo los mitos se juntan y forman en una mitología, y cómo el marco de la mitología se transforma en el sentimiento de una identidad perdida que tuvimos una vez y podríamos recuperar.

La Biblia cristiana contiene la forma más completa de este mito, y por eso es el estrato más básico en la enseñanza de la literatura. Tendría que ser enseñada muy temprano y a fondo para que penetrase en lo más profundo de la mente y constituir así una base sobre la que pueda asentarse todo lo que viniese a continuación. Soy consciente de que ésta es una afirmación muy controvertida, y podría ser malentendida de muchas maneras, así que recordemos por favor que estoy hablando como crítico literario sobre la enseñanza de la literatura. Hay todo tipo de motivos secundarios para enseñar la Biblia como literatura: el hecho de que se la cite y se aluda a ella continuamente, el hecho de que las **cadencias** y locuciones de la traducción de King James ya son parte de nuestras mentes y nuestra manera de pensar, el hecho de que contiene las historias más grandes y mejor conocidas que tenemos, etcétera, además de los motivos morales y religiosos, que son diferentes. Pero en el contexto concreto en que estoy hablando ahora, lo más importante es la forma completa y la estructura de la Biblia: el hecho de que sea una narrativa continua que comienza con la creación y acaba con el Juicio Final, y que nos da una imagen global de la historia de la humanidad, bajo los nombres simbólicos de Adán e Israel. En otras palabras, el mito de la Biblia [75] tendría que ser la base de la práctica literaria; la perspectiva imaginativa de la situación humana es tan amplia

comprehensive that everything else finds its place inside it. Remember too that to me the word myth, like the words fable and fiction, is a technical term in criticism, and the popular sense in which it means something untrue I regard as a debasing of language. Further, the Bible may be more things than a work of literature, but it certainly is a work of literature too: no book can have had its influence on literature without itself having literary qualities. For the purpose I have in mind, however, the Bible could only be taught in school by someone with a well-developed sense of literary structure.

The first thing to be laid on top of a Biblical training, in my opinion, is Classical mythology, which gives us the same kind of imaginative framework, of a more fragmentary kind. Here again there are all sorts of incidental or secondary reasons for the study: the literatures of all modern Western languages are so full of Classical myths that one **hardly** knows what's going on without some training in them. But again, the primary reason is the shape of the mythology. The Classical myths give us, much more clearly than the Bible, the main episodes of the central myth of the hero whose mysterious birth, triumph and marriage, death and betrayal and eventual **rebirth** follow the rhythm of the sun and the seasons. Hercules and his twelve labours, Theseus emerging from his labyrinth, Perseus with the head of Medusa: these are story-themes that ought to get into the mind as early as possible. Resemblances between Biblical and Classical legend should not be treated as purely coincidental: on the contrary, it's essential to show how the same literary patterns turn up within different cultures and religions. A poet living in the days of Shakespeare or Milton got this kind of training in elementary school, and we can't read far in *Paradise Lost*, for example, without realizing not simply that we

y extensa en la Biblia que todo parece caber en ella. Recordemos también que para mí la palabra mito, como las palabras fábula y ficción, es un término técnico de la crítica, y considero que el sentido popular que lo identifica con algo falso es una degradación del lenguaje. Más aún, la Biblia puede ser más cosas que una obra de literatura, pero ciertamente también es una obra de literatura; ningún libro puede haber influido tanto en la literatura sin tener él mismo cualidades literarias. Para lo que me propongo, sin embargo, la Biblia sólo podría ser enseñada en las escuelas por alguien que conozca bien la estructura literaria.

Lo primero que habría que añadir al conocimiento de la Biblia, en mi opinión, es la mitología clásica, que nos da el mismo tipo de marco imaginativo, pero de modo más fragmentario. Aquí también hay toda clase de motivos secundarios para el estudio: las literaturas de todas las lenguas occidentales están tan llenas de mitos clásicos que uno **apenas** sabe qué está ocurriendo si no los conoce. Pero, otra vez, la razón principal es la forma de la mitología. Los mitos clásicos nos dan, de un modo mucho más claro que la Biblia, los episodios principales del mito central del héroe cuyo nacimiento, triunfo y casamiento, muerte y traición y **renacimiento** siguen el ritmo del sol y las estaciones: Hércules y sus doce tareas, Teseo emergiendo del laberinto, Perseo con la cabeza de Medusa: estos son temas que han de incorporarse a la mente lo antes posible. Las similitudes entre las leyendas bíblicas y clásicas no tendrían que ser consideradas mera coincidencia: al contrario, es importante descubrir que los mismos patrones literarios aparecen [76] en distintas culturas y religiones. Un poeta de la época de Shakespeare o Milton recibía este tipo de educación en la escuela elemental, y no podemos leer *El Paraíso Perdido*, por ejemplo, sin advertir que para entenderlo

need to know both the Bible and the Classical myths to follow it, but that we also have to see the relation of the two mythologies to each other. Modern poets don't get the same kind of education, as a rule: they have to educate themselves, and some of the difficulty that people complain about in modern poets goes back to what I think is a deficiency in the earliest stages of literary teaching, for both poet and reader. I've taken the title for this talk, 'Verticals of Adam', from a series of sonnets by Dylan Thomas, 'Altarwise by owl-light', which tells the story of a 'gentleman', as Thomas calls him, who is both Adam and Apollo, and moves across the sky going through the stages of life and death and rebirth. These sonnets make very tough reading, and I think one reason why they're so obscure is that the shape of the central myth of literature broke in on Thomas suddenly at a certain stage of his development, and that it broke with such force that he could **hardly** get all his symbols and metaphors down fast enough. His later poems, difficult as some of them are, are still much simpler, because by that time he'd digested his mythology.

The Greeks and Romans, like the authors of the Old Testament, arranged their myths in a sequence, starting with stories of creation and fall and flood and gradually moving into historical reminiscence, and finally into actual history. And as they move into history they also move into more recognizable and fully developed forms of literature. The Classical myths produced Homer and the Greek dramatists; the ancient traditions of the Old Testament developed into the Psalms and the Book of Job.

The next step in literary teaching is to understand the structure of the great literary forms. Two of these forms are the pair familiar to us from drama, tragedy and comedy. There's also

necesitamos conocer tanto la Biblia como los mitos clásicos, y la relación que hay entre ambos. Los poetas modernos normalmente no reciben este tipo de educación: tienen que educarse a sí mismos, y parte de la dificultad de la que se queja la gente a propósito de estos poetas se debe a mi entender a una deficiencia en las primeras etapas de la educación literaria, tanto en el poeta como en el lector. He tomado el título de esta charla, «Verticales de Adán», de una serie de sonetos de Dylan Thomas, «Como un altar a la luz de los búhos», que cuenta la historia de un «caballero», como lo llama Thomas, que es Adán y Apolo a la vez, que se mueve a través del cielo pasando por las etapas de nacimiento y muerte y resurrección. Estos sonetos son de difícil lectura, y creo que una de las razones por las que parecen tan oscuros es que la forma del mito central de la literatura se le apareció a Thomas de repente en una cierta etapa de su desarrollo y con tanta fuerza que **apenas** conseguía asimilar todos sus símbolos y metáforas con suficiente rapidez. Los poemas posteriores, aunque hay algunos difíciles, son mucho más simples, porque para entonces Thomas ya había digerido su mitología.

Los griegos y los romanos, como los autores del Antiguo Testamento, dispusieron sus mitos en una secuencia, comenzando con las historias de la creación y la caída y la inundación, y se movieron gradualmente hacia la reminiscencia histórica, y finalmente a la historia misma. Y al moverse hacia la historia se movieron también hacia formas [77] literarias más reconocibles y totalmente desarrolladas. Los mitos clásicos produjeron a Homero y los dramaturgos griegos; las tradiciones ancestrales del Antiguo Testamento dieron lugar a los «Salmos» y el «Libro de Job».

El paso siguiente en la enseñanza de la literatura es comprender la estructura de las principales formas literarias. Dos de estas formas son la pareja, conocida para nosotros, de la

roamance : *el término romance, utilizado por la tradición crítica angloamericana, se refiere a uno de los cuatro patrones imaginativos básicos que junto con los otros tres restantes de tragedia, sátira/ironía y comedia que conforman la estructura global de la imaginación y las artes. Cada uno de estos patrones dan cuenta de la experiencia humana como una variación del mito central del la búsqueda de la identidad. Con su escritura en cursiva se le puede distinguir de la forma métrica de versificación como la del «Romance del Infante Arnaldos», del vocablo aplicado a la designación de lenguas romances derivadas del latín y, también, de la acepción con la que se lo utiliza en las revistas del corazón, aun cuando estas historias tengan afinidades con el uso específico del término al presentar también una visión idealizada de la existencia que las artes dan en clave o tonalidad de romance sean novela, poesía, teatro, pintura, música, cine, opera, etc..*

another pair of opposites, which I should call **romance** and **irony**. In romance we have a simplified and idealized world, of brave heroes, pure and beautiful heroines, and very bad villains. All forms of irony, including satire, stress the complexity of human life in opposition to this simple world. Of these four forms, **comedy** and **romance** are the primary ones; they can be taught to the youngest students. When adults read for relaxation they almost always return to either **comedy** or **romance**. Tragedy and **irony** are more difficult, and ought to be reserved, I think, for the secondary-school level.

not spoken

Romance develops out of the story of the hero's adventures which the student has already met in myth, and comedy out of the episode of the hero's triumph or marriage. It's important to get the habit of standing back and looking at the total structure of every literary work studied. A student who acquires this habit will see how the comedy of Shakespeare he's studying has the same general structure as the battered old movie he saw on television the night before. When I was at school we had to read *Lorna Doone*, and a girl beside me used to fish a **love-story magazine** out of her desk and read it on her knee when the teacher wasn't looking. She obviously regarded these stories as **much hotter stuff** than *Lorna Doone*, and perhaps they were, but I'd be willing to bet something that they told exactly the same kind of story. To see these resemblances in structure will not, by itself, give any sense of comparative value, any notion why Shakespeare is better than the television movie. In my opinion value-judgements in literature should not be hurried. It does a student little good to be told that A is better than B, especially if he prefers B at the time. He has to feel values for himself, and should follow his individual rhythm in doing so. In the meantime, he can

tragedia y la comedia. También hay otro par de opuestos, que llamo **romance** e **ironía**. En el romance hay un mundo simplificado e idealizado, de héroes valientes, heroínas puras y bellas, y villanos muy malvados. Todas las formas de la ironía, incluida la sátira, subrayan la complejidad de la vida humana en oposición a este mundo simple. De estas cuatro formas, la comedia y el romance son las más sencillas; pueden enseñarse a los estudiantes más jóvenes. Cuando los adultos leen para relajarse casi siempre recurren a la comedia o al romance. La tragedia y la ironía son más difíciles, y deberían ser reservadas, creo, para la enseñanza secundaria.

El **romance** desarrolla la historia de las aventuras del héroe con las que el estudiante ya se ha encontrado en el mito, y la comedia desarrolla el episodio del triunfo o las bodas del héroe. Es importante acostumbrarse a mirar desde cierta distancia la estructura completa de cada obra literaria. Un estudiante que adquiera este hábito verá que la comedia de Shakespeare que está estudiando tiene la misma estructura general que la vieja película que vio en televisión la noche anterior. Cuando yo iba a la escuela teníamos que leer *Lorna Donne*, y la niña sentada a mi lado solía sacar de su pupitre una revista de **cuentos de amor** y leerla sobre sus rodillas cuando la profesora no miraba. Consideraba, obviamente, que estas historias eran **mucho mejores** que [78] *Lorna Donne*, y quizá lo eran, pero estoy dispuesto a apostar a que contaban exactamente el mismo tipo de historia. Descubrir similitudes en la estructura no nos dará, por sí mismo, ningún valor comparativo, ninguna noción de por qué Shakespeare es mejor que la película de la televisión. En mi opinión los juicios de valor en la literatura no deberían hacerse demasiado rápido. Al estudiante le ayuda poco que le digan que A es mejor que B, especialmente cuando en ese momento él prefiere B. Tendría que sentir los valores por sí mismo, siguiendo su propio ritmo individual. Mientras, puede leer casi

read almost anything in any order, just as he can eat mixtures of food that would have his elders reaching for the baking soda. A sensible teacher or librarian can soon learn how to give guidance to a youth's reading that allows for undeveloped taste and still doesn't turn him into a gourmet or a dyspeptic before his time.

It's important too that everything that has a story, such as a myth, should be read or listened to purely as a story. Many people grow up without really understanding the difference between imaginative and discursive writing. On the rare occasions when they encounter poems, or even pictures, they treat them exactly as though they were intended to be pieces of more or less disguised information. Their questions are all based on this assumption. What is he trying to get across? What am I supposed to get out of it? Why doesn't somebody explain it to me? Why couldn't he have written it in a different way so I could understand him? The art of listening to stories is a basic training for the imagination. You don't start arguing with the writer: you accept his postulates, even if he tells you that the cow jumped over the moon, and you don't react until you've taken in all of what he has to say. If Bertrand Russell is right in saying that suspension of judgement is one of the essential operations of the mind, the benefits of learning to do this go far beyond literature. And even then what you react to is the total structure of the story as a whole, not to some message or moral or Great Thought that you can snatch out of it and run away with. Equal in importance to this training is that of getting the student to write himself. No matter how little of this he does, he's bound to have the experience sooner or later of feeling he's said something that he can't explain except in exactly the same way that he's said it. That should help to make him more

todo en cualquier orden, así como comer mezclas de alimentos que harían que sus padres corriesen a buscar bicarbonato. Un profesor o un bibliotecario razonable pueden aprender rápidamente a guiar a un joven lector y aun así no convertirlo en un gourmet o en un dispéptico antes de tiempo.

También es importante que todo el contenido de una historia, como por ejemplo un mito, sea leído o escuchado simplemente como una historia. Mucha gente crece sin llegar a entender la diferencia entre la escritura imaginativa y la discursiva. En las escasas ocasiones en las que se encuentran con un poema, o incluso con un cuadro, los tratan efectivamente como si pretendiesen ser piezas de información más o menos disimulada. Todas sus preguntas se basan en esta suposición. ¿Qué intenta decirnos? ¿Qué obtendré de esta lectura? ¿Por qué no me lo explica alguien? ¿Por qué no escribió de otro modo, para que yo pudiese entenderlo? El arte de escuchar historias es un entrenamiento básico para la imaginación. No comenzamos discutiendo con el escritor: aceptamos sus postulados, incluso si nos dice que una vaca saltó hasta la luna, y no reaccionamos hasta que no haber [79] asimilado todo lo que tenga que decir. Si Bertrand Russell está en lo cierto cuando dice que la suspensión del juicio es una de las operaciones básicas de la mente, los beneficios de aprender a llevar a cabo esta suspensión van mucho más allá de la literatura. Reaccionamos entonces a la estructura completa de la historia, no a un mensaje o una moral o un «gran pensamiento» que arrebatamos para luego salir corriendo. En este entrenamiento también es importante conseguir que el estudiante mismo escriba. No importa que sea poco, tarde o temprano tendrá la experiencia de que ha dicho algo que no puede explicar de otra manera enseñarle a ser más. Eso podría

tolerant about difficulties he encounters in his reading, although the benefits of trying to express oneself in different literary ways naturally extend a lot further than mere tolerance.

tolerante con las dificultades con que tropieza en la lectura, aunque los beneficios de tratar de expresarse uno mismo en distintos modos literarios son naturalmente mucho más amplios que la mera tolerancia.

brief 1 (*de duración*) breve, momentáneo *a brief rest*, un breve descanso 2 (*de tamaño*) conciso, lacónico, muy corto, *in brief*, en resumen

1 (*noticia*) informe, sumario, resumen
2 *Jur* escrito 3 *briefs pl.* (*de hombre*) calzoncillos (*de mujer*) bragas

1 (*dar información*) informar, despachar
2 *Mil Jur* informar a

I have to cover a good deal of ground in this talk, so I can only suggest **briefly** that the study of English has two contexts which must be in place for the student if his study is to have any reality. There is, first, the context of languages other than English, and there is, second, the context of the arts other than literature. The people who call themselves humanists, and who include students of literature, have always been primarily people who studied other languages. The basis of the cultural heritage of English speaking peoples is not in English; it's in Latin and Greek and Hebrew. This basis has to be given the young student *in* translation, although no translation of anything worth reading is of much use except as a crib to the original. Nowadays the modern languages take a more prominent place in education than the Classical ones, and it's often said that we ought to learn other languages as a kind of painful political duty. There's that, certainly, but there's also the fact that all our mental processes connected with words tend to follow the structure of the language we're thinking in. We can't use our minds at full capacity unless we have some idea of how much of what we think we're thinking is really thought, and how much is just familiar words running along their own familiar tracks. Nearly everyone does enough talking, at least, to become fairly fluent in his own language, and at that point there's always the danger of automatic fluency, turning on a tap and letting a lot of platitudinous **bumble** emerge. The best check on this so far discovered is some knowledge of other languages, where at least the **bumble** has to fit into a

He de recorrer una gran cantidad de terreno en esta charla, así que sólo señalaré **brevemente** que el estudio del inglés tiene dos contextos ineludibles. En primer lugar, el contexto de las lenguas aparte del inglés, y en segundo lugar, el contexto de las artes aparte de la literatura. Los que se denominan humanistas, y que incluyen estudiantes de literatura, casi siempre han sido personas que estudian otros idiomas. La base de la herencia cultural de los pueblos angloparlantes no está en inglés; está en latín y en griego y en hebreo. Esta base tiene que ser transmitida al _____ estudiante mediante traducciones, aunque cualquier traducción de algo que merezca ser leído no es mucho más que una interpretación del original. Hoy las lenguas modernas ocupan un lugar más destacado en la educación que las clásicas, y a menudo se dice que deberíamos aprender otras lenguas, como si se tratase de un desagradable deber político. Esto tiene un [80] motivo, sin duda, pero recordemos que nuestros procesos mentales conectados con palabras tienden a adaptarse a la estructura del lenguaje en que pensamos. No podemos utilizar nuestras mentes si no tenemos alguna idea de cuánto de lo que pensamos es realmente pensado, y cuánto hay de palabras que siguen simplemente sus propios caminos habituales. Casi todo el mundo habla suficientemente bien como para mostrar una cierta fluidez _____, y en este caso el peligro es la fluencia automática; abrimos el grifo y dejamos salir un montón de palabras deshilvanadas repletas de lugares comunes. La mejor manera de evitarlo es un poco de conocimiento de otras lenguas, donde al menos los tópicos deshilvanados han de encajar

bumble move clumsily, trastabillar

trastabillar 1. intr. Dar traspies o tropezones.
2. intr. Tambalearse, vacilar, titubear. 3. intr. Tartalea, tartamudear, trabarse la lengua.

get the lead from seguir a partir de esa guía, clave o ejemplo

different set of grammatical grooves. I have a friend who was chairman of a commission that had to turn in a complicated report, where things had to be put clearly and precisely. Over and over again he'd turn to a French Canadian on the committee and ask him to say it in French, and he'd get his lead from that. X This is an example of why the humanists have always insisted that you don't learn to think wholly from one language: you learn to think better from linguistic conflict, from **bouncing** one language off another.

And just as it's easy to confuse thinking with the habitual associations of language, so it's easy **to confuse thinking with thinking in words.** X I've even heard it said that thought is inner speech, though how you'd apply that statement to what Beethoven was doing when he was thinking about his ninth symphony I don't know. But the study of other arts, such as painting and music, has many values for literary training apart from their value as subjects in themselves. Everything man does that's worth doing is some kind of construction, and the imagination is the constructive power of the mind set free to work on pure construction, construction for its own sake. The units don't have to be words; they can be numbers or tones or colours or bricks or pieces of marble. It's **hardly** possible to understand what the imagination is doing with words without seeing how it operates with some of these other units.

As the student gets older, he reads more complicated literature, and this usually means literature concerned largely or exclusively with human situations and conflicts. The old primitive association of human and natural worlds is still there in the background, but in, say, a novel of Henry James it's a long way in the background. We often feel that

en un conjunto distinto de marcos gramaticales. Tengo un amigo que era presidente de una comisión encargada de redactar un informe complicado, en el que todo tenía que ser claro y preciso. Le habló a un canadiense francés del comité y le pidió que lo dijese en francés

Esto es un ejemplo de una sentencia que los humanistas han repetido una y otra vez: con sólo una lengua no aprendes completamente a pensar; aprendes a pensar mejor desde el conflicto lingüístico, **saltando** de una lengua a otra.

Y del mismo modo que es fácil confundir el pensamiento con las asociaciones habituales del lenguaje, también es fácil **confundirlo con el pensar en palabras.** X Incluso he oído que el pensamiento es discurso interior, aunque no entiendo cómo aplicamos esa afirmación a lo que hacía Beethoven mientras componía su novena sinfonía. Pero el estudio de otras artes, como la pintura y la música, tiene mucho valor en el aprendizaje literario aparte de lo que valgan por sí mismas. Todo lo que el hombre hace y que vale la pena [81] hacer es algún tipo de construcción, y la imaginación es el poder constructivo de una mente que es capaz de trabajar en la construcción pura, en la construcción por sí misma. Las unidades no tienen que ser palabras; pueden ser números o tonos o colores o ladrillos o pedazos de mármol. Es **casi** imposible entender lo que la imaginación hace con las palabras sin advertir cómo opera con algunas de estas otras unidades.

Cuando el estudiante crece, lee literatura más compleja, y esto normalmente quiere decir literatura dedicada principal o exclusivamente a situaciones y conflictos humanos. La vieja asociación primitiva entre el mundo humano y el mundo natural todavía aparece como trasfondo, pero en, por ejemplo, una novela de Henry James ese trasfondo está muy retirado. A menudo sentimos que

primitive rudimentaria

take shape configurarse, tomar forma

certain types of literature, such as fairy tales, are somehow good for the imagination: the reason is that they restore the **primitive** perspective that mythology has. So does modern poetry, on the whole, as compared with fiction. At this point a third context of literature begins to **take shape**: the relation of literature to other subjects, such as history and philosophy and the social sciences, that are built out of words.

In every properly taught subject, we start at the centre and work outwards. To try to teach literature by starting with the applied use of words, or 'effective communication', as it's often called, then gradually work into literature through the more documentary forms of prose fiction and finally into poetry, seems to me a futile procedure. If literature is to be properly taught, we have to start at its centre, which is poetry, then work outwards to literary prose, then outwards from there to the applied languages of business and professions and ordinary life. Poetry is the most direct and simple means of expressing oneself in words: the most primitive nations have poetry, but only quite well developed civilizations can produce good prose. So don't think of poetry as a perverse and unnatural way of distorting ordinary prose statements: prose is a much less natural way of speaking than poetry is. If you listen to small children, and to the amount of chanting and **singsong** in their speech, you'll see what I mean. Some languages, such as Chinese, have kept differences of pitch in the spoken word: where Canadians got the monotone **honk** that you're listening to now I don't know—. probably from the Canada goose.

What poetry can give the student is, first of all, the

ciertos tipos de literatura, como los cuentos de hadas, convienen de algún modo a la imaginación, pues restauran la perspectiva **primaria** de la mitología, como la poesía moderna en general, a diferencia de la ficción. En este punto empieza a **asomar** un tercer contexto de la literatura: la relación de la literatura con otras materias construidas con palabras, como la historia y la filosofía y las ciencias sociales.

En toda asignatura adecuadamente enseñada, comenzamos en el centro y trabajamos hacia afuera. Intentar enseñar literatura comenzando con el uso aplicado de las palabras, o la «comunicación efectiva», como a menudo se la denomina, para luego entrar gradualmente en la literatura a través de la prosa de ficción y finalmente de la poesía, me parece un procedimiento poco eficaz. Si pretendemos enseñar literatura adecuadamente hemos de comenzar por el centro, que es la poesía, y después trabajar hacia afuera con la prosa [82] literaria, después más afuera con los lenguajes aplicados de los negocios y las profesiones y la vida cotidiana. La poesía es el modo más directo y simple de expresarse con palabras: las regiones más primitivas tienen poesía, pero sólo las civilizaciones desarrolladas pueden producir buena prosa. Así pues, no se debe pensar en la poesía como un modo perverso y artificioso de distorsionar los enunciados de la prosa común; la prosa es un modo de hablar mucho menos natural que la poesía. Si escuchamos a niños pequeños, y la cantidad de cantinelas y **sonsonetes** que repiten una y otra vez, entenderemos qué quiero decir. Algunas lenguas como el chino han mantenido diferencias de tono en la lengua hablada; de dónde proviene el monótono **graznido** canadiense que escuchan ahora no lo sé, probablemente de la oca canadiense.

Lo que la poesía puede proporcionar al estudiante es, ante todo, la

sense of physical movement. Poetry is not irregular lines in a book, but something very close to dance and song, something to walk down street keeping time to. Even if the rhythm is free *it's* still something to be declaimed. The **surge and sweep** of Homer and the **sinewy springing** rhythm of Shakespeare have much the same origin: they were written that way partly because they had to be **bellowed** at a restless audience. Modern poets work very hard at trying to convince people in cafes or even in parks on Sunday that poetry can be performed and listened to, like a concert. There are quieter effects in poetry, of course, but a lot even of them have to do with physical movement, such as the effect of **wit** that we get from **strict** metre, from hearing words stepping along in an ordered marching rhythm. From poetry one can go on to prose, and if one's literary education is sound the first thing one should demand from prose is rhythm. My own teacher, Pelham Edgar, once told me that if the rhythm of a sentence was right, its sense could look after itself. Of course I was at university then, and I admit that this would be a dangerous thing to say to a ten-year-old. But it said one thing that was true. We're often told that to write we must have something to say, but that in its turn means **having** a certain potential of verbal energy.

Besides rhythm, the imagery and diction of poetry should be carried out into other modes of English. The preference of poetry for concrete and simple words, for metaphor and simile and all the figures of associative language, and its **ability** to contain great reserves of meaning in the simple forms that we call myths and read as stories, are equally important. The study of literature, we've

sensación de movimiento físico. La poesía no son líneas irregulares en un libro, sino algo muy cercano a la danza y el canto, algo que puede acompañarnos cuando caminamos por la calle. Aunque el ritmo sea libre *parece* algo que puede ser declamado. El **oleaje y el paso majestuoso** de Homero y el ritmo **vigorosamente elástico** de Shakespeare tienen un origen muy parecido: fueron escritos de ese modo en parte porque tenían que ser **vociferados** a un público inquieto. Los poetas modernos trabajan muy duro para convencer a personas en cafés, o incluso en parques los domingos, de que la poesía puede ser interpretada y escuchada como un concierto. Hay efectos más silenciosos en la poesía, por supuesto, pero incluso muchos de ellos tienen alguna relación con el movimiento físico, como el efecto de **ingenio** de la métrica **exacta**, como si escuchásemos palabras [83] siguiendo el ritmo ordenado de una marcha. De la poesía uno puede ir a la prosa, y si la educación literaria de uno es buena lo primero que se debería exigir es ritmo. Mi propio profesor, Pelham Edgar, me dijo una vez que si el ritmo de una oración es correcto, el significado se ocuparía de sí mismo. Por supuesto que entonces yo ya estaba en la universidad, y debo admitir que sería peligroso decirle esto a un niño de diez años. Pero dijo una cosa que es verdad. Oímos a menudo que para escribir debemos tener algo que decir, pero eso a su vez significa **disponer** de un cierto potencial de energía verbal.

Aparte del ritmo, la imaginería y la dicción de la poesía deberían llevarse a otros modos del lenguaje. La preferencia de la poesía por palabras concretas y simples, por metáforas y símiles y todas las figuras del lenguaje de asociación, y su **capacidad** de contener grandes reservas de significado en las formas simples que llamamos mitos y leemos como historias, son igualmente importantes. El estudio de la literatura

been saying, revolves around certain classics or models, which the student gradually learns to read for himself. There are many reasons why certain works of literature are classics, and most of them are purely literary reasons. But there's another reason too: a great work of literature is also a place in which the whole cultural history of the nation that produced it comes into focus. I've mentioned Robinson Crusoe: you can get from that book a kind of detached vision of the British Empire, imposing its own pattern wherever it goes, catching its man Friday and trying to turn him into an eighteenth-century Nonconformist, never dreaming of 'going native', that history alone would **hardly** give. If you read *Anna and the King of Siam* or saw *The King and I*, you remember the story of the Victorian lady in an Oriental country which had never had any tradition of chivalry or deference to women. She expected to be treated like a Victorian lady, but she didn't so much say so as express by her whole bearing and attitude that nothing else was possible, and eventually Siam fell into line. As you read or see that story, the shadow of an even greater Victorian lady appears behind her: Alice in Wonderland, remembering the manners her governess taught her, politely starting topics of conversation and pausing for a reply, unperturbed by the fact that what she's talking to may be a mock turtle or a caterpillar, surprised only by any rudeness or similar failure to conform to the proper standards of behaviour.

This aspect of literature in which it's a kind of imaginative key to history is particularly clear in the novel, and more elusive and difficult in Shakespeare or Milton. American literature falls mainly

tura, hemos estado diciendo, gira en torno a ciertos clásicos o modelos, que el estudiante gradualmente aprende a leer por sí mismo. Hay muchos motivos por los que llamamos clásicos a ciertas obras de literatura, y la mayoría son puramente literarios. Pero además hay otro motivo: una gran obra literaria es también un lugar que ilumina toda la historia cultural de la nación que la produjo. He mencionado a Robinson Crusoe: podemos obtener de ese libro una opinión desapegada del imperio británico, que imponía su patrón dondequiera que fuese, como cuando Robinson captura al hombre, Viernes, e intenta transformarlo en un inconformista del siglo dieciocho, sin pensar siquiera en adoptar las costumbres de los nativos, que no podríamos obtener si [84] sólo leyésemos historia. Si hemos leído *Ana y el rey de Siam* o hemos visto *El Rey y yo*, recordaremos la historia de la señorita victoriana en un país oriental en el que nunca había habido ninguna tradición de caballerosidad o deferencia hacia las mujeres. Esperaba ser tratada como una señorita victoriana, pero no es que lo dijese sino que expresaba con todo su porte y actitud que ninguna otra cosa era posible, y finalmente Siam obedeció. Al leer o ver la historia, la sombra de otra señorita victoriana todavía más importante aparece detrás de ella: Alicia en el país de las maravillas recordando los buenos modales que le enseñó su institutriz, comenzando educadamente temas de conversación y haciendo una pausa para esperar la respuesta, imperturbable ante el hecho de que le habla a una tortuga o una oruga, sorprendida únicamente por cualquier grosería o cualquier otro fallo en los modales de comportamiento.

Este aspecto de la literatura, como una especie de clave imaginativa para comprender la historia, es particularmente evidente en la novela, y más escurridizo y difícil en Shakespeare o Milton. La literatura norteamericana nace

not spoken

in the period of fiction, and in such books as *Huckleberry Finn*, *The Scarlet Letter*, *Moby Dick*, *Walden*, *Uncle Tom's Cabin*, a great deal of American social life, history, religion and cultural mythology is reflected. I think it's a mistake to approach such books inside out, as is often done, starting with the history and sociology and the rest of it and treating the book as though it were an allegory of such things. The book itself is a literary form, descended from and related to other literary forms: everything else follows from that. The constructs of the imagination tell us things about human life that we don't get in any other way. That's why it's important for Canadians to pay particular attention to Canadian literature, even when the imported brands are better seasoned. I often think of a passage in Lincoln's Gettysburg address: 'The world will little note nor long remember what we say here, but it can never forget what they did here.' The Gettysburg address is a great poem, and poets have been saying ever since Homer's time that they were just following after the great deeds of the heroes, and that it was the deeds which were important and not what they said about them. So it was right, in a way, that is, it was traditional, and tradition is very important in literature, for Lincoln to say what he did. And yet it isn't really true. Nobody can remember the names and dates of battles unless they make some appeal to the imagination: that is, unless there is some literary reason for doing so. Everything that happens in time vanishes in time: it's only the imagination that, like Proust, whom I quoted earlier, can see men as '*giants in time*'.

What is true of the relation of literature to history is also true of the relation of literature to thought. I said in my first talk

principalmente dentro del periodo histórico de la ficción, y *Huckleberry Finn*, *La letra escarlata*, *Moby Dick*, *Walden*, *La cabaña del tío Tom*, reflejan buena parte de la vida social, la historia, la religión y la mitología cultural norteamericanas. Creo que es un error abordar estos libros al revés, como se hace a menudo, empezando con la historia y la sociología y demás, y considerando el libro como una alegoría de esas cosas. El libro en sí es una forma literaria, que proviene de otras formas literarias y está relacionada con ellas: de eso nace todo lo demás. Las construcciones de la imaginación [85] nos dicen cosas de la vida humana que no obtenemos de ningún otro modo. Por eso es importante para los canadienses prestar una atención especial a la literatura canadiense, incluso cuando las marcas importadas estén mejor condimentadas. A menudo pienso en un pasaje del discurso de Gettysburg de Lincoln: «El mundo tendrá poco en cuenta y recordará por poco tiempo lo que decimos aquí, pero nunca podrá olvidar lo que aquí ocurrió». El *Gettysburg address* es un gran poema, y los poetas han estado diciendo desde los días de Homero que sólo estaban relatando las grandes hazañas de los héroes, y que eran las hazañas lo importante y no lo que decían de ellas. Así que era correcto, en cierto sentido, es decir, era tradicional, y la tradición es muy importante en la literatura, que Lincoln dijese lo que dijo. Y sin embargo no es realmente cierto. Nadie puede recordar los nombres y las fechas de las batallas a no ser que apelen a la imaginación de alguna manera: es decir, a no ser que haya algún motivo literario para recordarlos. Todo lo que ocurre en el tiempo desaparece en el tiempo; sólo la imaginación, como dice Proust, a quien cité anteriormente, puede ver a los hombres como «gigantes en el tiempo».

Lo que es cierto de la relación entre la literatura y la historia también puede aplicarse a la relación entre la literatura y el pensamiento. Dije en mi primera

concerns preocupaciones

that literature, being one of the arts, is concerned with the home and not the environment of man: it lives in a simple, man-centered world and describes the nature around it in the kind of associative language that relates it to human **concerns**. We notice that this man-centered perspective is in ordinary speech as well: in ordinary speech we are all bad poets. We think of things as up or down, for example, so habitually that we often forget they're just metaphors. Religious language is so full of metaphors of ascent, like 'lift up your hearts', and so full of traditional associations with the sky, that Mr. Krushchev still thinks he's made quite a point when he tells us that his astronauts can't find any trace of God in outer space. If we're being realistic instead of religious, we prefer to descend, to get 'down' to the facts (or to **brass tacks**, which is rhyming slang for the same thing). We speak of a subconscious mind which we assume is underneath the conscious mind, although so far as I know it's only a spatial metaphor that puts it there. We **line up** arguments facing each other like football teams: on the one hand there's this and on the other hand there's that.

mano al grano

line up colocamos
[si tuviésemos que hacer una traducción a la inversa de «confrontar» nunca se nos ocurriría «line up»]

All this is familiar enough, but it isn't often thought of as directly connected with one's education in literature. Still, it takes me to a point at which I can perhaps venture a suggestion about what the real place of literature in education is. I think it has somewhat the same relationship to the studies built out of words, history, philosophy, the social sciences, law, and theology, that mathematics has to the physical sciences. The pure mathematician proceeds by making postulates and assumptions and seeing what comes out of them, and what the poet or novelist does is rather

charla que la literatura, siendo una de las artes, se ocupa del hogar y no del entorno del hombre, vive en un mundo simple, centrado en el hombre, y describe la naturaleza que rodea este mundo en el tipo de lenguaje asociativo que lo relaciona con **asuntos** humanos. Vemos que esta perspectiva centrada en el hombre se encuentra también en el habla cotidiana; en el que todos somos malos poetas. Pensamos, por ejemplo, en cosas [86] como si estuviesen arriba o abajo, con tanta frecuencia que a menudo olvidamos que son sólo metáforas. El lenguaje religioso está tan lleno de metáforas de ascenso, como «elevad vuestros corazones», y tan lleno de asociaciones con el cielo que el señor Krushchev llegó a creer que estaba haciendo una observación importante cuando dijo que sus astronautas no pudieron encontrar ningún rastro de Dios en el espacio exterior. Si somos realistas en lugar de religiosos, preferimos descender, bajar a los hechos. _____

Hablamos de una mente subconsciente que estaría debajo de la mente consciente, aunque hasta donde yo conozco sólo se trata de un metáfora espacial _____.

Confrontamos argumentos como si fuesen equipos de fútbol: por un lado tenemos esto y por el otro tenemos aquello.

Todo esto es suficientemente conocido, pero a menudo no se considera que esté directamente conectado con la educación literaria, y por otra parte nos lleva a un punto en que quizá puedo preguntarme sobre el verdadero lugar de la literatura en la educación. Pienso que de algún modo tiene la misma relación con los estudios construidos por palabras, como la historia, la filosofía, las ciencias sociales, el derecho y la teología, que la matemática tiene con las ciencias físicas. El matemático puro procede planteando postulados y presuposiciones y viendo qué sale de ellos, y el poeta o el novelista hacen más o menos

hacks escritores a sueldo

similar. The great mathematical geniuses often do their best work in early life, like most of the great lyrical poets. Pure mathematics enters into and gives form to the physical sciences, and I have a **notion** that the myths and images of literature also enter into and give form to all the structures we build out of words.

hacks escritores a sueldo

In literature we have both a theory and a practice. The practice is the production of literature by writers of all types, from geniuses to **hacks**, from those who write out of the deepest agonies of the spirit to those who write for fun. The theory of literature is what I mean by criticism, the activity of uniting literature with society, and with the different contexts that literature itself has, some of which we've been looking at. The great bulk of criticism is teaching, at all levels from kindergarten to graduate school. A small part of it is reviewing, or introducing current literature to its public, and a still smaller, though of course central, part of it is **scholarship and research**. The importance of criticism, in this sense, has increased prodigiously in the last century or so, the reason being simply the increase in the proportion of people that education is trying to reach. If we think of any period in the past—say eighteenth-century England—we think of the writers and scholars and artists, Fielding and Johnson and Hogarth and Adam Smith and a hundred more, and the cultivated and educated audience which made their work possible. But these writers and artists and their entire public, added all together, would make up only a minute fraction of the total population of England at that time—so minute that my guess is we'd **hardly** believe the statistics if we had them. In these days we're in a hare-and-tortoise race

lo mismo. Los grandes genios matemáticos se revelan a menudo a temprana edad, como la mayoría de los grandes poetas líricos. La matemática pura da forma a las ciencias físicas desde dentro, y tengo la **impresión** de que los mitos y las imágenes de la literatura también dan forma desde dentro a todas las estructuras que construimos con palabras.

[87] En literatura hay una teoría y una práctica. La práctica es la producción de literatura por escritores de todo tipo, desde genios hasta **escritores pedestres**, desde aquellos que escriben desde las agonías más profundas del espíritu hasta los que escriben por diversión. La teoría de la literatura es lo que llamo crítica literaria, la actividad de unir la literatura con la sociedad y con los diferentes contextos que la literatura misma tiene, algunos de los cuales hemos estado viendo. La mayor parte de la crítica literaria se ocupa de la educación, a todos los niveles, desde el jardín de infantes hasta la universidad. Una parte pequeña de esa crítica se ocupa de hacer reseñas, o de introducir la literatura actual a un cierto público, y una parte aún menor, aunque por supuesto central, es **académica y de investigación**. La importancia de la crítica, en este sentido, se ha incrementado prodigiosamente en el último siglo junto con la proporción de personas a las que intenta llegar la educación. Si pensamos en cualquier período del pasado—digamos la Inglaterra del siglo dieciocho—pensamos en los escritores y académicos y artistas, Fielding y Johnson y Hogarth y Adam Smith y cientos más, y el público cultivado y educado que hicieron posible su trabajo. Pero estos escritores y artistas y todo su público, sumados, no serían más que una fracción diminuta de la población total de Inglaterra en esos tiempos, tan diminuta que apenas nos creeríamos esa cifra si lauviésemos. Hoy estamos en una carrera liebre-tortuga entre el

between mob rule and education: to avoid collapsing into mob rule we have to try to educate a minority that'll stand out against it. The fable says the tortoise won in the end, which is consoling, but the hare shows a good deal of speed and few signs of tiring.

In my third talk I tried to distinguish the world of imagination from the world of belief and action. The first, I said, was a vision of possibilities, which expands the horizon of belief and makes it both more tolerant and more efficient. I have now tried to trace the progress of literary education to the point at which the student has acquired something of this vision and is ready to carry what he has of it into society. It's clear that the end of literary teaching is not simply the admiration of literature; it's something more like the transfer of imaginative energy from literature to the student. The student's response to this transfer of energy may be to become a writer himself, but the great majority of students will do other things with it. In my last talk I want to consider the educated imagination and what it does as it goes to work *in* society.

dominio de las masas y la educación. Para evitar el colapso bajo el peso de las masas debemos intentar educar a una minoría que se les enfrente. La fábula dice que la tortuga acaba venciendo, lo cual es consolador, pero la liebre muestra gran velocidad y pocas señales de cansancio.

[88] En mi tercera charla intenté distinguir el mundo de la imaginación del mundo de las creencias y las acciones. El primero, dije, era una visión de las posibilidades, que expande el horizonte de creencias y lo hace más tolerante y más eficiente. Ahora he intentado mostrar cómo progresa la educación literaria hasta el momento en que el estudiante ha adquirido algo de esta visión y está preparado para llevarla a la sociedad. Es evidente que la finalidad de la enseñanza literaria no es simplemente la admiración de la literatura; es algo más parecido a la transferencia de energía imaginativa desde la literatura al estudiante. La respuesta del estudiante a esta transferencia de energía puede ser la de convertirse él mismo en escritor, pero la gran mayoría de estudiantes hará otra cosa. En mi última charla quiero considerar la imaginación educada y lo que hace cuando trabaja dentro de la sociedad.

THE VOCATION OF ELOQUENCE 6

The title I'm using for this talk, 'The Vocation of Eloquence', comes from a gorgeous French poem called *Anabase*, by a writer whose pen-name is St. John Perse. It's been translated into English by T. S. Eliot. Its theme is the founding of a city and a new civilization, and naturally the author, being a poet, is keenly aware of the importance of the use of words in establishing a society. Tonight I want to move away from strict critical theory into the wider and more practical

[89] LA VOCACIÓN DE LA ELOCUCIÓN 6

El título que estoy utilizando para esta charla, «La vocación de la elocuencia» viene de un hermoso poema francés llamado *Anabase*, de un escritor cuyo seudónimo es St. John Perse. El tema del poema es la fundación de una ciudad y una nueva civilización, y el autor, siendo poeta, es naturalmente muy consciente de la importancia de las palabras a la hora de establecer una sociedad. Hoy quiero alejarme de la estricta teoría crítica y entrar en los aspectos

not spoken aspects of a literary training. I don't think of myself as speaking primarily to writers, or to people who want to be writers: I'm speaking to you as consumers, not producers, of literature, as people who read and form the public for literature. It's as consumers that you may want to know more about what literature can do and what its uses are, apart from the pleasure it gives.

I said at the beginning that nothing can be more obviously useful than learning to read and write and talk, but that a lot of people, especially young and inexperienced people, don't see why studying literature should be a necessary part of this. One of the things I've been trying to do in these talks is to distinguish the language of the imagination, which is literature, from two other ways of using words: ordinary speech and the conveying of information. It's probably occurred to you already that these three ways of using words overlap a good deal. Literature speaks the language of the imagination, and the study of literature is supposed to train and improve the imagination. But we use our imagination all the time: it comes into all our conversation and practical life: it even produces dreams when we're asleep. Consequently we have only the choice between a badly trained imagination and a well trained one, whether we ever read a poem or not.

When you stop to think about it, you soon realize that our imagination is what our whole social life is really based on. We have feelings, but they affect only us and those immediately around us; and feelings can't be directly conveyed by words at all. We have intelligence and a capacity for reasoning, but in ordinary life we almost never get a chance to use the intellect by itself. In

prácticos y más amplios de la educación literaria; no me dirijo principalmente a escritores, o a personas que quieren ser escritores, sino a los consumidores, no a los productores de literatura. Como consumidores puede interesarnos saber más sobre las posibilidades de la literatura y para qué sirve, aparte del placer que proporciona.

[90] Dije al comienzo que nada puede ser tan evidentemente útil como aprender a leer y escribir y hablar, pero que mucha gente, sobre todo jóvenes y adultos sin experiencia, no entienden por qué el estudio de la literatura tiene que ser una parte necesaria de todo eso. Una de las cosas que he estado intentado hacer en estas charlas es distinguir el lenguaje de la imaginación, que es la literatura, de otras dos maneras de utilizar palabras: el habla convencional y la transmisión de información. Probablemente hemos llegado a advertir que estos tres modos de utilizar palabras se superponen bastante. La literatura habla el lenguaje de la imaginación, y se supone que el estudio de la literatura ejercita y mejora la imaginación. Pero usamos nuestra imaginación todo el tiempo, aparece en toda conversación y vida práctica, incluso produce sueños cuando dormimos. En consecuencia sólo nos queda elegir entre una imaginación mal entrenada y una bien entrenada, independientemente de que leamos o no algún poema en el curso de nuestra vida.

Cuando nos detenemos a pensarlo, pronto advertimos que la base de nuestra vida social es la imaginación. Tenemos sentimientos, pero sólo nos afectan a nosotros y a aquellos de nuestro alrededor, y no pueden transmitirse directamente con palabras. Tenemos inteligencia y capacidad de razonar, pero en la vida cotidiana hay pocas ocasiones de utilizar exclusivamente el intelecto. En la práctica

practically everything we do it's the combination of emotion and intellect we call imagination that goes to work. Take, for example, the subject that in literary criticism is called rhetoric, the social or public use of words. In ordinary life, as in literature, the way you say things can be just as important as what's said. The words you use are like the clothes you wear. Situations, like bodies, are supposed to be **decently** covered. You may have some social job to do that involves words, such as making a speech or preaching a sermon or teaching a lesson or presenting a case to a judge or writing an obituary on a dead **skinflint** or reporting a murder trial or greeting visitors in a public building or writing copy for an ad. In none of these cases is it your job to tell the naked truth: we realize that even in the truth there are certain things we can say and certain things we can't say.

Society attaches an immense importance to saying the right thing at the right time. In this conception of the 'right thing', there are two factors involved, one moral and one aesthetic. They are inseparable, and equally important. Some of the right things said may be only partly true, or they may be so little of the truth as to be actually hypocritical or false, at least in the eyes of the **Recording Angel**. It doesn't matter: in society's eyes the virtue of saying the right thing at the right time is more important than the virtue of telling the whole truth, or sometimes even of telling the truth at all. We even have a law of **libel** to prevent us from telling some truths about some people unless it's in the public interest. So when Bernard Shaw remarks that a temptation to tell the truth

todo lo que hacemos es llevado a cabo por la imaginación, por la combinación entre la emoción y el intelecto. Consideremos, por ejemplo, el tema que en crítica literaria se llama retórica, el uso público y social de las palabras. En la vida cotidiana, como en la literatura, el modo en que decimos las cosas puede ser tan importante como aquello que decimos. Las [91] palabras que usamos son como la ropa que llevamos. Se supone que las situaciones, como los cuerpos, deben estar **decentemente** cubiertas. Quizá un día tengamos que hacer un trabajo que conlleve la utilización de palabras, como un discurso o un sermón o enseñar una lección o presentar un caso al juez o escribir unas notas necrológicas sobre algún **tacaño** o escribir un informe sobre el juicio de un asesino o recibir visitantes en un edificio público o redactar un anuncio. En ninguno de estos trabajos es nuestra tarea decir toda la verdad: podemos ver que incluso en la verdad hay ciertas cosas que podemos decir y ciertas otras que no.

La sociedad da mucha importancia a decir lo adecuado en el momento adecuado. Esta concepción de «lo adecuado» tiene dos aspectos, uno moral y uno estético. Son inseparables, e igualmente importantes. Algunas de las cosas adecuadas que son dichas pueden ser parcialmente verdad, o pueden ser tan poco verdad que de hecho sean hipocresías o falsedades, al menos para un **ángel que esté escuchando**. No importa; a los ojos de la sociedad tiene más valor la virtud de decir lo adecuado en el momento adecuado que la virtud de decir toda la verdad, o a veces incluso que decir algo que al menos no sea totalmente falso. Incluso tenemos leyes contra la **difamación** que nos impiden decir algunas verdades sobre ciertas personas a no ser que invoquemos el interés general. Así, cuando Bernard Shaw señala que la tentación de decir la verdad

Recording angel Angel de la Guardia In Judaism, Christianity, and Islam, the Recording angel is the messenger of God who records the events, actions, and/or prayers of each individual human. In the Book of Malachi 3:16, the prophet describes Heaven as having angels in conference, and «The LORD took note and listened, and a book of remembrance was written before him of those who revered the LORD and thought on his name.» In Judaic thought, Gabriel is the principal recording angel, as shown in Ezekiel 9:3-4, where he is «the man clothed in linen, who had the writing case at his side» who put the mark of Passover on Jewish houses in Egypt. To some degree, the recording angel overlaps with the Guardian angel in Christian theology. The guardian angel serves as an individual's recording angel.

should be just as carefully considered as a temptation to tell a lie, he's pointing to a social standard beyond the merely intellectual standards of truth and falsehood, which has the power of final veto, and which only the imagination can **grasp**. We find rhetorical situations everywhere in life, and only our imaginations can get us out of them. Suppose we're talking to somebody, let's say a woman, who's in a difficult mood. We're faced at once with the problem: does what she is saying represent her actual meaning, or is it just a disguised way of representing her emotional state of mind? Usually we assume the latter but pretend to be assuming the former. This is a problem in rhetoric, and our decision is an act of literary criticism. The importance of rhetoric proves, once again, that the imagination uses words to express a certain kind of social vision. The social vision of rhetoric is that of society dressed up in its Sunday clothes, people parading in front of each other, and keeping up the polite, necessary and not always true assumption that they are what they appear to be.

In our use of words in ordinary life, I said in my last talk, we are all bad poets. We read stories in our newspapers about Britain and Russia and France and India, all doing that and thinking that, as though each of these nations was an individual person. We know, of course, that such a use of language is a figure of speech, and probably a necessary figure, but sometimes we get misled by such figures. Or we get into the opposite habit of referring to the government of Canada as 'they', forgetting that they're our own employees and assuming that 'they' are carrying out plans and pursuing

debería ser considerada tan cuidadosamente como la tentación de decir una mentira, está apuntando a una norma social más allá de los principios intelectuales de verdad y falsedad, una norma que tiene el poder de veto, y que sólo la imaginación puede **captar**. Nos encontramos en situaciones retóricas en todos los momentos [92] de la vida, y sólo nuestra imaginación puede sacarnos de ellas. Supongamos que estamos hablando con alguien, digamos que con una mujer que pasa por un estado de ánimo difícil. Nos enfrentamos inmediatamente con un problema: ¿lo que está diciendo es lo que ella realmente quiere decir sobre el tema o acaso es un modo disfrazado de representar un estado emocional? Normalmente creemos lo segundo pero pretendemos estar asumiendo lo primero. Este es un problema de retórica, y nuestra decisión es un acto de crítica literaria. La importancia de la retórica demuestra, una vez más, que la imaginación utiliza palabras para expresar una visión social determinada. La visión social de la retórica es la de la sociedad vestida con ropa de domingo, personas que se pavonean ante las demás, y mantienen la presunción respetuosa, necesaria y no siempre verdadera, de que son lo que aparentan.

En nuestra utilización de las palabras en la vida cotidiana, dije en mi última charla, todos somos malos poetas. Leemos historias en los periódicos sobre Gran Bretaña y Rusia y Francia y la India, en las que cada una de estas naciones hacen y dicen esto o aquello, como si fuesen personas. Sabemos, por supuesto, que tal uso de las palabras son figuras retóricas, sólo una forma de hablar, y quizá figuras necesarias, pero a veces nos inducen a error. O adquirimos el hábito de referirnos al gobierno de Canadá como «ellos», olvidando que «ellos» son nuestros propios empleados y asumiendo que «ellos» tienen planes propios y persiguen sus

interests of their own. Both of these habits are forms of misapplied mythology or personification.

The central place of the imagination in social life is something that the advertisers suddenly woke up to a few years ago. Ever since, they've been doing what they call projecting the image, and hiring psychologists to tell them what makes the most direct appeal to the imagination. I spoke in my last talk of the element of illusion in the imagination, and advertising is one example, though a very obvious one, of the deliberate creation of an illusion in the middle of real life. Our reaction to advertising is really a form of literary criticism. We don't take it literally, and we aren't supposed to: anyone who believed literally what every advertiser said would **hardly** be capable of managing his own affairs. I recently went past two teen-age girls looking at the display in front of a movie which told them that inside was the thrill of a lifetime, on no account to be missed, and I heard one of them say: 'Do you suppose it's any good?' That was the voice of sanity trying to get its bearings in a world of illusion. We may think of it as the voice of reason, but it's really the voice of the imagination doing its proper job. You remember that I spoke of irony, which means saying one thing and meaning another, as a device which a writer uses to detach our imaginations from a world of absurdity or frustration by letting us see around it. To protect ourselves in a society like ours, we have to look at such advertising as that movie display ironically: it means something to us which is different from what it says. The end of the process is not to reject all advertising, but to develop our own vision of society to the point at which

propios intereses. Todos estos hábitos son formas de mitología o personificación **mal aplicadas**.

El lugar central que ocupa la imaginación en la vida social es algo de lo que se dieron cuenta los publicistas hace [93] unos pocos años. Desde entonces, han estado haciendo lo que llaman proyectando la imagen, y contratando psicólogos que puedan decirles qué es lo más atractivo para la imaginación. Hablé en mi última charla del elemento de ilusión que hay en la imaginación, y la publicidad es un ejemplo, aunque muy obvio, de la creación deliberada de ilusión en medio de la vida real. Nuestra reacción a la publicidad es realmente una forma de crítica literaria. No la aceptamos literalmente, y no se supone que debiéramos hacerlo: cualquiera que creyese literalmente todo lo que el publicista dice **apenas** sería capaz de ocuparse de sus propios asuntos. Hace poco pasé junto a dos adolescentes que estaban mirando los carteles de un cine que anunciaban lo que iba a ser la película más emocionante que hubiesen visto nunca, algo que no podían perderse, y escuché como uno le dijo al otro «¿Crees que será buena?» Esa era la voz de la sensatez abriéndose paso a través de un mundo de ilusiones. Podemos llamarla la voz de la razón, pero realmente es la voz de la imaginación haciendo su verdadero trabajo. Recordaremos que hablé de la ironía, que significa decir una cosa queriendo decir otra, como un mecanismo que el escritor utiliza para separar nuestra imaginación de un mundo absurdo y de frustraciones y permitirnos verlo desde cierta distancia. Para protegernos a nosotros mismos tenemos que mirar ese tipo de publicidad, como el cartel del cine, con ironía: significa para nosotros algo distinto de lo que dice. El final del proceso no es rechazar toda publicidad, sino desarrollar nuestra propia visión de la sociedad hasta el punto en que

we can choose what we want out of what's offered to us and let the rest go. What we choose is what fits that vision of society.

This principle holds not only for advertising but for most aspects of social life. During an election campaign, politicians project various images on us and make speeches which we know to be at best a carefully selected part of the truth. We tend **to look down on** the person who responds to such appeals emotionally: we feel he's behaving childishly and like an irresponsible citizen **if he allows himself to be stampeded**. Of course **X** there's often a great sense of release in a purely emotional response. Hitler represented to Germany a tremendous release from its frustrations and grievances by simply acting like a three-year-old child: when he wanted something he went into a **tantrum** and screamed and chewed the scenery until he got it. But that example shows how dangerous the emotional response is, and how right we are to distrust it. So we say we ought to use our reason instead. But all the appeals to us are carefully rationalized, except the obviously **crackpot** [chiflados] ones, and we still have to make a choice. What the responsible citizen really uses is his imagination, not believing anybody literally, but voting for the man or party that **corresponds** most closely, or least remotely, to his vision of the society he wants to live in. The fundamental job of the imagination in ordinary life, then, is to produce, out of the society we have to live in, a vision of the society we want to live in. Obviously that can't be a separated society, so we have to understand how to relate the two.

The society we have to live in, which for us happens to be a twentieth-century Canadian

podamos escoger lo que queremos a partir de lo que nos ofrecen y dejar fuera todo el resto. Lo que escogemos es lo que encaja en nuestra visión de la sociedad.

[94] Este principio es válido no sólo para la publicidad sino para la mayoría de los aspectos de la vida social. Durante una campaña electoral, los políticos nos proyectan varias imágenes y hacen discursos que son, en el mejor de los casos, una parte cuidadosamente seleccionada de la verdad. Tendemos a mirar **por encima del hombro** a quien responde emocionalmente a este tipo de llamamientos, sentimos que se comporta de un modo infantil y como un ciudadano irresponsable _____. Por supuesto, hay un gran sentimiento de liberación en una respuesta puramente emocional. Hitler representó para Alemania una tremenda liberación de sus frustraciones y agravios simplemente comportándose como un niño de tres años: cuando quería algo estallaba en un **berrinche** y gritaba y gruñía hasta conseguirlo. Pero este ejemplo muestra qué peligrosa es una respuesta emocional, y qué adecuado es desconfiar de ella. Así que decimos que deberíamos utilizar la razón. Pero todas las llamadas que recibimos están cuidadosamente racionalizadas, excepto las que son un obvio **disparate**, y aun así debemos elegir. Lo que el ciudadano responsable utiliza realmente es la imaginación, no creyendo completamente a nadie, sino votando a la persona o al partido que **se acerque** más, aunque sea remotamente, a la visión de la sociedad en la cual le gustaría vivir. La tarea fundamental de la imaginación en la vida cotidiana es, pues, producir, desde la sociedad en la que tenemos que vivir, una visión de la sociedad en la que nos gustaría vivir. Obviamente ésta no puede ser una sociedad aparte, de modo que tenemos que entender cómo las dos se relacionan.

La sociedad en la que vivimos, que para nosotros resulta ser la sociedad canadiense del siglo

tantrum berriche, rabieta

crackpot an eccentric person, chiflado especially one with bizarre ideas. Foolish; harebrained: a crackpot notion.

crackpot, crank, nut, nut case, nutcase, fruitcake, screwball; a whimsically eccentric person,

chiflado, estrafalario

society, presents our imagination with its own substitute for literature. This is a social mythology, with *its* own folklore and its own literary conventions, or what **corresponds** to them. The purpose of this mythology is to persuade us to accept our society's standards and values, to 'adjust' to it, as we say. Every society produces such a mythology: it's a necessary part of its coherence, and we have to accept some of it if we're to live in it, even things that we don't believe. The more slowly a society changes, the more solidly based its mythology seems to be. In the Middle Ages the mythology of protection and obedience seemed one of the eternal verities, something that could never change. But change it did, at least all of it that depended on a certain kind of social structure. A hundred years ago a mythology of independence, hard work, **thrift** and saving for a rainy day looked equally immortal, but, again, everything that was based on weak social services and stable values of money had to go. If a society changes very rapidly, and our society certainly does, we have to recognize the large element of illusion in all social mythology as a simple matter of self-protection. The first thing our imaginations have to do for us, as soon as we can handle words well enough to read and write and talk, is to fight to protect us from falling into the illusions that society threatens us with. The illusion is itself produced by the social imagination, of course, but *it's* an inverted form of imagination. What it creates is the imaginary, which as I said earlier is different from the imaginative.

The main elements of this social mythology will be familiar to you as soon as I mention them. I spoke of advertising, and what's illusory about that is the

veinte, ofrece a nuestra [95] imaginación su propio sustituto de la literatura. Esto es mitología social, con su propio folclore y sus propias convenciones literarias, o lo que les **corresponda**. La finalidad de esta mitología es persuadirnos a aceptar los valores y comportamientos de nuestra sociedad, es lo que llamamos «amoldarnos» a ella. Cada sociedad produce una mitología de este tipo; es una parte necesaria de la coherencia social, y debemos aceptarla, al menos en parte, si vamos a vivir en ella, incluso admitiendo cosas en las que no creemos. Cuanto más lentamente cambia una sociedad, más firme y sólida parece su mitología. En la Edad Media la mitología de protección y obediencia parecía una de las verdades eternas, algo que no cambiaría nunca. Pero cambió, al menos todo lo que dependía de un cierto tipo de estructura social. Hace cien años una mitología de independencia, trabajo duro, **economía** y ahorro para los malos tiempos parecía igualmente inmortal, pero, de nuevo, todo lo que se basaba en servicios sociales débiles y en valores de dinero estables tenía que desaparecer. Si una sociedad cambia rápidamente, y nuestra sociedad sin duda lo hace, tenemos que reconocer el gran elemento ilusorio como una simple cuestión de auto-protección. Lo primero que debe hacer nuestra imaginación por nosotros, tan pronto manejamos las palabras suficientemente bien como para leer y escribir y hablar, es protegernos de las ilusiones con que la sociedad nos amenaza. La ilusión en sí misma es producida por la imaginación social, por supuesto, pero es una forma invertida de imaginación. Lo que crea es lo imaginario, que como dije antes es diferente de lo imaginativo.

Los elementos principales de esta mitología social resultarán familiares tan pronto como los mencione. Hablé [96] de la publicidad, y lo ilusorio en este caso es la perversión con

perverted appeal it so often makes to the imagination: the appeals to snobbery and to what are called 'status symbols', the exploiting of the fear of being ridiculed or isolated from society, the suggestion of an easy way of getting on the inside track of what's going on, and so on. Then there's the use of cliché, that is, the use of ready-made, prefabricated formulas designed to give those who are too lazy to think the illusion of thinking. The Communists of course have made a heavy industry of clichés, but we have our own too. Hard-headed business man; ivory tower; longhair; regimentation; togetherness; airy-fairy. Anybody who believes literally what these clichés express, as far as any thinking for himself is concerned, might just as well be in Moscow reading about fascist hyenas and the **minions** of imperialist aggression.

minions esbirros

gob·ble·de·gook language characterized by circumlocution and jargon, usually hard to understand: the gobbledegook of government reports.
—Synonyms gibberish, doubletalk, bosh, mumbo jumbo.

gabble hablar atropelladamente, farfullar

forceful eficaz, effective, contundente, vigoroso,

deposition depósito

Then there's the use of what we call jargon or **gobbledegook**, or what people who live in Washington or Ottawa call federal prose, the **gabble** of abstractions and vague words which avoids any simple or direct statement. There's a particular reason for using gobbledegook which makes it a part of social mythology. People write this way when they want to sound as impersonal as possible, and the reason why they want to sound impersonal is that they want to suggest that the social machine they're operating, usually a government agency, is running smoothly, and that no human factors are going to disturb it. Direct and simple language always has some force behind it, and the writers of gobbledegook don't want to be **forceful**; they want to be soothing and reassuring. I remember a report on the classification of government documents which informed me that some documents were eventually classified for permanent **deposition**. The writer meant that he threw them away. But he didn't want to say so, and

que desafiaba tan a menudo a nuestra imaginación: la apelación al esnobismo y a los llamados símbolos de estatus, la explotación del miedo al ridículo o a encontrarse al margen de la sociedad, y que a la vez nos recomienda una manera fácil de acomodarnos a lo que está ocurriendo. Así nos habituamos a la utilización del cliché, es decir, a la repetición de fórmulas prefabricadas para que las mentes perezosas tengan la ilusión de estar pensando.

Utilizamos clichés cuando hablamos de un desalmado hombre de negocios, de la torre de marfil, de un hombre inconformista y melencólico. Cualquiera que crea literalmente lo que estos clichés expresan, en lo que se refiere a pensar por uno mismo, estaría como en un estado totalitario, repitiendo mecánicamente un único discurso.

Utilizamos también lo que a menudo se llama jerga o **jerigonza**, o lo que la gente de Ottawa o Washington llama prosa federal, el **parloteo** de abstracciones y palabras vagas que evita cualquier afirmación simple o directa. Hay un motivo preciso para utilizar esta jerga y que la hace parte de la mitología social. Las personas escriben así cuando quieren parecer impersonales, y quieren parecerlo porque pretenden decirnos que la maquinaria social que ellos operan, por lo común una agencia gubernamental, está funcionando perfectamente y no hay factores humanos que la entorpezcan. El lenguaje simple y directo siempre transmite cierta fuerza y los redactores de jerigonza no quieren ser **contundentes**; quieren ser tranquilizadores y sosegados. Recuerdo una nota sobre la clasificación de documentos gubernamentales en la que se decía que algunos de esos documentos serían finalmente clasificados para su **deposición** permanente. El [97] redactor estaba diciendo que se había desecho de ellos. Pero no lo quería decir

suggest that somebody was actually tearing up paper and aiming it at a waste-basket; he wanted to suggest some kind of invisible perfect processing. We get similar euphemisms in military writing, where we read about 'anti-personnel bombs', meaning bombs that kill men, designed not to give us any uncomfortable images of legs torn off and skulls blown open. We can see here how the ordinary use of rhetoric, which attempts to make society presentable, is becoming hypocritical and disguising the reality it presents beyond the level of social safety.

pastoral pastoril

Then there's all the mythology about the 'good old days', when everything was simpler and more leisurely and everybody was much closer to nature and got their milk out of cows instead of out of bottles. Literary critics call these reveries **pastoral** myths, because they correspond to the same kind of convention in literature that produces stories about happy shepherds and milkmaids. Many people like to assume that the society of their childhood was a solid and coherent structure which is now falling apart, as morals have become looser and social conditions more chaotic and the arts more unintelligible to ordinary people, and so forth. Some time ago an archaeologist in the Near East dug up an inscription five thousand years old which told him that 'children no longer obey their parents, and the end of the world is rapidly approaching'. It's characteristic of such social myth-making that it can swing from one extreme to the other without any sense of inconsistency, and so we also have progress myths, of the kind that rationalize the spreading of filling stations and suburban bungalows and four-lane highways over the Canadian landscape. Progress myths come into all the phoney history that people use when they say that someone is a 'Puritan', meaning that he's a prude, or that someone

de un modo explícito, no quería dar la impresión de que había alguien destruyendo papeles y lanzándolos a la papelera; quería sugerir en cambio cierto tipo de proceso invisible y perfecto. Hay eufemismos parecidos en el lenguaje militar, y hablan de «minas anti-persona» cuando quieren decir minas que matan a personas, intentando así no darnos imágenes desagradables de miembros amputados y cráneos abiertos por explosiones. Podemos ver aquí como el uso cotidiano de la retórica, que intenta que la sociedad parezca presentable, se vuelve hipócrita al ocultar parte de la realidad en nombre de la seguridad del país.

Hay otra mitología que se dedica a enaltecer el pasado, cuando todo era más pausado y sencillo y la gente tenía mayor contacto con la naturaleza y sacaba la leche de las vacas en vez de botellas. Los críticos literarios llaman a estas ensoñaciones mitos **pastorales**, porque responden al mismo tipo de convención que la literatura sobre pastores y lecheras felices. A mucha gente le gusta pensar que la sociedad de su infancia era una estructura sólida y coherente que ahora se está desmoronando; la moral se ha vuelto más débil y las condiciones sociales más caóticas y las artes más ininteligibles para el hombre común. Hace algún tiempo un arqueólogo desenterró en Oriente Próximo una inscripción de hace cinco mil años en la que se leía «los niños ya no obedecen a sus padres, y el fin del mundo se acerca a pasos agigantados». Es característico de estas creaciones de mitología social que puedan oscilar de un extremo a otro sin ninguna impresión de inconsistencia, y lo mismo podemos decir de los mitos de progreso que racionalizan la multiplicación de estaciones de gasolina y los chalets suburbanos y [98] las autopistas de cuatro carriles sobre el paisaje canadiense. Los mitos de progreso aparecen en la falsa historia que utiliza la gente cuando dice que alguien es un «puritano», queriendo decir que es un mojigato, o que

else is 'medieval' or 'mid-Victorian', meaning that he's old-fashioned. The effect of such words is to give the impression that all past history was a kind of bad dream, which in these enlightened days we've shaken off.

doodles garabatos

I mentioned in my last talk the various diagrams and **doodles** that people carry around in their minds to help them sort things out. Sometimes they sort things the wrong way. For instance, there's the diagram of left-wing and right-wing in politics, where you start with Communism at the extreme left and go around to Fascism at the extreme right. We use this diagram all the time, but suppose I were to say: 'the Conservatives are nearer to being Fascists than the Liberals, and the Liberals are nearer to being Communists than the Conservatives.' You recognize that statement to be nonsense; but if it's nonsense, the diagram it's founded on is more misleading than it is useful. The person it's most useful to is the person who wants to turn **abusive**, which is my next point.

abusive ofensivo, grosero, injurioso, maltratador, insultante

abusivo excessive, exorbitant, misused, improper

Ordinary speech is largely concerned with registering our reactions to what goes on outside us. In all such reactions there's a large automatic or mechanical element. And if our only aim is to say what gets by in society, our reactions will become almost completely mechanical. That's the direction in which the use of clichés takes us. In a society which changes rapidly, many things happen that frighten us or make us feel threatened. People who can do nothing but accept their social mythology can only try to **huddle** more closely together when they feel frightened or threatened, and in that situation their clichés turn hysterical. Naturally that doesn't make them any less mechanical. **Some years ago, in a town in the States, I heard somebody say 'those yellow**

algún otro es «medieval» o «victoriano», queriendo decir que está anticuado. El efecto de tales palabras es dar la impresión de que toda historia pasada fue una especie de pesadilla, de la que en estos días ilustrados nos hemos liberado.

Mencioné en mi última charla los diversos diagramas y **dibujos** que la gente lleva en la cabeza para ayudarse a ordenar el mundo. A veces lo ordenan incorrectamente. Por ejemplo: el diagrama de la izquierda y la derecha políticas, donde se empieza con el comunismo en el extremo izquierdo y se acaba con el fascismo en el extremo derecho. Utilizamos este diagrama constantemente, pero supongamos que digo: «los conservadores están más cerca de los fascistas que los liberales, y los liberales más cerca de los comunistas que los conservadores.» Esta afirmación sin duda carece de sentido; pero entonces el diagrama en que se basa es más engañoso que útil. Es más útil sin duda para quienes **ambicionan el poder**, que es el siguiente punto que quiero señalar.

El lenguaje cotidiano se ocupa principalmente de registrar nuestras reacciones al medio que nos rodea. En todas esas reacciones hay un elemento importante que es automático o mecánico. Y si nuestro único objetivo es decir lo aceptado en una sociedad, nuestras reacciones se volverán casi completamente mecánicas. Esa es la dirección hacia la que nos conduce el uso de clichés. En una sociedad que cambia rápidamente ocurren muchas cosas que nos asustan o parece que nos amenazan. Cuando la gente que se limita [99] a aceptar esa mitología social tiene miedo o se siente amenazada, sólo puede **arrimarse** más unos a otros, y en esa situación los clichés se vuelven **históricos**. Obviamente eso no los hace menos mecánicos. Hace algunos años, en un pueblo de Estados Unidos, escuché a alguien decir «esos amarillos de

bastards', meaning the Japanese. More recently, in another town, I heard somebody else use the same phrase, but meaning the Chinese. There are many reasons, not connected with literary criticism, why nobody should use a phrase like that about anybody. But the literary reason is that the phrase is pure reflex: it's no more a product of a conscious mind than the bark of a dog is.

not spoken

We said that the person who is surrounded with advertisers, or with politicians at election time, neither believes everything literally nor rejects everything, but chooses in accordance with his own vision of society. The essential thing is the power of choice. In wartime this power of choice is greatly curtailed, and we resign ourselves to living by half-truths for the duration. In a totalitarian state the competition in propaganda largely disappears, and consequently the power of imaginative choice is sealed off. In our hatred and fear of war and of totalitarian government, one central element is a sense of claustrophobia that the imagination develops when it isn't allowed to function properly. This is the aspect of tyranny that's so prominently displayed in George Orwell's *1984*. Orwell even goes so far as to suggest that the only way to make tyranny permanent and unshakable, the only way in other words to create a literal hell on earth, is deliberately to debase our language by turning our speech into an automatic gabble. The fear of being reduced to such a life is a genuine fear, but of course as soon as we express it in hysterical clichés we are in the same state ourselves. As the poet William Blake says in describing something very similar, we become what we behold.

Too often the study of literature, or even the study of language, is thought of as a kind of elegant accomplishment, a matter of talking good grammar or keeping up with

mierda», refiriéndose a los japoneses. Hay muchos motivos, sin relación con la crítica literaria, por los que nadie debería decir una frase de ese tipo acerca de ninguna persona. Pero en el dominio literario la frase es mero reflejo condicionado: no es más un producto de la mente consciente que el ladrido de un perro.

Dijimos que la persona que vive rodeada de publicistas, o de políticos en época de elecciones, ni se cree ni rechaza todo, sino que elige según su propia visión de la sociedad. Lo esencial es el poder de elección. En tiempo de guerra el poder de elección está muy reducido, y nos resignamos a vivir con medias verdades. En un estado totalitario la competencia en la propaganda desaparece casi completamente y eso anula el poder imaginativo de elección. En nuestro odio y miedo de la guerra y del estado totalitario un elemento central es una sensación de claustrofobia que desarrolla la imaginación cuando le impiden funcionar adecuadamente. Este es el aspecto de la tiranía que está expuesto prominentemente en *1984* de George Orwell. Orwell llega incluso a sugerir que la única forma de perpetuar una tiranía y hacerla inquebrantable, es decir, de crear un verdadero infierno en la tierra, es degradar el lenguaje deliberadamente convirtiéndolo en un parloteo automático. El miedo a ser reducido a una vida semejante es un miedo genuino, pero, por supuesto, tan pronto como lo expresamos en clichés históricos nosotros mismos entramos en ese estado. Como [100] dice el poeta William Blake al describir algo muy similar: nos convertimos en aquello que vemos.

Muy a menudo el estudio de la literatura, o incluso el estudio del lenguaje, es considerado como una especie de virtud elegante, una cuestión de buena gramática, o de mantenernos al día en nuestras

one's reading. I'm trying to show that the subject is a little more serious than that. I don't see how the study of language and literature can be separated from the question of free speech, which we all know is fundamental to our society. The area of ordinary speech, as I see it, is a battleground between two forms of social speech, the speech of a **mob** and the speech of a free society. One stands for cliché, ready-made idea and automatic babble, and it leads us inevitably from illusion into hysteria. There can be no free speech in a mob: free speech is one thing a mob can't stand. You notice that the people who allow their fear of Communism to become hysterical eventually get to screaming that every sane man they see is a Communist. Free speech, again, has nothing to do with **grousing** or saying that the country's in a mess and that all politicians are liars and cheats, and so on and so on. **Grousing** never gets any further than clichés of this kind, and the sort of vague cynicism they express is the attitude of somebody who's looking for a **mob** to join.

You see, freedom has nothing to do with lack of training; *it* can only be the product of training. You're not free to move unless you've learned to walk, and not free to play the piano unless you practice. Nobody is capable of free speech unless he knows how to use language, and such knowledge is not a gift: it has to be learned and worked at. The only exceptions, and they are exceptions that prove the rule, are people who, in some crisis, show that they have a social imagination strong and mature enough to stand out against a **mob**. In the recent **row** over desegregation in New Orleans, there was one mother who gave her reasons for sending her

lecturas. Estoy intentando mostrar que el tema es un poco más importante. No alcanzo a entender cómo se puede separar el estudio del lenguaje y de la literatura del problema de la libertad de expresión, que todos consideramos fundamental para nuestra sociedad. El ámbito del habla cotidiana, tal como lo veo yo, es un campo de batalla entre dos formas de habla social, el habla de las **masas** y el habla de una sociedad libre. La primera consiste en la utilización de clichés, ideas preconcebidas y parloteo automático, y nos conduce inevitablemente de la ilusión a la histeria. No puede haber libertad de expresión en las masas; la libertad de expresión es algo que las masas no pueden soportar. Podemos observar como la gente que transforma en histeria su miedo del comunismo acaba clamando que todos los hombres cuerdos con los que se encuentra son comunistas. La libertad de expresión, repetimos, no tiene nada que ver con **quejarse** o decir que el país es un descalabro, que todos los políticos son unos mentirosos y unos tramposos, etcétera, etcétera. Las **quejas** nunca van más allá de los clichés de este tipo y la especie de vago cinismo que expresan es la actitud de alguien que busca una **multitud** a la que unirse.

La libertad no guarda ninguna relación con la falta de aprendizaje y sólo puede ser producto del aprendizaje. No tenemos libertad de movimiento si no hemos aprendido a andar, no somos libres para tocar el piano a no ser que practiquemos. [101] Nadie es capaz de hablar con libertad si no sabe cómo utilizar el lenguaje, y este conocimiento no es un don; hay que aprenderlo y elaborarlo. Las únicas excepciones, y confirman la regla, son la gente que en una crisis determinada demuestra que tienen una imaginación social fuerte y madura capaz de enfrentarse a una **multitud**. En la reciente **disputa** sobre segregación en Nueva Orleans, una madre explicó por qué enviaba sus hijos a una escuela

mob 1 a disorderly crowd; a rabble. 2 (prec. by *the*) usu. *derog.* the populace. 3 *colloq.* a gang; an associated group of persons. Chusma=gente vulgar, turba=muchedumbre de gente confusa y desordenada, multitud

children to an integrated school with such dignity and precision that the reporters couldn't understand how a woman who never got past grade six learned to talk like the Declaration of Independence. Such people already have what literature tries to give. For most of us, free speech is cultivated speech, but cultivating speech is not just a skill, like playing chess. You can't cultivate speech, beyond a certain point, unless you have something to say, and the basis of what you have to say is your vision of society. So while free speech may be, at least at present, important only to a very small minority, that very small minority is what makes the difference between living in Canada and living in East Berlin or South Africa. The next question is: where do the standards of a free society come from? They don't come from that society itself, as we've just seen.

Let us suppose that some intelligent man has been chasing status symbols all his life, until suddenly the bottom falls out of his world and he sees no reason for going on. He can't make his solid gold cadillac represent his success or his reputation or his sexual potency any more: now it seems to him only absurd and a little pathetic. No psychiatrist or clergyman can do him any good, because his state of mind is neither sick nor sinful: he's wrestling with his angel. He discovers immediately that he wants more education, and he wants it in the same way that a starving man wants food. But he wants education of a particular kind. His intelligence and emotions may quite well be in fine shape. It's his imagination that's been starved and fed on shadows, and it's education in that that he specifically wants and needs.

What has happened is that he's so far recognized only one society, the society he

integrada con tanta elocuencia y precisión que los periodistas no alcanzaban a entender como una mujer que no había terminado los estudios primarios hablaba como la Declaración de la Independencia. Este tipo de gente tiene lo que la literatura intenta dar. Para la mayoría de nosotros la libertad de expresión es expresión cultivada, pero cultivar el lenguaje no es una habilidad, como jugar al ajedrez. No es posible cultivar el lenguaje, más allá de cierto límite, si no se tiene algo que decir, y la base de lo que decimos es nuestra visión de la sociedad. De modo que aunque la libertad de expresión, al menos hoy, sólo es importante para una pequeña minoría, es esa pequeña minoría la que marca la diferencia entre vivir en Canadá y vivir ----- en África del Sur. La pregunta siguiente es: ¿de dónde proceden las normas de una sociedad libre? No proceden de la sociedad misma, como acabamos de ver.

Supongamos que un hombre inteligente se ha pasado la vida persiguiendo símbolos de poder, hasta que de pronto ese mundo se derrumba y ya no encuentra ningún motivo para seguir adelante. El cadillac de oro macizo ya no representa éxito o reputación o potencia sexual; ahora el coche le parece algo absurdo y un poco patético. Ningún psiquiatra ni clérigo pueden ayudarlo, pues no está enfermo ni es un pecador; es un hombre que lucha con su ángel. Entiende [102] en seguida que necesita más educación, y la busca como un hombre hambriento busca comida. Pero quiere una educación particular. La inteligencia y las emociones de este hombre pueden no tener ningún defecto. Pero su imaginación, en cambio, se ha nutrido de sombras y está hambrienta, y ahora lo que quiere y necesita este hombre es concretamente la educación de la imaginación.

Lo que ha ocurrido es que hasta ahora este hombre no ha reconocido más que una

has to live in, the middle-class twentieth-century Canadian society that he sees around him. That is, the society he does live in is identical with the one he wants to live in. So all he has to do is to **adjust** to that society, to see how it works and find opportunities for getting ahead in it. Nothing wrong with that: it's what we all do. But it's not all of what we all do. He's beginning to realize that if he recognizes no other society except the one around him, he can never be anything more than a parasite on that society. And no mentally healthy man wants to be a parasite: he wants to feel he has some function, something to contribute to the world, something that would make the world poorer if he weren't in it. But as soon as *that* notion dawns in the mind, the world we live in and the world we want to live in become different worlds. One is around us, the other is a vision inside our minds, born and **fostered** by the imagination, yet real enough for us to try to make the world we see conform to its shape. This second world is the world we want to live in, but the word 'want' is now appealing to something impersonal and unselfish in us. Nobody can enter a profession unless he makes at least a gesture recognizing the ideal existence of a world beyond his own interests: a world of health for the doctor, of justice for the lawyer, of peace for the social worker, a redeemed world for the clergyman, and so on.

not spoken

I'm not wandering away from my subject, or at least I'm trying not to. My subject is the educated imagination, and education is something that affects the whole person, not bits and pieces of him. It doesn't just train the mind: it's a social and moral development too. But now that we've discovered that the imaginative world and the world around us are different worlds, and that the imaginative world is more important, we have

sociedad, aquella en que ha tenido que vivir, la clase media de la sociedad canadiense del siglo veinte que ve alrededor. Es decir, la sociedad en que vive es la misma que aquella en la que quisiera vivir. De modo que sólo tiene que **amoldarse** a esa sociedad, mirar cómo funciona y encontrar las oportunidades para progresar. No hay nada malo en esto; es lo que hacemos todos, pero no es todo lo que hacemos. Está empezado a comprender que si no reconoce otra sociedad que aquella en que vive, nunca será más que un parásito. Y ningún hombre mentalmente sano quiere ser un parásito; quiere sentir que cumple alguna función, que contribuye al mundo, y que el mundo perdería algo si él desapareciese. Pero tan pronto como esta idea asoma en la mente, el mundo en que vivimos y el mundo en que deseamos vivir se diferencian. Uno es nuestro entorno, el otro es una visión mental, creada y **alimentada** por la imaginación, y sin embargo suficientemente real como para que intentemos cambiar el mundo en que vivimos hacia esa visión. Quisiéramos vivir en este segundo mundo, pero la palabra «quisiéramos» está despertando en nosotros algo impersonal y generoso. Nadie puede entrar en una profesión si no reconoce al menos con un gesto la existencia ideal de un mundo que está más allá de [103] sus propios intereses, un mundo sano para el médico, justo para el abogado, de paz para el trabajador social, redimido para el clérigo...

No estoy desviándome de mi tema, o al menos lo intento. Mi tema es la imaginación educada, y la educación es algo que afecta a toda la persona, no a ciertos fragmentos y pedazos. No sólo entrena la mente; es también un desarrollo social y moral. Pero ahora que hemos descubierto la diferencia entre el mundo de la imaginación y el mundo de alrededor, y que el mundo imaginativo es más importante, aún

to take one more step. The society around us looks like the real world, but we've just seen that there's a great deal of illusion in it, the kind of illusion that propaganda and slanted news and prejudice and a great deal of advertising appeal to. For one thing, as we've been saying, it changes very rapidly, and people who don't know of any other world can never understand what makes it change. If Canada in 1962 is a different society from the Canada of 1942, it can't be real society, but only a temporary appearance of real society. And just as it looks real, so this ideal world that our imaginations develop inside us looks like a dream that came out of nowhere, and has no reality except what we put into it. But it isn't. It's the real world, the real form of human society hidden behind the one we see. It's the world of what humanity has done, and therefore can do, the world revealed to us in the arts and sciences. This is the world that won't go away, the world out of which we built the Canada of 1942, are now building the Canada of 1962, and will be building the quite different Canada of 1982.

not spoken

A hundred years ago the Victorian poet and critic Matthew Arnold pointed out that we live in two environments, an actual social one and an ideal one, and that the ideal one can only come from something suggested in our education. Arnold called this ideal environment culture, and defined culture as the best overtones to most of us, but Arnold's conception is a very important one, and I need it at this point. We live, then, in both a social and a cultural environment, and only the cultural environment, the world we study in the arts and sciences, can provide the kind of standards and values we need if we're to do anything better than adjust.

nos falta dar otro paso. La sociedad en que vivimos parece el mundo real, pero acabamos de ver que hay mucha ilusión en nuestra sociedad, la clase de ilusión a la que nos conducen la propaganda, las noticias tendenciosas, los prejuicios y una gran cantidad de anuncios publicitarios. Pero, como hemos estado diciendo, el mundo cambia rápidamente y la gente que no conoce otro, nunca llegará a entender la naturaleza de esos cambios. Si Canadá en 1962 era muy diferente del Canadá en 1942 no puede ser la sociedad real, sino sólo una manifestación temporal de la sociedad real. Y del mismo modo en que nos parece real, el mundo ideal desarrollado por nuestra imaginación nos parece un sueño que no viene de ninguna parte, que no tiene otra realidad que aquella que le damos. Pero no es así. Es el mundo real, la verdadera forma de la sociedad humana, oculto detrás de la que vemos. Es el mundo de lo que la humanidad ha hecho, de lo que puede hacer, el mundo que se nos revela en las artes y las ciencias. Es el mundo que no se desvanecerá, el mundo que nos ayudó a construir Canadá en 1942, y que ahora construye el Canadá de 1962, y que construirá el mundo muy diferente de 1982.

[104] Hace cien años el poeta y crítico victoriano Matthew Arnold señaló que vivíamos en dos ámbitos, uno real y social, y otro ideal, y que el ideal sólo puede proceder de algo que nuestra educación nos ha sugerido. Arnold llamaba cultura a este entorno ideal, y definía la cultura como lo mejor de todo lo que se había pensado y dicho. La palabra cultura tiene para nosotros nuevos significados, pero la concepción de Arnold es muy importante, y la necesitamos en este punto. Vivimos, pues, simultáneamente en un ámbito social y en uno cultural, y sólo el cultural, que estudiamos en las artes y las ciencias, puede proporcionarnos las normas y valores que necesitamos, si pretendemos hacer algo más que adaptarnos.

I spoke in my first talk of three levels of the mind, which we have now seen to be also three forms of society and three ways of using words. The first is the level of ordinary experience and of self-expression. On this level we use words to say the right thing at the right time, to keep the social machinery running, faces saved, self-respect preserved, and social situations intact. It's not the noblest thing that words can do, but it's essential, and it creates and diffuses a social mythology, which is a structure of words developed by the imagination. For we find that to use words properly even in this way we have to use our imaginations, otherwise they become mechanical clichés, and get further and further removed from any kind of reality. There's something in all of us that wants to drift toward a **mob**, where we can all say the same thing without having to think about it, because everybody is all alike except people that we can hate or persecute. Every time we use words, we're either fighting against this tendency or giving in to it. When we fight against it, we're taking the side of genuine and permanent human civilization.

This is the world revealed by philosophy and history and *science* and religion and law, all of which represent a more highly organized way of using words. We find knowledge and information in these studies, but they're also structures, things made out of words by a power in the human mind that constructs and builds. This power is the imagination, and these studies are its products. **When we think of their content, they're bodies of knowledge; when we think of their form, they're myths, that is,**

Hablé en mi primera charla de tres niveles de la mente, que hemos visto ahora que corresponden a tres formas de sociedad, y a tres modos de utilizar palabras. El primer nivel es el de la experiencia común y de la expresión de uno mismo. En este nivel utilizamos las palabras para decir cosas adecuadas en el momento adecuado, para mantener el funcionamiento de la sociedad, salvar las apariencias, respetarnos a nosotros mismos, y no alterar las situaciones sociales. No es la función más noble de la palabra, pero es esencial, y crea y difunde una mitología social, que es una estructura de palabras desarrollada por la imaginación. Pues descubrimos que para utilizar las palabras de un modo adecuado, incluso en este nivel, tenemos que recurrir a la imaginación, ya que si no lo hacemos se convertirían en clichés mecánicos que nos alejarán de cualquier tipo de realidad. Hay algo en todos nosotros que quiere unirse a las **masas**, donde todos podemos decir lo mismo sin tener que pensarlo, pues todos somos iguales excepto aquellos a quienes podemos [105]odiar o perseguir. Cada vez que utilizamos palabras estamos o luchando contra esta tendencia o sometiéndonos a ella. Cuando luchamos contra ella estamos tomando partido por una civilización genuina y permanente.

Este es el mundo que nos revela la filosofía y la historia y la *ciencia* y la religión y la ley, que representan un modo más organizado de utilizar palabras. En estos estudios encontramos conocimiento e información, pero también son estructuras, cosas creadas mediante palabras por un poder de la mente humana que construye y edifica. Este poder es la imaginación y estos estudios son su producto. **Cuando pensamos en el contenido de estos estudios hablamos de conocimiento; cuando pensamos en sus formas hablamos de mitos, es decir, de**

imaginative verbal structures.

So the whole subject of the use of words revolves around this constructive power itself, as it operates in the art of words, which is literature, the laboratory where myths themselves are studied and experimented with.

The particular myth that's been organizing this talk, and in a way the whole series, is the story of the Tower of Babel in the Bible. The civilization we live in at present is a gigantic technological structure, a skyscraper almost high enough to reach the moon. It looks like a single world-wide effort, but it's really a **deadlock** of rivalries; it looks very impressive, except that it has no genuine human dignity. For all its wonderful machinery, we know it's really a crazy **ramshackle** building, and at any time may **crash** around our ears. What the myth tells us is that the Tower of Babel is a work of human imagination, that its main elements are words, and that what will make it collapse is a confusion of tongues. All had originally one language, the myth says. That language is not English or Russian or Chinese or any common ancestor, if there was one. It is the language of human nature, the language that makes both Shakespeare and Pushkin authentic poets, that gives a social vision to both Lincoln and Gandhi. It never speaks unless we take the time to listen in leisure, and it speaks only in a voice too quiet for panic to hear. And then all it has to tell us, when we look over the edge of our **leaning** tower, is that we are not getting any nearer heaven, and that it is time to return to the earth.

estructuras verbales imaginativas.

De modo que todo el tema de la utilización de las palabras se apoya en este poder constructivo, en cómo opera en el arte de las palabras que es la literatura, el laboratorio donde los mitos mismos son estudiados y experimentados.

El mito particular que ha estado organizando esta charla, y en cierta medida todas las demás, es la historia bíblica de la Torre de Babel. La civilización en que vivimos ahora es una gigantesca estructura tecnológica, un rascacielos tan alto que casi es capaz de alcanzar la luna. Parece el esfuerzo del mundo entero, pero es realmente un **campo** de rivalidades; parece muy impresionante, pero carece de legítima dignidad humana. A pesar de toda esa maravillosa maquinaria sabemos que realmente es un edificio enloquecido y **ruinoso**, y que en cualquier momento puede **derrumbarse**. El mito nos dice que la Torre de Babel es un producto de la imaginación, que sus elementos principales son palabras, y que una confusión de lenguas podría destruirlo. En un principio todos [106] hablaban la misma lengua, dice el mito. Ese lenguaje no es inglés, ruso o chino o cualquier ancestro común, si es que lo hubo alguna vez. Es el lenguaje de la naturaleza humana, el lenguaje que hizo de Shakespeare y Pushkin auténticos poetas, que proporciona una visión social tanto a Lincoln como a Gandhi. Nunca nos habla si no nos paramos a escuchar, y sólo habla en una voz tenue, demasiado tranquila para que la escuche la gente asustada. Y entonces todo lo que tiene que decirnos, cuando miramos desde el borde de nuestra torre **inclinada**, es que no estamos acercándonos al cielo, y que es tiempo de volver a la tierra.

deadlock 1 a situation, esp. one involving opposing parties, in which no progress can be made. 2 a type of lock requiring a key to open or close it. — *v.tr. & intr.* bring or come to a standstill.

deadlocklock punto muerto

leaning adj. 1. departing or being caused to depart from the true vertical or horizontal; «the leaning tower of Pisa»; «the headstones were tilted»

syn: **atilt** *adv.* tilted and nearly falling.

atalaya 3. f. Estado o posición desde la que se aprecia bien una verdad.

[*nuestra atalaya está fuera de la vertical ... y es hora de volver a poner los pies en tierra*]

[CBS, 1962]