Robert Graves



La Diosa Blanca

Nueva edición, ampliada y corregida

alianza Literaria

La Diosa Blanca

Robert Graves

La Diosa Blanca

Una gramática histórica del mito poético

Editado por Grevel Lindop
Traducido del inglés por William Graves

Alianza Editorial

Título original: *The White Goddess*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Edición electrónica, 2014
www.alianzaeditorial.es

© The Trustees of the Robert Graves Copyright Trust
© de la traducción: William Graves
© Alianza Editorial, S. A. Madrid, 2014
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-206-9704-8
Edición en versión digital 2014

Índice

Introducción del editor 9

La Diosa Blanca

Dedicación 35
Prólogo 37
Poetas y juglares 45
La Batalla de los Árboles 58
Perro, Corzo y Avefría 86
La Diosa Blanca 101
El acertijo de Gwion 117
Una visita al Castillo Espiral 145
La solución del acertijo de Gwion 164
Hércules en el loto 176
La herejía de Gwion 197
El alfabeto de los árboles (primera parte) 229
El alfabeto de los árboles (segunda parte) 260
La Canción de Amergin 281
Palamedes y las grullas 304
El Corzo en el soto 331
Los Siete Pilares 348
El sagrado e innombrable Nombre de Dios 365
El León de mano firme 402
El dios con la pata de toro 416
El número de la bestia 451

Una conversación en Pafos, 43 d. de C. 461
Las aguas del Estigia 480
La Triple Musa 504
Bestias fabulosas 538
El Tema poético único 555
La guerra en el Cielo 581
El retorno de la Diosa 622
Posdata de 1960 640

Apéndice I. Dos cartas a la prensa 646
Apéndice II. Versiones originales de los poemas de Robert Graves en el texto 650
Apéndice III. Versiones originales de otros poemas en el texto 665

Comentarios del traductor 685

Índice onomástico/temático 687



Introducción del editor

La Diosa Blanca es uno de los libros más extraordinarios del siglo xx. Subtitulado *Una gramática histórica del mito poético*, también es (entre otras cosas) una aventura de investigación histórica, una búsqueda a rienda suelta a través de los bosques de las mitologías de medio mundo, una introducción a la poesía para poetas, una crítica a la civilización occidental, una polémica sobre las relaciones entre hombre y mujer, y (en algunos aspectos por lo menos) una velada autobiografía.

Esto último puede parecer una pretensión inverosímil; pero desde su declaración de principios inicial («Desde que tenía quince años la poesía ha sido mi pasión dominante») hasta la sonora afirmación final («¡Nadie es más grande en el universo que la Triple Diosa!»), este es un libro intensamente personal. El lector cuidadoso muchas veces vislumbrará brevemente a Robert Graves —como niño, cogiendo zarzamoras en Gales del Norte; como estudiante, hablando con su preceptor de ética[1] en Oxford; como catedrático, dando clases de inglés en la Universidad de El Cairo; cortando muérdago en Bretaña; siendo mordido por una víbora en los Pirineos; ejercitando esa habilidad suya para viajar en el tiempo que le ayudó a escribir las novelas de *Claudio*, y hasta (en varias páginas) escribiendo el primer borrador de *La Diosa Blanca*. Incluso en el entorno de la vida poco corriente de Graves, la composición del libro fue en sí misma un episodio extraordinario —una irrupción de inspiración creadora que generó una teoría que no solo descifró gran parte de la prehistoria europea sino que además interpretó las experiencias más fuertes de su propia vida anterior y que determinó el curso de su futuro. Ciertamen-

te, nadie puede entender a Graves, o su poesía, sin leer *La Diosa Blanca*. Resulta tentador aventurarse más y sugerir que nadie que por lo menos no haya considerado sus argumentos puede comprender plenamente el mundo moderno.

La manera en que el propio Graves da cuenta de cómo escribió el libro (véase el capítulo XXVII, «Posdata de 1960») es uno de los grandes relatos sobre la inspiración literaria —una poderosa narración digna de codearse con las anotaciones de Coleridge sobre su *Kubla Khan* y con el relato de Mary Shelley sobre el nacimiento de *Frankenstein*. Pero deja muchas preguntas (entre ellas las que conciernen a la datación) sin contestar. Partes de este relato pueden resumirse aquí. En 1940 Robert y Beryl Graves se habían instalado en el pueblo de Galmpton, en el sur de Devon; su primer hijo, William, nacería allí más tarde aquel año. No mucho después empezaron a ocurrir cosas que, en retrospectiva, parecen ser relevantes en la gestación de *La Diosa Blanca*. A finales de 1941 Graves comenzó una correspondencia con el poeta galés Alun Lewis. Se escribían sobre la naturaleza de la poesía y de los poetas; pronto salió a relucir el nombre del poeta medieval galés Taliesin*. Luego, en julio de 1942, cuando Graves estaba terminando *The Reader Over Your Shoulder*, un manual para escritores de prosa inglesa, él y su coautor Alan Hodge hablaron de escribir un «libro sobre poesía». Los temas propuestos por Graves para ser tratados incluían la psicología de la inspiración poética y las razones del «aura o halo, o como se llame, que se aferra al nombre de "poeta" a pesar del lamentable historial de mal comportamiento de los poetas»**. Acordaron «poner el libro a cocer muy, muy lentamente», pero ya en julio de 1943 Graves estaba escribiendo a Hodge sobre los vínculos entre la poesía y el «primitivo culto a la Luna» y sugiriendo que: «La historia de la poesía inglesa viene a ser la modificación de la poesía lunar original, que es tónica, por la poesía solar (intelectual, poesía de Apolo), que se mide con ritmos y metros regulares»***. Evidentemente, la investigación sobre «poesía lunar» pronto tomó un giro celta porque en septiembre Graves estaba diciendo a la poeta Lynette Roberts que las influencias «gaélicas y britanas» serían importantes para el libro, y ella se ofrecía a ayudar en su investigación.

---

* Paul O'Prey, ed., *In Broken Images: Selected Letters of Robert Graves, 1914-1946*, Hutchinson, Londres, 1982, pp. 305 y 309. Cuando no se cita la fuente de las cartas, estas están en posesión de los herederos.

** *In Broken Images*, p. 313.

*** *In Broken Images*, p. 316.

Llegado a este momento, el relato adquiere una segunda dimensión. En noviembre, Graves (quien frecuentemente incubaba, o incluso escribía, varios libros a la vez) comenzó a reunir material para una novela histórica, *Rey Jesús*, basada en su opinión de que la evidencia documental mostraba que Jesús, en un sentido estricto tanto por ley judía como por ley romana, había sido un pretendiente al trono de Israel —título que descendía por línea materna*. Así que los temas celtas, romanos y hebreos estaban muy en la mente de Graves cuando, un mes más tarde, en diciembre de 1943, Lynette Roberts le mandó una copia de los *Celtic Researches* de Edward Davies (publicado por primera vez en 1804). El efecto fue dramático: como Graves dijo a Roberts:

> Aquel libro de Edward Davies que me prestaste, aunque en algunas partes es de locos, contiene la llave de la religión celta (las relaciones de las letras bárdicas con los meses y las estaciones del año, de lo que él mismo no se da cuenta; pero ofrece todos los elementos de la ecuación de manera que puede ser fácilmente descifrada): una llave que también abre una sucesión de puertas de la religión romana y griega, y (porque la religión judía era semita injertada en un tronco celta) también abre la puerta más difícil de todas —el relato de la Natividad y Crucifixión**.

Los ingredientes para esta poción mágica estaban ahora listos en la caldera; pero todavía faltaba algo para producir su síntesis. Esto llegó en marzo o principios de abril de 1944, cuando los proyectos poéticos y de documentación de Graves fueron interrumpidos súbitamente***. Los editores que estaban a punto de publicar su recién terminada novela histórica, *El vellocino de oro*, que trataba de las aventuras de Jasón y los argonautas, le pidieron que volviera a trazar la ruta que siguió el *Argo* en los mapas que acompañarían al texto. Fue durante esta tarea (significantemente no verbal) cuando la mente de Graves empezó a ocuparse irresistiblemente en la gran cantidad de material que había absorbido en las últimas fechas. He aquí su propio relato:

---

* Richard Perceval Graves, *Robert Graves and the White Goddess*, Weindenfeld, Londres, 1995, p. 74.

** *In Broken Images*, p. 320.

*** *Robert Graves and the White Goddess*, p. 79.

> una súbita y avasalladora obsesión me interrumpió... Dejé de trazar la ruta que (según los mitógrafos) había tomado el *Argo* desde el Bósforo hasta Bakú y la de vuelta sobre mi gran mapa del mar Negro del Almirantazgo británico. En su lugar empecé a hacer conjeturas sobre una misteriosa «Batalla de los Árboles», que supuestamente tuvo lugar en la Britania prehistórica, y mi mente trabajó a un ritmo furioso toda la noche, y también al día siguiente, de manera que a mi pluma le era difícil seguir el flujo de mis pensamientos.

Hacia la mitad del mes de mayo ya había escrito una obra equivalente a todo un libro que era, esencialmente, el primer borrador de *La Diosa Blanca*. Titulado *El corzo en el soto*, fue enviado a Keidrych Rhys (el marido de Lynette Roberts), que publicó una parte por entregas, en su revista *Wales*, mientras que A. P. Watt, el agente literario de Graves, empezó a mostrarlo a las editoriales. Graves continuó trabajando en el libro, consultando a expertos en disciplinas muy variadas. A Margaret Murray (autora de *El culto de la brujería en Europa occidental*) le consultó sobre nombres de brujas y el uso de las hierbas; Christopher Hawkes le informó sobre New Grange y Stonehenge; Max Mallowan (que vivía cerca de Galmpton con su esposa, Agatha Christie) estaba a mano para hablar sobre arqueología de Oriente Medio.

El libro se amplió y adquirió profundidad hasta su publicación en 1948 con el título de *La Diosa Blanca* y, de hecho, continuó desarrollándose hasta 1960: uno de los propósitos de la presente edición es el de ofrecer el texto como Graves finalmente lo dejó aquel año. Pero ¿qué clase de libro es y cuál fue la «iluminación» que se apoderó de Graves durante aquellas semanas de 1943? Para resumirlo de forma somera, el argumento del libro es que hacia el final de la época prehistórica, y a través de toda Europa y Oriente Medio, existían culturas matriarcales que adoraban a una Diosa Suprema y que reconocían a los dioses masculinos solo como sus hijos, consortes o víctimas para el sacrificio. Estas culturas fueron subordinadas por unos agresivos defensores del patriarcado que destronaron a las mujeres de su posición de autoridad; luego elevaron a los consortes de la Diosa a una posición de supremacía divina y reconstruyeron mitos y rituales para ocultar lo que había ocurrido. Esta conquista patriarcal ocurrió varias veces a partir del segundo milenio a. de C. y llegó a Britania alrededor del 400 a. de C. La verdadera poesía (inspirada por la Musa y su símbolo principal, la Luna) aún sobrevive, o bien es una recreación intuitiva, de la

antigua veneración a la Diosa. Además, su culto y el matriarcado que llevaba implícito representaban un modo de existencia más sana y más feliz que el patriarcado del Dios masculino y su racionalidad inspirada por el Sol, que han producido la mayor parte de las desgracias del mundo moderno.

La iluminación que impactó a Graves con tal fuerza en realidad fue un doble descubrimiento. Una parte de este descubrimiento fue la percepción de que la misteriosa «Batalla de los Árboles», recordada en un poema galés de la temprana Edad Media, fue en realidad una batalla entre *alfabetos*. Los druidas celtas usaban nombres de árboles para las letras de su alfabeto, y el alfabeto estaba estructurado de manera que también funcionara como calendario y, en general, como un sistema de correspondencias al que se podía incorporar toda clase de conocimientos. Incluso había evidencia de que un antiguo alfabeto bárdico había sido reemplazado por otro más nuevo de diferente estructura. De repente quedó claro que la batalla de los dos alfabetos representaba un conflicto de sistemas de conocimientos sustentados por los bardos cultos integrantes de ambos bandos en el momento en que en la antigua Britania el culto a la Diosa fue desalojado por el patriarcado. La otra parte del descubrimiento fue que la misteriosa *Canción de Taliesin*, siempre vista por los académicos como un sinsentido, era en realidad una serie de adivinanzas, y que las contestaciones a las adivinanzas eran las letras de uno de los alfabetos involucrados en la Batalla de los Árboles.

Incluso simplificado con tan poco rigor, el argumento es difícil —un conjunto de hipótesis dependientes entre sí, y cada una muy extraña en sí misma. No resulta sorprendente que algunos lectores descubran rápidamente que *La Diosa Blanca* es ilegible y abandonen. Pero intentar seguir cada ramificación del argumento de Graves en una primera lectura no es necesario, y ni siquiera es deseable. Es mejor pasearse por este fascinante laberinto de poesía, mito y erudición, disfrutando de las extraordinarias delicias y puzles que ofrece, siguiendo la tendencia general y dejando que los nudos más recalcitrantes sean desatados en una lectura posterior. Y es probable que las haya: es un libro que puede ser disfrutado una y otra vez, aportando nuevos placeres y sorpresas en cada ocasión. Porque *La Diosa Blanca* es el tipo de trabajo que Northop Frye[2], apropiadamente, ha llamado una «anatomía»: un libro (como la *Anatomía de la melancolía* de Burton) que rebosa de conocimientos y catálogos de extraños hechos, mezcla verso, prosa y diálogo para analizar su tema exhaustivamente y al mismo tiempo satiriza a la sociedad contemporánea y la sabiduría académica. Los libros de esta clase están escritos con la esencia de la vida del autor

y se tarda toda una vida en comprenderlos, aunque se puedan leer por primera vez con una intensa emoción.

Es bien cierto que, además de todas sus cualidades literarias, *La Diosa Blanca* es un trabajo de enorme erudición. Si se lo considera un estudio de antropología, deriva directamente de *La rama dorada* de sir James Frazer (publicada por primera vez en 1890), y los que hayan leído a Frazer seguramente encontrarán la lectura de *La Diosa Blanca* más accesible. En un cierto sentido, el trabajo de Graves se apoya en una brillante y sencilla transformación de la teoría de Frazer. *La rama dorada* había demostrado que un amplio espectro de religiones primitivas se centraba en un rey divino, un hombre que representaba a un dios mortal de la fertilidad y que o bien mataba a su predecesor, reinando hasta que le mataran a él, o bien era sacrificado al cabo de su año de reinado. La contribución de Graves fue aportar la parte femenina que faltaba en este drama: sugerir que originalmente el dios rey no era importante por sí mismo, sino porque se había casado con la diosa reina, y que, mientras que los reyes podían aparecer y desaparecer, la reina o diosa permanecía.

Sin embargo, la noción más amplia de que la sociedad humana fue inicialmente matriarcal era algo en lo que Graves había tenido muchos predecesores, notablemente el arqueólogo suizo J. J. Bachofen, en cuya *Das Mutterrecht* (*El derecho materno*, 1861) había propuesto que el matriarcado era un vestigio de una época primitiva antes de la domesticación de los animales, cuando aún no se sabía qué parte correspondía al macho en la procreación. La hembra era vista como única fuente de vida; el dominio de las diosas y las mujeres imperantes era consecuencia natural. (Es muy posible que Graves se haya enterado por primera vez de estas teorías por W. H. R. Rivers, el psiquiatra y especialista en el shock postraumático de las trincheras y que se convirtió en buen amigo suyo después de la Primera Guerra Mundial. Rivers, que había sido un antropólogo muy interesado en el «derecho materno» como un fenómeno social, tenía que haber conocido la obra de Bachofen y la de sus seguidores.) Estas teorías, aunque controvertidas, todavía están muy vigentes. Una reciente valedora ha sido la arqueóloga estadounidense Marija Gimbutas, cuyos libros *Dioses y diosas de la vieja Europa* (1982) y *El lenguaje de la diosa* (1989) están en completa armonía con las ideas de Graves.

Quizá sea más fácil encontrar a los precursores de la perspectiva de *La Diosa Blanca* en los campos de la poesía y el esteticismo. Es evidente que la idea de Graves de un poder divino femenino, que se manifiesta bajo muchos nombres

y muchas formas en las diosas del mundo antiguo, y que aparece en los tiempos históricos tomando posesión de las mujeres que han inspirado a los poetas, tiene mucho en común con la idea del «eterno femenino» que fascinó a tantos escritores al final del siglo XIX. La «Gioconda» de Walter Pater en *El renacimiento* (1873), que «ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba […] y que, como Leda, fue madre de Helena de Troya y, como santa Ana, fue madre de María; y todo esto ha sido para ella tan solo como el sonido de liras y flautas»; la «Proserpina» de Swinburne («diosa y doncella y reina…»); la «Rosa del Mundo» de Yeats, e incluso la tres veces heroína de la última novela de Hardy, *La bien amada*, todas son la encarnación de la misma visión. Resulta significativo que cuando Graves estaba preparando sus clases magistrales para la Universidad de Oxford en 1964, se mostró algo inquieto al descubrir que su concepto de la musa poética como una determinada mujer poseída por una diosa no estaba atestiguado por ninguna cita en el *Oxford English Dictionary*. «Me encontraría más tranquilo —admitió— si supiera que algún otro poeta —Raleigh o Coleridge o Keats, por ejemplo— … se me hubiera anticipado en este uso.»* Como sugiere este descubrimiento, mientras que las relaciones poéticas que Graves describe son ciertamente antiguas, puede que su particular visión de ellas solo llegara a ser expresada al final del siglo XIX.

Esto no sería sorprendente; porque, en muchos aspectos, *La Diosa Blanca* tiene sus orígenes en los movimientos literarios «celtas» del *fin de siècle*. El abuelo de Graves, Charles Graves, obispo anglicano de Limerick (1812-1899), había sido un eminente estudioso de la antigüedad irlandesa y un pionero en descifrar las inscripciones Ogham; y su padre, el poeta Alfred Perceval Graves (1846-1931), había sido una importante figura del resurgir literario irlandés: Robert había pasado su infancia en un hogar sumido en el ajetreo literario de un comprometido poeta y educador «pancelta». Graves pronto rechazó la mayor parte de los ideales de su padre; pero cuando en los años cuarenta Taliesin y la Batalla de los Árboles se apoderan de su imaginación, inmediatamente pudo recurrir a una «estantería repleta de libros especializados en literatura celta que encontré en la biblioteca de mi padre (la mayor parte heredados de mi abuelo…)»**. Graves estaba reanudando, aunque con tardanza, una tradi-

---

* Robert Graves, *Mammon and the Black Goddess,* Cassell, Londres, 1965, p. 151.

** «La Diosa Blanca: una charla», conferencia pronunciada por Graves en la Young Men's Hebrew Association (Y.M.H.A. Center, Nueva York) el 9 de febrero de 1957. El texto de la con-

ción familiar, y en cierto sentido *La Diosa Blanca* puede reivindicarse como el último producto del resurgir literario irlandés. Muchos de los libros que Graves utilizó siguen en las estanterías de su despacho en Deià[3]: P. W. Joyce, *Social History of Ancient Ireland* y *Origin and History of Irish Names of Places*; R. A. S. Macalister, *Secret Languages of Ireland*; lady Charlotte Guest, *Mabinogion*; los muchos volúmenes de las *Transactions* de la Irish Texts Society, de la Ossianic Society y de la Honourable Society of Cymmrodorion.

En estas circunstancias, puede parecer extraño que *La Diosa Blanca* no contenga ninguna mención a W. B. Yeats, o a su colaboradora en la colección de mitos y folclore irlandés lady Augusta Gregory. Después de todo, la juvenil devoción de Yeats por la carismática Maud Gonne aparentemente ofrecía un ejemplo excepcional de relación creativa entre musa y poeta; e historiadores literarios a menudo han relacionado *Una visión* de Yeats con *La Diosa Blanca* y las han considerado las obras maestras de la creación de mitos poéticos en el inglés del período moderno. Además, Yeats había sido un buen amigo de Alfred Perceval Graves.

Sin embargo, Robert Graves atesoró toda su vida una aversión hacia Yeats y toda su obra. La causa fue su temprano rechazo a todo lo «celta», intensificado más tarde por el aborrecimiento que Laura Riding sentía ante la actitud de Yeats hacia la poesía (resumida en una carta que este le escribe sugiriendo burlonamente que los poetas debían ser «buenos mentirosos»). Aunque pueda parecer que escribir *La Diosa Blanca* sin una sola referencia a Yeats tuvo que requerir una heroica determinación, es más probable que la omisión fuera intuitiva e irreflexiva, para eludir instintivamente una fuente viciada. Es revelador que la librería de Graves solo contenga un volumen de lady Gregory, *Cuchulain de Muirthemne* (1902). Dentro, con una escritura a mano de los años sesenta, Graves ha garabateado: «Philip Graves de Robert Graves de Philip Graves», una indicación críptica de que el libro viene de su hermanastro Philip y que había de heredarlo su nieto, otro Philip. La inscripción se lee como una brusca despedida, un lacónico recordatorio de que el libro tan solo está de paso y no tiene sitio permanente en su colección.

La comparación con *Una visión* de Yeats no deja de ser instructiva. Ambos libros fueron escritos en un torbellino de inspiración por poetas que en ese momento tenían 52 años; los dos presentan sistemas de mito que subrayan los poe-

---

ferencia se encuentra en Robert Graves, *Five Pens in Hand,* Doubleday, Nueva York, 1958, y, en parte, constituye el capítulo XXVII, «Posdata de 1960».

mas de sus autores y que marcarían su trabajo futuro; ambos deben mucho a las mujeres. Pero los contrastes son igualmente importantes. Yeats reivindicaba un origen sobrenatural de su libro —sus contenidos eran dictados por los espíritus— a pesar de lo cual se negaba a comprometerse sobre su validez final, citando la propia confesión de los espíritus: «Nosotros vinimos para darte metáforas para la poesía». Por el contrario, el libro de Graves muestra una curiosa disyunción entre párrafos de inspirado fervor y una explicación que se desarrolla «científicamente» recurriendo a la evidencia de la arqueología, la lingüística, la antropología e incluso la química. Adopta un tono respecto a lo científico y lo factual nunca contemplado por Yeats. Esto ha contribuido a hacer más aceptable el argumento de Graves para aquellos lectores de finales del siglo xx que siguen encontrándose incómodos con ocultistas y confesos creadores de mitos. Pero las palabras más explícitas expresadas en público por Graves sobre la naturaleza de la Diosa siguen siendo sorprendentemente cercanas a la terminología utilizada por los espíritus de Yeats. «El que Dios sea una metáfora o un hecho no puede ser discutido con la razón —le dijo a su audiencia de Nueva York en 1957—; seamos pues igualmente discretos en el tema de la Diosa.»[4]

El énfasis en la metáfora es un recordatorio útil sobre lo que es, entre otras cosas, *La Diosa Blanca*, una obra de crítica literaria que propugna una teoría específica sobre la poesía inglesa. Como tal, muestra que Graves no solamente está basándose en la erudición y la antropología célticas, sino también en grandes obras de erudición literaria que habían aparecido durante los años veinte y treinta. *The Road to Xanadu* (1927) de John Livingston Lowes había sentado un precedente involucrando al lector en un proceso de deducción que guiaba a través de los mundos de los mitos, sueños y leyendas en pos de la imaginación poética; y es posible que *A Song for David* (1939), el innovador libro de W. F. Stead sobre el *Jubilate Agno* de Christopher Smart (un poema que tiene mucho en común con la canción de Taliesin), haya sugerido a Graves la técnica para desenredar el *Hanes Taliesin*. Cambiando de orden los versos, Stead había sido capaz de demostrar que un largo poema, que antes se había considerado una «locura» o «sinsentido», era de hecho una obra coherente cuyos acertijos y juegos de palabras religiosos seguían un patrón comprensible. Si Graves no conocía estos libros antes, es posible que los leyera en 1942, cuando estaba recopilando material para el libro sobre el pensamiento poético que había planeado escribir con Alan Hodge. También hay influencias de ficción. Por ejemplo, la extraordinaria visión de los nidos de la Diosa vistos en sueños en el capítulo I,

acompañada de la cita de Job —«De sangre se alimentan sus crías»[5]—, se deriva de la historia de fantasmas de M. R. James *The Ash Tree*, «El fresno» (siendo este un estupendo retrato de la Diosa en su aspecto de «vieja»).

Aunque *La Diosa Blanca* trata insistentemente sobre la creación de la poesía, igualmente tiene mucho que decir sobre la interpretación, muy particularmente en el capítulo XIX, «El número de la Bestia». En él Graves deja de lado su búsqueda del corzo mágico para poner a prueba su intuición poética con «un sencillo y bien conocido acertijo hasta ahora sin resolver», concretamente el número de la Bestia mencionado en el libro bíblico del Apocalipsis. Una lectura cuidadosa de este texto será recompensada por la lógica de la solución. Primero Graves usa su «visión analéptica»[6] —una especie de clarividencia histórica— para leer el acertijo como una inscripción que se refiere al emperador romano Domiciano; después lo «corrige» para referirse a Nerón; finalmente argumenta que ambas versiones son correctas, aunque admite que de hecho la segunda nunca pudo haberse escrito. La intuición, parece ser, no solo ha leído el texto sino también la historia oculta en el texto, para lo cual se puede recoger la prueba histórica después de haber terminado la lectura. En cuanto a las intenciones originales del autor bíblico, «¿quién puede decir que fuese san Juan el que puso el sentido allí como si dijéramos para mi beneficio, o si lo puse yo mismo, como si fuera para beneficio de san Juan?». El capítulo muestra cuán alejado está el método de Graves del científico. Mientras que el científico debe elegir la interpretación más escueta, Graves escoge la interpretación más llena de significado: si la intuición poética está funcionando bien, la evidencia histórica que confirme la lectura surgirá más adelante.

En ello el propio Graves tenía más en juego que simplemente leer y escribir. *La Diosa Blanca* era un libro que daba un sentido a su pasado, tanto personal como literario. Sydney Musgrove ha demostrado* que muchos de los temas y de las preocupaciones de *La Diosa Blanca* ya se hallaban presentes, de forma fragmentaria o embrionaria, a lo largo de su obra anterior. Y aún más importante: quizá *La Diosa Blanca* se le impusiera tan insistentemente porque escribirlo fuera un proceso terapéutico necesario. La intensa relación personal y poética de Graves con Laura Riding había terminado en 1939, cuando ella tomó la decisión de quedarse en Florida con Schuyler Jackson. Graves se quedó aturdido y, de al-

* Sydney Musgrove, *The Ancestry of «The White Goddess»,* University of Auckland (English Series n.º 11), 1962.

guna manera, desorientado: a pesar de la tirantez creciente en su relación, en los últimos trece años se había acostumbrado a aceptar los juicios críticos (a menudo feroces) que hacía Riding sobre su trabajo, y sus puntos de vista (frecuentemente megalómanos) sobre la poesía y la política, casi como si estos llevaran implícita una aprobación divina. Llegado 1940, él se había enamorado de Beryl Hodge, la esposa de su amigo y coautor Alan Hodge. La nueva relación no causó fricción: como hemos podido ver, Graves y Hodge continuaron colaborando después de que Beryl y Robert hubieran empezado a vivir juntos en Galmpton. Pero mientras que el amor y el apoyo de Beryl probablemente salvaran a Robert de una seria crisis nerviosa, el profundo trauma causado por la súbita y dolorosa conclusión de su alarmantemente intensa relación con Riding no puede haber sido rápido ni fácil de manejar. Está claro que el mito de la terrible, hermosa, inspiradora y destructora Diosa facilitó que Robert Graves aceptara el papel que Laura Riding había desempeñado en su vida, que empezara a considerarlo parte de un drama más grande que trascendía lo personal; que asumiera lo que le había pasado como lo que tiene que pasarle a todo poeta, como el desarrollo de la representación de un mito. A pesar de todo, en muchos momentos uno siente que lo personal está acechando bajo la superficie del libro. Resulta muy conmovedor leer la historia de Llew Llaw Gyffes en el capítulo XVII, o la de Suibne Geilt en el capítulo XXVI, con el rechazo de Riding en la mente. Pero a pesar de todo, en el libro hay poco que sea *meramente* personal. En el análisis que hace de la misma historia de Llew Llaw Gyffes, por ejemplo, Graves expone su brillante demostración de que a los reyes sagrados se les dejaba cojos, a través de un ritual, dislocándoles la cadera —una sugerencia que resuelve tantos enigmas míticos e históricos que el lector tiene la sensación, positivamente pavorosa, de que, por un momento, puede mirar directamente a un mundo prehistórico. Intelectualmente, reflexionamos que Graves puede o no estar en lo cierto; emocionalmente, quedamos convencidos —y conmocionados.

Así era el libro cuyo primer borrador escribió Graves durante aquellas pocas semanas de 1944. No es de extrañar que las editoriales tuvieran poca prisa en morder el anzuelo. Cassell y Jonathan Cape en Londres, y Macmillan en Nueva York, lo rechazaron. (En su conferencia de 1957 Graves llegó a sugerir que la extraña muerte de Alexander Blanton, vicepresidente de Macmillan, fue una especie de maldición por haber rechazado el libro.) Durante un tiempo Graves depositó sus esperanzas en la Oxford University Press, donde el poeta Charles Williams era uno de los editores. Williams admiraba la poesía de Graves, y ha-

bían intercambiado cartas amables sobre la novela de este *Historia de Mary Powell: la esposa de Mr. Milton*; además en aquel momento Williams estaba escribiendo una ambiciosa secuencia de poemas sobre Taliesin. Estaba realmente entusiasmado con *La Diosa Blanca*; lo encontraba «emocionante… sorprendente y conmovedor». El que más tarde Graves dijera que Williams «había lamentado no poder recomendar este libro tan poco corriente a los otros directivos de la editorial debido al coste», como el que atribuyera la temprana muerte de Williams a la negligencia de su deber poético, era injusto. Williams sí luchó para que se aceptara el libro, pero el director de la editorial, sir Humphrey Milford, no se dejó convencer. Alegó que en aquel momento había escasez de papel; la editorial tenía entre manos series tan ambiciosas como el *Oxford History of English Literature*. «La Oxford University Press —dijo Milford al agente literario de Graves, quizá en un tono algo displicente— en este momento está comprometida en estos trabajos académicos y no en su estudio sobre la mente poética.» Así que el manuscrito acabó en la editorial Dent, que también lo rechazó.

Al cabo de un tiempo la suerte cambió. *La Diosa Blanca* fue aceptada por T. S. Eliot, de la editorial Faber and Faber: un singular acto de generosidad y de coraje intelectual por parte de un poeta que había sido tratado con dureza por Graves y Riding y que sabía los riesgos que conllevaba comprometer a su editorial en un trabajo tan profundamente controvertido como este. La mucho menos conocida Creative Age Press de Nueva York pronto siguió el mismo camino. Para la sobrecubierta el amigo y secretario de Graves, Karl Gay, dibujó («conmigo vigilándole todo el tiempo», como dijo Graves) dos pequeños emblemas. Uno muestra al Corzo en el soto (basado en el dibujo de un antiguo anillo con un camafeo que Graves perdió más tarde) y el otro, como Graves dijo a Eliot, «a la diosa Carmenta dando a Palamedes el ojo que le permite entender el vuelo de las grullas que originó el alfabeto»*, un icono descrito en el capítulo XIII. Por las cartas queda claro que Graves consideraba que estos emblemas formaban parte integrante del libro, por lo que, por primera vez desde 1948, la presente edición incluye a ambos.

La Diosa Blanca suscitó reacciones diversas. Los críticos norteamericanos estaban en gran parte entusiasmados pero perplejos, un resultado natural habiendo tenido que enfrentarse a un libro de estas características en tan solo unas

* Paul O'Prey, ed., *Between Moon and Moon: Selected Letters of Robert Graves, 1946-1972*, Hutchinson, Londres, 1984, p. 40 [*Entre luna y luna*, Alianza Editorial, Madrid, 1992].

semanas. En Gran Bretaña el libro llegó a manos de críticos con más conocimientos que tendían a estar firmemente en *pro* o en *contra*. Quizás la reseña más aguda fuera la del poeta John Heath-Stubbs, en *The New English Weekly* (el 8 de julio de 1948). Heath-Stubbs señaló que el libro poseía «en realidad una importancia completamente independiente de las teorías poco probables sobre el alfabeto irlandés u otros alfabetos» y que era «un alegato a favor del retorno a lo imaginativo, la creación de mitos o las formas poéticas del pensamiento». Vinculaba a Graves con Yeats y con Williams, por ser quizá los únicos poetas modernos que habían «hecho aquel uso intelectualmente consciente de los símbolos mitológicos tradicionales que constituye… la poesía "bárdica"». Por otro lado, los arqueólogos profesionales, como era de esperar, se mostraron mordaces. Glyn Daniel, por aquel entonces el arqueólogo más conocido en Gran Bretaña, tildó las teorías de Graves de «fantasías», y a su libro, de «escandaloso» (*The Listener*, 4 de junio de 1948). Graves replicó en la prensa a esta y a otra reseña hostil aparecida en *The Spectator*. Sus réplicas se recogen en el Apéndice I.

Más sorprendente fue la reacción de los lectores. Evidentemente, *La Diosa Blanca* había encontrado un manantial oculto en la mente del público y la demanda de este libro difícil y erudito se mantuvo fuerte y constante: la edición británica se agotó y fue reimpresa al cabo de cinco meses, y en 1952 salió una nueva edición. Las cartas de los lectores sobre el libro le llegaban a Graves en cantidades que aumentaban continuamente, algunas confesando una veneración a la Diosa en lugares inesperados. El biólogo y escritor de ciencia popular Lancelot Hogben (autor de *Mathematics for the Million* y *Science for the Citizen*), por ejemplo, escribió sobre su admiración por el libro, concluyendo: «No puede haber muchos de nosotros. Así pues yo me inscribo en la asociación de Ella, a quien veneramos en sus tres fases: creciente, llena y menguante…».

Por aquel entonces Graves había regresado con su familia al pueblo de Deià, en Mallorca, para vivir en Ca n'Alluny, la casa que él y Laura Riding habían construido juntos en 1931 y habían ocupado hasta que la Guerra Civil española les obligó a partir de la isla en 1936. Graves había regresado a Mallorca en 1946, cuando *La Diosa Blanca* estaba en proceso de publicación, y en Deià corrigió las galeradas. Allí fue donde tuvieron lugar los últimos actos de este drama singular de *La Diosa Blanca*. Porque, habiendo sacado a relucir el patrón mítico subyacente en su vida y su obra, Graves fue convirtiéndose paulatinamente en su prisionero, al mismo tiempo que en su beneficiario. Crecientemente, una inquietud sobre la idea de la Musa vino a dar forma a la visión

que tenían tanto Graves como sus lectores sobre su poesía. En *La Diosa Blanca* se puede percibir que el mito original de la Diosa y sus efímeros consortes masculinos empieza a sufrir una sutil inversión, de la que surge un patrón bastante diferente —el del hombre poeta y la sucesión de mujeres que (como escribió Graves sobre las amantes de Wyatt) «eran iluminadas a su vez para [él] por el rayo lunar que regía su amor». Esta manera de ver las cosas tuvo consecuencias para la vida personal de Graves y condujo a la serie de relaciones intensamente emocionales con mujeres jóvenes —las llamadas Musas— que estimulaban a Graves para escribir los poemas de amor de sus últimos años, pero que a veces también le causaban dolor y humillación. Las historias de las cuatro «Musas» y su impacto en las vidas del ya envejecido poeta y su familia no necesitan ser contadas de nuevo: se pueden encontrar en *Robert Graves and the White Goddess, 1940-85*, libro de Richard Perceval Graves, y (una visión desde dentro de un miembro de la familia) en *Bajo la sombra del olivo: la Mallorca de Robert Graves*, de William Graves. Pero es difícil creer que estas relaciones hubieran podido desarrollarse como lo hicieron si *La Diosa Blanca* nunca se hubiera escrito. Para bien o para mal, fue el libro que fijó la imagen popular de Graves, y con el paso del tiempo la que él tenía de sí mismo.

Una etapa decisiva en el proceso, y que convirtió a Graves en una suerte de figura de culto en las últimas décadas de su vida, fue la aparición de la tercera edición británica de *La Diosa Blanca* en 1961. Era la primera vez que el libro se publicaba en Gran Bretaña en edición de bolsillo, y el momento era propicio. Comenzaban los años sesenta, con todos los cambios culturales radicales que trajeron; nuevas religiones, nuevas psicoterapias, nuevas libertades sexuales y nuevas drogas psicodélicas empezaban a difundirse en el mundo occidental. El ocultismo, el paganismo y un protofeminismo flotaban en el ambiente. *La Diosa Blanca* estaba en armonía con muchos de estos nuevos acontecimientos, y más aún con los cambios que Graves introdujo en el libro en 1960. El libro ya se había ampliado para la segunda edición británica (1952), a la que Graves había añadido el capítulo XXVI, «Retorno de la Diosa». Ahora, entre el 24 de marzo y el 17 de junio de 1960*, Graves hizo una completa revisión, reforzando sus argumentos, eliminando algunas referencias que se habían quedado desfasadas sobre el comunismo ruso y la Segunda Guerra Mundial (su interés en la política había decrecido con el paso de los años), y añadió

* Fechas del diario de Graves en Ca n'Alluny.

extractos de su conferencia de 1957 para componer la desafiante «Posdata de 1960». Dos cambios en particular requieren atención y muestran con qué destreza juzgaba el sentir del momento y las necesidades de su libro. Suprimió del final del capítulo XV dos párrafos que trataban del tarot y que, por mucho que le pudieran gustar al sector «hippy», que pronto iba a sumarse al grueso de sus lectores, eran los que con más probabilidad podrían provocar rechazo entre aquellos otros que querían tomarse el libro seriamente desde el punto de vista de la antropología. Uno de los puntos fuertes del libro, como Graves sin duda sabía, es que irradia magia, pero al mismo tiempo nunca se permite quedar reducido a su vertiente ocultista. En esos párrafos advierte que, por un breve instante, había perdido el equilibrio y empezaba a escribir como un simple mago. Hizo bien eliminándolos; no obstante, dado el interés que revisten, pueden ser reproducidos aquí con toda tranquilidad, fuera de los límites del trabajo en sí:

> Ahora que estamos tratando de los antiguos métodos de adivinación que, como las joyas del mes, han sido degradados por los charlatanes, me gustaría mencionar la baraja del tarot medieval. Consiste en cuatro palos de 13 cartas y 22 triunfos, que claramente parecen derivar del alfabeto de los árboles. Los cuatro palos son las 13 semanas que separan las estaciones-vocales, y los triunfos, las 22 letras del alfabeto completo. Los triunfos se podrían usar para deletrear palabras, y las cartas corrientes, para conseguir fechas, y como cada uno de los triunfos tenía una imagen simbólica, que aparentemente derivaba de la tradición de la letra que representaba —por ejemplo, el Ahorcado para la **D** mayúscula, la Torre herida por el rayo para la **R**, la Rueda de la fortuna para la **AA**—, la baraja de 78 cartas era un instrumento muy poderoso.
>
> *Tarot* es un anagrama de ROTA, rueda, y la Rueda de la fortuna, **AA**, era la primera carta y la principal. Los tarots que han sobrevivido están atemperados por el cristianismo, pero no sería difícil restaurar las imágenes originales de las cartas de los triunfos partiendo de lo que aquí se ha escrito sobre el valor simbólico de las letras.

Y hasta aquí el recorte más largo en la edición de 1961. Pero Graves también añadió algunas cosas, y entre ellas toda una serie de inserciones sobre el tema de los hongos alucinógenos —cada inserción es breve, pero el conjunto cambia sutilmente el sabor del libro. La razón era que, desde 1949, Graves mante-

nía una amistad creciente con R. Gordon Wasson y su esposa, la doctora Valentina Wasson, ambos expertos micólogos. Gordon tenía un interés especial en los hongos alucinógenos. Su interés era más que teórico y, a finales de enero de 1960, había iniciado a Graves, acompañado de un grupo de amigos, en los misterios del *Psilocybe heimsii* mexicano, que juntos tomaron en el apartamento de Wasson en Nueva York. Graves describió sus extraordinarias y hermosas visiones en una conferencia de 1961, «El paraíso del poeta». Cuatro meses más tarde, en mayo (en pleno período en que Graves estaba revisando *La Diosa Blanca*), repitieron el experimento; esta vez, a falta de la sustancia original, tomaron «psilocibina sintética» (quizá el recientemente descubierto LSD). Los resultados fueron decepcionantes, pero Wasson y el mundo de los hongos continuaron siendo cuestiones importantes en el pensamiento de Graves hasta pasados muchos años. Los Wasson (quienes merecen y sin duda algún día tendrán una biografía) están entre los inspiradores no reconocidos de la cultura de los años sesenta, ya que su trabajo influyó no solo en Graves sino también en Carlos Castañeda; además, Wasson era amigo del doctor Albert Hoffmann, el descubridor del LSD. Entre sus legados menos obvios está el rosario de referencias a un culto de los hongos dionisíaco que añadió un cierto atractivo a *La Diosa Blanca* cuando entraba en la era de la «revolución psicodélica».

Y ahora no había duda de que este atractivo existía. Después de 1961, el continuo goteo de cartas que Graves recibía sobre el libro se convirtió en un torrente. Ya no necesitaba quejarse de la falta de ayuda para «refinar» su argumento. Expertos —reales y autoproclamados— en arqueología y galés antiguo, en runas y estudios clásicos, en brujería y farmacología escribieron ofreciendo «correcciones» (algunas de ellas de dudosa veracidad) y extensiones a sus teorías. Los lectores menos eruditos le escribían contándole sus sueños, sus experiencias con drogas, sus migrañas, sus faltas de inspiración como escritores o sus experimentos con la magia. Cuando Graves dijo, en su conferencia de 1957, que él «concienzudamente evitaba la brujería, el espiritismo, el yoga, la futurología… y cosas así», es posible que entonces fuera cierto. Cinco años más tarde ciertamente no lo era. Sus escritos le habían llevado a entablar una amistad con el ocultista sufí Idries Shah; y en *su* estela llegó Gerald Gardner, un importante teórico del culto moderno a la brujería. A Graves no le gustó Gardner, pero, a principios de los sesenta, magos y brujas de todo pelaje escribían a Graves, y la correspondencia no siempre era unilateral: parecía que él estaba dispuesto a dar consejos sobre temas de ritual, así como del uso de alucinógenos.

En las últimas décadas de Graves, cuando su poesía estaba llegando a su fin y su mente fallaba, *La Diosa Blanca* continuaba extendiendo su influencia. Las ideas del libro, simplificadas y algunas veces embrolladas, se convirtieron en una parte del palabreo literario en general, de modo que los críticos y los articulistas podían referirse a *La Diosa Blanca* de pasada sin mencionar a Graves, seguros de que los lectores captarían su sentido. Artistas de otros medios estaban atraídos por sus posibilidades. Ya en 1960 había interés en una versión cinematográfica y Alistair Reid había colaborado con Graves en un proyecto de guión de *La Diosa Blanca*, el menos adecuado de todos los libros para filmar. En 1983 un ballet basado en el libro se representó en el Covent Garden de Londres. En 1986 el pintor Julian Cooper completó una gran lienzo titulado *Leyendo «La Diosa Blanca», Windermere,* que se ha convertido en el «paisaje de lagos» más serio y más conocido en el arte gráfico del siglo XX. Las repercusiones literarias han sido igualmente abundantes. Descontando todo menos las atribuciones más obvias, el libro ha tenido una influencia fundamental en obras de teoría poética tan diferentes como *The Black Goddess and the Sixth Sense* (1987) de Peter Redgrove, *The Image of Woman as a Figure of the Spirit* (1991) de Peter Russell y *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1992) de Ted Hughes. Sería difícil encontrar a un poeta de importancia en Gran Bretaña que no haya leído por lo menos partes de este libro y que de alguna manera no se haya sentido vinculado con sus conceptos.

Sin embargo, el propio pensamiento de Graves nunca cesó de desarrollarse. En 1963 su visión de la Diosa estaba cambiando otra vez. En su conferencia en Oxford de diciembre de aquel año —publicada bajo el título «Percepciones de la Diosa Negra» («Intimations of the Black Goddess»)— Graves empezó a hablar de la «misteriosa hermana de la Diosa Blanca, la Diosa de la Sabiduría». Su nueva visión de una Diosa Negra, a la que el poeta puede acceder si ha podido superar sin queja las pruebas impuestas por su hermana «Blanca», parece que estaba inspirada por las numerosas Vírgenes negras que se encontraban en las iglesias del sur de Europa, algunas cerca de Deià, además de por las conversaciones con Idries Shah sobre «la tradición sufí de la sabiduría como negrura»*. La Diosa Negra ofrecía una visión fugaz de un futuro más armonioso y tranquilo. Ella es la «más que Musa» del poeta:

* *Between Moon and Moon*, p. 232.

> Fiel como Vesta, alegre y aventurera como la Diosa Blanca, ella conducirá al hombre de nuevo hacia aquel instinto seguro del amor que perdió hace mucho tiempo por su orgullo intelectual*.

El que Graves tuviera esta aspiración en la etapa final de su visión de la Diosa sugiere que estaba empezando a advertir que *La Diosa Blanca* estaba incompleta. Siempre ha habido lectores (quizá el primero fuera John Heath-Stubbs en 1948) que habían sentido que la Musa representada en el libro apreciaba demasiado «el amor de serpiente y la carne de cadáver», y estaba demasiado vinculada al ciclo físico de nacimiento, copulación y muerte, familiar en la visión del mundo moderno y materialista que Graves rechazaba. La Diosa Negra ofrecía posibilidades seductoras. Pero no pudieron desarrollarse. Aunque Graves continuó escribiendo poemas durante otra década, a pesar de padecer una creciente pérdida de memoria que anunciaba lo que quizá era la enfermedad de Alzheimer, en prosa por lo menos la exploración de la Diosa Negra se había acabado.

La Diosa Blanca continúa siendo, después de *Adiós a todo eso* y las novelas de *Claudio*, su libro más famoso e influyente, y también uno que elude todo juicio simple. El propio Graves escribió con desánimo a Patricia Cunningham (en una carta del 22 de agosto de 1959, aparentemente sin enviar):

> *La Diosa Blanca* trata de cómo piensan los poetas: no es un libro científico; si lo fuera, yo hubiera aportado notas y una inmensa bibliografía sobre las obras que no había leído… Algún día algún erudito separará el trigo de la paja en *La Diosa Blanca*. Es una locura de libro y realmente no era mi intención escribirlo.

Una locura o no, fuera su intención o no, *La Diosa Blanca* entra en su segundo medio siglo sin haber perdido su capacidad de inspirar, retar, horrorizar y deleitar.

* * *

El propósito de esta edición es presentar el texto de *La Diosa Blanca* con las revisiones de Robert Graves de 1960, incorporando unas cuantas correcciones

* *Mammon and the Black Goddess*, p. 164.

necesarias por coherencia. La fuente ha sido la propia copia de Graves de la segunda edición norteamericana publicada por Vintage Books de Nueva York en 1958, que incorporaba todos sus cambios a los textos anteriores y que incluía el gran número de añadidos que hizo para la segunda edición británica de 1952.

El ejemplar de Graves de la edición en rústica de Vintage es un objeto extraordinario y evocativo. Las primeras trescientas páginas, aproximadamente, están salpicadas con cientos de subrayados con lápiz azul allí donde Graves, el estilista perfeccionista, se había pescado a sí mismo escribiendo una fea repetición. Por ejemplo, había encontrado la frase «no tenía idea de la verdadera identidad de "la ninfa Oritía" o de la historia de un antiguo culto ateniense de Bóreas…» y había subrayado las cinco repeticiones de «de». Estas marcas deben de haber sido tan solo un autocastigo por la descuidada prosa; evidentemente no tienen nada que ver con reescribir el texto.

Las revisiones en sí adoptan varias formas, con muchas combinaciones de color y de medios. Los errores de imprenta menores están corregidos con lápiz azul, y uno de ellos (Vintage, p. 152) además ha sido corregido otra vez con tinta negra. Una corrección (Vintage, p. 144n) está hecha con lápiz negro normal. Correcciones más importantes están hechas con tinta azul y algunos detalles con tinta roja. Varios pasajes fueron escritos de nuevo o se les añadió gran cantidad de material nuevo, con tinta azul, usando lápiz rojo para refinamientos posteriores, y por encima, otra vez, tinta azul para los pensamientos de última hora. No se puede extraer de todo esto una cronología, pero a medida que los márgenes se llenaban, Graves empezó a pegar tiras de papel blanco con más material con tinta azul o azul oscuro y/o lápiz rojo. En total hay diez tiras de papel, y una mancha de pegamento entre los capítulos II y III sugiere que una undécima se ha caído. La mayor parte de estas tiras contiene información sobre hongos.

Parece inconcebible que este confuso palimpsesto que es el libro fuera enviado a la editorial Faber, que se suponía que tenía que incorporar estas revisiones en su edición de *La Diosa Blanca* de 1961. Las hojas mecanografiadas que han sobrevivido en la Poetry/Rare Books Collection de la State University of New York, en Búfalo, sugieren que Karl Gay mecanografió las correcciones en forma de lista que se suponía que Faber debía usar, junto a un copia virgen de la edición de Vintage, para la composición del nuevo libro. De aquellas listas mecanografiadas ahora solo quedan unas cuantas hojas, pero estas mues-

tran que Graves hizo aún más correcciones en ellas. En otros lugares donde ahora faltan las listas mecanografiadas también podemos deducir que Graves hizo este tipo de cambios bien sobre las listas, bien sobre las galeradas posteriores, bien en ambas; porque los cambios en su copia de Vintage aparecen con sutiles alteraciones (a menudo, simplemente, para evitar repeticiones deslucidas) en la edición de Faber de 1961. Solamente en estos casos se ha preferido el texto de Faber a lo que Graves escribió en su copia de Vintage.

De hecho, no todas las revisiones que hizo Graves fueron incorporadas a la edición de 1961. No sabemos por qué, pero muchos de los cambios —que van desde los pequeños ajustes puntuales hasta grandes alteraciones, como la decisión de Graves de poner AD (d. de C.)[7] después y no antes de las fechas o la de escribir «Juppiter» con una «p» en lugar de dos— fueron pasados por alto. En algunos sitios o Karl Gay o Faber leyeron mal la escritura de Graves; y además de reproducir algunos pequeños errores de los que Graves no se dio cuenta en la edición de Vintage, el texto de 1961 añadió algunos centenares más. Diciendo esto, no pretendo faltar al respeto a Faber and Faber: *La Diosa Blanca* es, después de todo, una pesadilla para un impresor, un editor o el corrector de galeradas —es complejo y caprichoso en el argumento, salpimentado con nombres extraños y citas en docenas de idiomas y lleno de tablas y diagramas. La edición de 1961 ha servido adecuadamente a través de muchas reimpresiones. Pero ahora se han podido corregir estos errores y se puede presentar el texto lo más parecido posible al que Graves le habría gustado ver.

Pero a pesar de todo, hasta esto no ha sido sencillo. Corregir faltas de tipografía obvias, cambiar un número de capítulo equivocado de una referencia bíblica o fijar inconsistencias, por ejemplo, *wryneck* y *wry-neck* [torcecuello], no requiere gran talento. Pero otros «errores» no son tan claros. Tres ejemplos pueden servir para indicar la variedad de problemas. Así en la página 510 Graves nos dice que «El Hijo… llamado también Lucifer o Fósforo ("portador de luz") porque como estrella vespertina traía la luz de la Luna». Esto es incorrecto; Lucifer es el lucero del alba (el planeta Venus que se ve al amanecer) y no la estrella vespertina. Pero el error está entretejido en la lógica de la frase. No se puede cambiar; y verdaderamente, en su contexto, la asociación entre el Hijo, Lucifer y la Luna es muy evocadora. Puede ser un error, pero corregirlo dañaría el libro[8].

Hay un enigma más complicado en la página 454, donde Graves cita —no con total exactitud— el poema «La torre caída de Siloam» que él dice haber es-

crito en 1934. Sin embargo, su diario muestra que el poema fue escrito entre el 19 y el 20 de marzo de 1937. Evidentemente, uno puede pensar que el libro está equivocado: ¿por qué no corregirlo y poner la fecha de 1937? Pero miremos el contexto. Graves está escribiendo sobre la noción que el poeta tiene de «la naturaleza equívoca del tiempo». «La coincidencia entre el concepto y la realidad —nos dice— nunca es completamente exacta.» Afirma que escribió el poema «con minuciosidad proléptica». Prolepsis, según el diccionario[9], es «la representación o la consideración de algo futuro como ya hecho o existente». Graves ha modificado la fecha de su poema proléptico situándola tres años antes. ¿Un sencillo error? ¿Una broma privada? ¿Un mensaje codificado? Los versos citados contienen las palabras «Nosotros ya estábamos allí…». En estas circunstancias, no me atrevo a cambiar la fecha.

He hecho un cambio mucho más grande. Tanto en la edición de Vintage como en la de 1961 los dos párrafos que empiezan «Se objetará…», que ahora están en la página 636, aparecieron en lo que es ahora la página 161, después de las palabras «su segunda esposa» y antes de «La ironía es…». Estaban claramente fuera de lugar por estilo, contenido y lógica. Interrumpían el relato en el capítulo VI sobre la tumba de Arturo en Glastonbury introduciendo un tema completamente diferente. Leyendo cuidadosamente el texto, este muestra que estos párrafos son, en realidad, una parte que falta en el argumento del capítulo XXVI. Se encontraban entre el nuevo material añadido en 1952, cuando Graves estaba aumentando los párrafos existentes para componer lo que es ahora el capítulo XXVI. Evidentemente el impresor no entendió bien las instrucciones de Graves e introdujo estos dos párrafos en el lugar equivocado. Curiosamente, Graves no se percató del error en ninguna de las subsecuentes lecturas de las galeradas: quizás su tema (las aspiraciones superiores de la mujer a la divinidad comparadas con las del hombre) ocupaba tanto el curso de su pensamiento que parecía apropiado en cualquier lugar.

Pero el error está claro. Y (en contraste con su incongruencia con el pasaje de Glastonbury del capítulo VI), como Dunstan Ward ha señalado:

> Hay detalles en los dos párrafos que encajan certeramente con consideraciones que hace [Graves] a lo largo del capítulo XXVI. Por ejemplo, «su persona singular»[10] contrasta con «su antigua persona quíntuple»[11] (página 636); «el culto a Apolo o a Jehová» se referiría de nuevo a Apolo como dios de la ciencia blandiendo la bomba atómica (páginas

> 625, 633) y a la denuncia del «Dios patriarcal» de la página 623; «El hombre es un semidiós» estaría relacionado con «cualquier semidiós [la primera edición usa la palabra "dios"] que elija» (página 637)*.

Después de consultar con Beryl, William y Lucía Graves, y con los directores del Robert Graves Programme, los párrafos se han colocado en lo que es obviamente su posición correcta. La mayor parte de lectores nunca se darán cuenta del cambio —que es como debe ser.

Los diagramas de esta edición están tomados de la edición de Faber de 1961. La primera edición americana (Creative Age, 1948) mostraba sus diagramas mal dibujados con caligrafía de aficionado. La segunda edición americana (Vintage, 1958) ya estaba muy mejorada y usaba una caligrafía con letras con buen contraste, aparentemente dibujadas por Karl Gay. Pero las ediciones británicas siempre han utilizado para las letras de los diagramas una tipografía de imprenta, y esta tradición (aceptada, después de todo, tanto por Graves como por Eliot) se ha seguido aquí.

Y ahora, aquí, a punto de penetrar en el bosque encantado, debo dar las gracias a todos los que han ayudado. Primero estoy muy agradecido a Beryl Graves por su ayuda y consejos en incontables cuestiones, por su generosa hospitalidad en Ca n'Alluny, por el acceso sin restricciones a sus archivos y documentos y por el uso del despacho de Robert Graves, donde hice la mayor parte del trabajo bajo la mirada tolerante del pequeño flautista que todavía se halla sentado en su caja de latón sobre la chimenea. A William y a Elena Graves les agradezco su calurosa hospitalidad y su incansable ayuda en toda clase de cosas. También doy las gracias a Lucía Graves por algunos valiosos consejos e información; a Patrick Quinn y a Dunstan Ward, del Robert Graves Programme, por su entusiasmo al aconsejarme y su erudición meticulosa; al doctor Robert J. Bertholf, el conservador de la Poetry/Rare Books Collection, de la State University of New York en Búfalo, por la información y los consejos sobre los manuscritos de Graves; a Frances Whistler y a Peter Foden por indagar en los archivos de la Oxford University Press; al doctor I. L. Finkel, del Department of Western Asiatic Antiquities del Museo Británico, por sus consejos sobre los animales del calendario babilónico; al doctor Edmund Baxter por su ayuda para localizar textos, y al profesor Charles Rzepka, de la Universidad de

* Carta de Dunstan Ward a Grevel Lindop, 20 de julio de 1996.

Boston por algún trabajo de detective. Por el apoyo constante y la inspiración, estoy agradecido a mi esposa Amanda, a quien (por razones obvias) se dedica la parte de editor de este libro.

Grevel Lindop
Marzo de 1997

Notas del traductor

[1] *Moral tutor* en inglés.

[2] Northop Frye (1912-1991), crítico literario canadiense y teórico literario.

[3] Hoy en St John's College, Oxford.

[4] «La Diosa Blanca: una charla», conferencia pronunciada por Graves en el Young Men's Hebrew Association (Y.M.H.A. Center, Nueva York), el 9 de febrero de 1957. El texto de la conferencia se encuentra en Robert Graves, *Five Pens in Hand*, Doubleday, Nueva York, 1958, pp. 54-72. Parte del texto contituye el capítulo XXVII, «Posdata de 1960».

[5] Job 39, 30.

[6] Graves usa las palabras *prolepsis* y *analepsis* y los adjetivos *proleptic* y *analeptic* para describir «sus vivencias en el pasado y en el futuro» respectivamente. Tienen equivalencias en español aceptadas en el DRAE. Los adjetivos se han traducido como «analéptico» y «prolépticо».

[7] AD = *anno domine*, en inglés se puede poner antes o después de la fecha en cuestión.

[8] Es probable que Graves estuviera pensando en la época matriarcal cuando el «lucero vespertino» traería la luz de la diosa Luna sabiendo que en ambos casos se trata del planeta Venus.

[9] Definición del *Oxford English Dictionary*. En el diccionario de la Real Academia Española la definición de prolepsis reza: «En la doctrina de los epicúreos y los estoicos, conocimiento anticipado de algo».

[10] Masculino en el original.

[11] Femenino en el original.

La Diosa Blanca



Dedicación[1]

Todo santo la injuria y todo hombre sobrio
regido por el áureo medio del dios Apolo,
en desprecio del cual zarpé para encontrarla
en las zonas lejanas más aptas para albergar
a la que deseaba, por encima de todo,
conocer, de espejismo hermana y eco.

Fue virtud no quedarme,
seguir mi testarudo y heroico camino
buscándola en el cráter del volcán,
entre el hielo y sus témpanos, o en la pista borrada,
pasada la caverna de los siete durmientes:
como cualquier leproso, blanca su ancha, alta frente,
con los ojos azules, los labios rojo serba[2]*,*
con bucles color miel hasta blancas caderas.

En joven bosque, verde savia de primavera
retoña y loará a la Montaña Madre,
y toda ave cantora rendirá un grito breve;
pero poseo el don, aun en noviembre,
la estación más cruda, de un sentir tan agudo,
de la magnificencia que ella viste al desnudo
que olvido la crueldad y la traición de antaño,
descuido el blanco próximo de su fúlgido rayo.

[1] Nota del traductor: Todos los poemas de Robert Graves que aparecen en el presente libro están recogidos en su *Complete Poems*, editado por Carcanet Press, y se encuentran en el Apéndice en su versión original.

[2] Serba: fruto rojo del serbal silvestre o de los cazadores.

Prólogo

Mi agradecimiento a Philip y Sally Graves, Christopher Hawkes, John Knittel, Valentin Iremonger, Max Mallowan, E. M. Parr, Joshua Podro, Lynette Roberts, Martin Seymour-Smith, John Heath-Stubbs y los numerosos corresponsales que me han suministrado material y documentación para este libro; y a Kenneth Gay, que me ha ayudado a ordenarlo. Sin embargo, desde la primera edición publicada en 1948[1], ningún experto en irlandés o galés antiguo me ha ofrecido la menor ayuda para depurar mi argumento, ni ha señalado ninguno de los errores que han tenido que deslizarse en el texto, ni han acusado recibo de mis cartas. Estoy desilusionado, aunque no del todo sorprendido. El libro es de muy extraña lectura: pero, claro, una gramática histórica del lenguaje del mito poético nunca se había intentado hasta ahora, y para escribirla concienzudamente he tenido que hacer frente a «preguntas enigmáticas, aunque no fuera de toda conjetura», como las que sir Thomas Browne usa como ejemplo en su *Hydriotaphia*: «¿Qué canción cantaban las sirenas?, o ¿qué nombre adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres?». Encontré respuestas prácticas y sin evasivas a estas y otras muchas preguntas de la misma clase, como:

¿Quién hendió el pie del Diablo?
¿Cuándo vinieron las cincuenta danaides con sus cedazos a Britania?
¿Qué secreto estaba entrelazado en el Nudo Gordiano?
¿Por qué Jehová creó los árboles y las hierbas antes de crear el Sol, la Luna y las estrellas?
¿Dónde se encontrará la sabiduría?

Pero es justo advertir a los lectores de que este sigue siendo un libro muy difícil, así como muy extraño, y que deben evitarlo quienes posean una mente distraída, cansada o rígidamente científica. No he querido omitir paso alguno en mi laboriosa exposición, aunque solo sea porque los lectores de mis recientes novelas históricas se han mostrado un poco recelosos por ciertas conclusiones poco ortodoxas, la autoría de las cuales no siempre se citaba. Ahora, tal vez pueda satisfacerles saber que, por ejemplo, la fórmula mística del Ternero y los dos alfabetos de árboles que introduje en *Rey Jesús* no son «invenciones caprichosas» de mi imaginación, sino que han sido deducidos lógicamente de acreditados documentos antiguos.

Mi tesis es que el lenguaje del mito poético, en uso en el Mediterráneo y la Europa septentrional en la antigüedad, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y que este sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía —«verdadera» en el sentido nostálgico moderno de «el original inmejorable y no un sustituto sintético». El lenguaje fue manipulado al final del período minoico cuando invasores procedentes de Asia Central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remodelaron o falsificaron los mitos para justificar los cambios sociales. Luego vinieron los primeros filósofos griegos, que se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró un lenguaje poético racional (ahora llamado «clásico») en honor de su patrono Apolo, y se impuso en todo el mundo como la última palabra sobre la iluminación espiritual, opinión que prácticamente ha predominado desde entonces en las escuelas y universidades europeas, donde ahora se estudian los mitos solamente como reliquias pintorescas de la era infantil de la humanidad.

Uno de los que rechazaron con más intransigencia la mitología griega primitiva fue Sócrates. Los mitos le asustaban y ofendían; prefería volverles la espalda y disciplinar su inteligencia para pensar científicamente: «para investigar la razón de la existencia de todo —de todo tal como es, no como aparece, y para rechazar todas las opiniones que no se pueden explicar».

He aquí un pasaje típico del *Fedro* de Platón (traducido del latín por Cary[2]):

> Fedro. Dime, Sócrates, ¿no fue de estos lugares de donde Bóreas, se dice, se llevó a la ninfa Oritía de las orillas del Iliso?

Sócrates. Eso dicen.

Fedro. Pero, ¿no sería aquí mismo? El agua de aquí se ve bellísima, clara y transparente, y propicia para los juegos de las doncellas.

Sócrates. No, fue más abajo, por lo menos dos o tres estadios, allá por donde cruzamos al templo de Diana Cazadora, y donde hay, en ese lugar exacto, una especie de altar consagrado a Bóreas.

Fedro. Nunca me di cuenta. Pero, por Júpiter, dime, Sócrates, ¿también tú crees que ese cuento fabuloso es cierto?

Sócrates. Si dudase, como hacen los sabios, no sería culpable de ningún disparate: recurriría a mi astucia y diría que un vendaval de Bóreas la precipitó desde los acantilados cercanos, cuando se estaba solazando con Farmacea, y que habiendo así encontrado su muerte, se dice que Bóreas se la llevó; o bien desde la colina de Marte, pues otros dicen que fue de allí de donde se la llevó y no de este preciso lugar. Por mi parte, Fedro, considero que estas explicaciones son agradables, pero son el terreno de un hombre muy hábil, muy concienzudo, y bastante infeliz; ya que después nos tendrá que explicar el aspecto de los hipocentauros y luego el de la Quimera; y luego se le echarán encima un raudal de gorgonas, pegasos y otras criaturas monstruosas e increíbles, tanto por su número como por su rareza. Y si nuestro incrédulo intentara aproximar a cada uno a la probabilidad de que exista, usando para este propósito una suerte de perspicacia vulgar, deberá disponer de mucho tiempo libre. Pero yo no dispongo del tiempo necesario para estas indagaciones; y la razón, amigo mío, es la siguiente: aún no he podido cumplir el precepto de Delfos de conocerme a mí mismo. Me parece ridículo, cuando aún no consigo esto, gastar mi tiempo en asuntos que no me incumben.

La realidad era que en la época de Sócrates el sentido de la mayoría de los mitos pertenecientes a la época anterior había sido olvidado o mantenido en un estricto secreto religioso, aunque todavía se conservaban pictóricamente en el arte religioso y seguían circulando como cuentos de hadas que citaban los poetas. Cuando se le invitaba a creer en la Quimera, los hipocentauros o el alado caballo Pegaso, todos ellos símbolos directos del culto pelásgico, un filósofo se sentía obligado a rechazarlos como improbabilidades zoológicas; y como no tenía idea de la verdadera identidad de «la ninfa Oritía» o de la historia del

antiguo culto ateniense de Bóreas, solo podía dar una absurda explicación naturalista de su rapto en el monte Iliso: «Sin duda el viento la precipitó desde los acantilados próximos y halló la muerte al pie de ellos».

Todos los problemas que menciona Sócrates han sido planteados en este libro y resueltos, por lo menos a mi satisfacción; pero aunque me considero «un hombre hábil, y concienzudo», no estoy de acuerdo en que yo sea un hombre más infeliz que Sócrates, o en que disponga de más tiempo libre que él, o que la comprensión del lenguaje del mito sea irrelevante para conocerme a mí mismo. Por el tono petulante de su expresión «perspicacia vulgar», deduzco que había pasado mucho tiempo preocupándose por la Quimera, los hipocentauros y lo demás, pero que «las razones de su existencia» le habían eludido porque no era poeta y desconfiaba de los poetas, y porque, como confesó a Fedro, era un urbanita convencido que raras veces iba al campo: «los campos y los árboles nada tienen que enseñarme, únicamente me enseñan los hombres». El estudio de la mitología, como demostraré, se basa firmemente en el conocimiento de los árboles y en la observación de la vida en los campos durante las distintas estaciones del año.

Sócrates, al dar la espalda a los mitos poéticos, en realidad se la daba a la diosa Luna que los inspiraba y que exigía que el hombre rindiese homenaje espiritual y sexual a la mujer: el llamado «amor platónico», la huida del filósofo del poder de la Diosa hacia la homosexualidad intelectual, era realmente el amor socrático. No podía alegar ignorancia: Diotima de Mantinea, la profetisa arcadia que puso fin mágicamente a la peste en Atenas, le había recordado en una ocasión que el amor del hombre tenía por objeto apropiado a las mujeres y que Moira, Ilitía y Calo —la Muerte, el Nacimiento y la Belleza— formaban una tríada de diosas que presidían todos los actos de la generación cualesquiera que fuesen: físicos, espirituales o intelectuales. En el pasaje del *Simposio* de Platón donde se describe el relato que hace Sócrates de las sabias palabras de Diotima, interrumpe el banquete Alcibíades, quien llega muy bebido en busca de un bello muchacho llamado Agatón y lo encuentra reclinado junto a Sócrates. Poco después Alcibíades cuenta a todos los presentes que él mismo incitó en una ocasión a Sócrates, que estaba enamorado de él, a un acto de sodomía del que, no obstante, el filósofo se abstuvo, quedando completamente satisfecho con toda una noche de castos abrazos a su amado y bello cuerpo. Si Diotima hubiese estado presente, al oír eso habría hecho una mueca y escupido tres veces en su propio pecho: pues aunque la Diosa, como Cibeles e Ishtar, toleraba la sodomía incluso en los patios de sus propios templos, la homosexualidad ideal era un extravío moral mucho más grave —era

el intelecto masculino tratando de hacerse espiritualmente autosuficiente. Su venganza contra Sócrates —si puedo llamarla así— por tratar de conocerse a sí mismo a la manera apolínea en vez de dejar esa tarea a una esposa o una amante fue característica: le encontró como esposa una mujer de mal genio e hizo que él centrara sus afectos idealistas en aquel mismo Alcibíades, que le deshonró volviéndose vicioso, ateo, traidor y egoísta —la perdición de Atenas. La Diosa acabó con su vida con un filtro de cicuta[3], planta de flores blancas y maloliente consagrada a ella bajo la advocación de Hécate*, que sus conciudadanos le dieron a beber como castigo por corromper a la juventud. Después de su muerte sus discípulos lo convirtieron en un mártir y, bajo la influencia de aquellos, los mitos cayeron en un desprestigio todavía mayor y terminaron convirtiéndose en temas de chistes callejeros o siendo «explicados» por Evémero de Mesene y sus sucesores como tergiversaciones de la historia. La explicación de Evémero del mito de Acteón, por ejemplo, es que era un caballero arcadio tan aficionado a la caza que le arruinó el mantenimiento de una jauría de sabuesos.

Pero incluso después de que Alejandro Magno hubiera cortado el Nudo Gordiano —acto de un significado moral mucho mayor del que generalmente se reconoce—, el antiguo lenguaje sobrevivió con suficiente pureza en los cultos mistéricos secretos de Eleusis, Corinto, Samotracia y otras partes; y cuando los suprimieron los primeros emperadores cristianos, se siguió enseñando en los colegios poéticos de Irlanda y Gales y en los aquelarres de brujas de la Europa occidental. Como tradición religiosa popular casi desapareció a fines del siglo XVII; y aunque todavía ocasionalmente se escribe poesía de carácter mágico, incluso en la Europa industrializada, es siempre el resultado de una reversión inspirada y casi patológica al lenguaje original —un desenfrenado «don de lenguas» pentecostal— más que de un estudio concienzudo de su gramática y vocabulario.

La educación poética inglesa debería comenzar en realidad no con los *Cuentos de Canterbury*, ni con la *Odisea*, ni siquiera con el Génesis, sino con la *Canción de Amergin*, un antiguo calendario-alfabeto celta que se encuentra en diversas versiones irlandesas y galesas deliberadamente tergiversadas y que resume brevemente el mito poético por excelencia. He intentado restaurar el texto como sigue:

> Soy un venado: *de siete puntas,*
> soy una inundación: *a través de una llanura,*

* Como sabía Shakespeare. Véase *Macbeth*, IV, i, 25.

soy un viento: *sobre un lago profundo,*
soy una lágrima: *que el Sol deja caer,*
soy un halcón: *sobre el acantilado,*
soy una espina: *bajo la uña,*
soy un prodigio: *entre flores,*
soy un mago: *¿quién sino yo*
inflama la cabeza fría con humo?

Soy una lanza: *que ruge ávida de sangre,*
soy un salmón: *en un remanso,*
soy un señuelo: *del paraíso,*
soy una colina: *por donde andan los poetas,*
soy un jabalí: *despiadado y rojo,*
soy una gran ola: *amenazando perdición,*
soy una marea: *que arrastra hacia la muerte,*
soy un niño: *¿quién sino yo*
atisba desde el arco sin labrar del dolmen?

Soy el vientre: *de todo soto,*
soy el fuego: *en cada colina,*
soy la reina: *de cada colmena,*
soy el escudo: *para cada cabeza,*
soy la tumba: *de cada esperanza*[4].

Es de lamentar que, a pesar del fuerte elemento mítico que contiene el cristianismo, la palabra «mítico» haya llegado a significar «fantástico, absurdo, no histórico», pues la fantasía desempeñó un papel insignificante en la evolución de los mitos griegos, latinos y palestinos, o de los mitos celtas hasta que los *trovères* franconormandos los convirtieron en irresponsables novelas de caballería. Todos los mitos son anotaciones serias de costumbres o acontecimientos religiosos antiguos, y son tan dignos de confianza como la historia una vez que se comprende su lenguaje y se tienen en cuenta los errores en la trascripción, las malas interpretaciones de un ritual obsoleto y los cambios deliberados hechos por razones morales o políticas. Por supuesto, algunos mitos han sobrevivido en una forma mucho más pura que otros; por ejemplo, las *Fábulas* de Higinio, la *Biblioteca* de Apolodoro y los primeros cuentos de la *Mabinogion*

galesa son de lectura fácil en comparación con las crónicas engañosamente sencillas del Génesis, Éxodo, Jueces y Samuel. Tal vez la mayor dificultad para resolver los complejos problemas mitológicos consiste en que:

> Los dioses vencedores sus títulos toman
> de los enemigos a los que hacen cautivos,

y en que conocer el nombre de una deidad en cualquier lugar o período es mucho menos importante que conocer la naturaleza de los sacrificios que luego se le ofrecían. Los poderes de los dioses eran redefinidos continuamente. El dios griego Apolo, por ejemplo, parece haber comenzado como un demonio de una hermandad del Ratón en la Europa totémica prearia: poco a poco fue subiendo de categoría divina por la fuerza de las armas, extorsiones y fraudes, hasta que llegó a ser el patrón de la Música, la Poesía y las Artes y, finalmente, en algunas regiones al menos, desposeyó a su «padre» Zeus de la soberanía del universo identificándose con Belino, el intelectual Dios de la Luz. Jehová, el Dios de los judíos, tiene una historia aún más compleja.

«¿Cuál es la utilidad o la función de la poesía en la actualidad?» es una pregunta no menos dolorosa aunque la hagan con insolencia tanta gente estúpida o la respondan con disculpas tanta gente necia. La función de la poesía es la invocación religiosa de la Musa; su utilidad es la experiencia de una mezcla de exaltación y de horror que su presencia suscita. ¿Pero y «en la actualidad»? La función y la utilidad siguen siendo las mismas; solo ha cambiado la aplicación. En un tiempo esta era una advertencia al hombre de que debía mantenerse en armonía con la familia de criaturas vivientes entre las cuales había nacido, mediante la obediencia a los deseos del ama de casa; ahora es un recordatorio de que no ha tenido en cuenta la advertencia, ha puesto la casa patas arriba con sus caprichosos experimentos en la filosofía, la ciencia y la industria y se ha arruinado a sí mismo y a su familia. «En la actualidad» es una civilización en la que se deshonran los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león y el águila pertenecen a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el galgo, a las casetas de apuestas, y el bosque sagrado, al aserradero. En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra, y la mujer, considerada «personal auxiliar del Estado». En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta en posesión de la verdad.

Llamadme, si queréis, el zorro que ha perdido la cola; no soy sirviente de nadie y he decidido vivir en las afueras de una aldea de montaña de Mallorca, católica pero anticlerical, donde la vida se rige todavía por el viejo ciclo agrícola. Sin mi cola, o sea, sin mi contacto con la civilización urbana, todo lo que escribo se leerá perversa e impertinentemente por aquellos de vosotros que estáis todavía engranados a la maquinaria industrial, ya sea directamente, en calidad de obreros, administradores, comerciantes o publicitarios, ya indirectamente, en calidad de funcionarios públicos, editores, periodistas, maestros de escuela o empleados de una empresa de radiodifusión. Si sois poetas, os daréis cuenta de que la aceptación de mi tesis histórica os compromete a una confesión de deslealtad que estaréis poco dispuestos a hacer; elegisteis vuestros trabajos porque prometían proporcionaros un ingreso seguro y la oportunidad de prestar a la Diosa que adoráis un valioso servicio a tiempo parcial. Os preguntaréis quién soy yo para advertiros de que ella exige un servicio de jornada completa o nada en absoluto. ¿Y acaso os sugiero que renunciéis a vuestros trabajos y, por falta de capital suficiente, os establezcáis como pequeños arrendatarios u os convirtáis en pastores románticos —como hizo Don Quijote cuando no pudo ponerse de acuerdo con el mundo moderno— en remotas granjas no mecanizadas? No, mi falta de cola me impide hacer cualquier sugerencia práctica. Solo me atrevo a hacer una exposición histórica del problema; cómo os las arregláis con la Diosa, no es asunto mío. Ni siquiera sé si os tomáis en serio la profesión de poeta.

R. G.
Deià, Mallorca, España

Notas del traductor

[1] Graves usa aquí la fecha 1946.

[2] *Plato* by Henry Cary (1915). El texto se ha retraducido desde esta traducción al inglés, ya que las traducciones directas del latín al castellano no se ajustan a las versiones directas al español.

[3] *Hemlock* = *Conium maculatum* = cicuta.

[4] «Amergin's Charm», poema reconstruido de textos irlandeses y galeses medievales. Para el texto original en inglés, véase el Apéndice II.

Capítulo I

Poetas y juglares

Desde que tenía quince años la poesía ha sido mi pasión dominante, y nunca he emprendido intencionadamente tarea alguna ni establecido ninguna relación que pareciera inconsistente con los principios poéticos, lo que a veces me ha valido la reputación de excéntrico. La prosa me ha servido para ganarme la vida, pero la he utilizado como medio para agudizar mi percepción de la completamente distinta naturaleza de la poesía, y los temas que elijo siempre están vinculados en mi mente con importantes problemas poéticos. A los sesenta y cinco años[1] aún me divierte la paradoja de la obstinada persistencia de la poesía en la fase actual de la civilización. Aunque se la reconoce como una profesión culta, es la única para cuyo estudio no existen academias y en la que no hay varas, por toscas que sean, con las que se pueda medir la pericia técnica. «Los poetas nacen, no se hacen.» La deducción que se espera que uno saque de esto es que la naturaleza de la poesía es demasiado misteriosa como para tolerar examen alguno: ciertamente es un misterio aún mayor que el de la realeza, puesto que los reyes pueden ser hechos o pueden nacer como tales, y las declaraciones que se citan de un rey difunto ejercen poca influencia tanto en el púlpito como en la barra del bar.

La paradoja puede ser explicada por el gran prestigio oficial que de algún modo todavía va unido a la denominación de «poeta», como sucede con la de «rey», y por la sensación de que la poesía, puesto que desafía el análisis científico, debe tener arraigo en alguna clase de magia, y la magia goza de mala reputación. Es cierto que los conocimientos poéticos europeos se basan esencialmente en principios mágicos, cuyos rudimentos constituyeron un restringido secreto religioso durante siglos, pero que finalmente fueron tergiversados, desa-

creditados y olvidados. Ahora los poetas, solo por raras casualidades de regresión espiritual, hacen sus versos mágicamente potentes en el sentido antiguo. Aparte de eso, la manera contemporánea de escribir poemas nos recuerda a los experimentos fantásticos y destinados al fracaso de los alquimistas medievales al intentar convertir un metal vil en oro, con la diferencia de que el alquimista al menos reconocía el oro puro cuando lo veía y lo manejaba. La verdad es que solo el mineral de oro puede convertirse en oro; y solo la poesía, en poemas. Este libro trata del redescubrimiento de los rudimentos perdidos y los principios activos de la magia poética que los rige. Mi exposición se basará en un examen minucioso de dos extraordinarios poemas de la juglaría galesa del siglo XIII, en los que se ocultan ingeniosamente las claves de ese antiguo secreto.

A manera de introducción histórica primero hay que hacer una clara distinción entre los bardos de la corte y los juglares en la antigua Gales. Los bardos galeses, o maestros poetas, como los irlandeses, tenían una tradición profesional, incluida en un corpus de poemas que, aprendidos de memoria literalmente y meditados cuidadosamente, transmitían a los discípulos que llegaban a estudiar con ellos. Los poetas ingleses de hoy en día, cuyo idioma comenzó como una despreciada lengua vernácula del final de la Edad Media cuando la poesía galesa era ya una institución venerable, pueden envidiarlos retrospectivamente: al poeta joven galés se le evitaba el agobio de tener que crear con incertidumbre él solo su propio oficio poético, leyendo al azar, consultando con amigos igualmente dubitativos y mediante escritura experimental. Sin embargo, más tarde tan solo en Irlanda se esperaba, o se permitía, que un maestro poeta escribiera con un estilo original. Cuando los poetas galeses se convirtieron al cristianismo dogmático y fueron sometidos a la disciplina eclesiástica —un proceso que terminó en el siglo X, como demuestran las leyes galesas contemporáneas—, su tradición se fue anquilosando gradualmente. Aunque todavía se exigía a los maestros poetas un alto grado de habilidad técnica, y aunque la posesión de la cátedra de Poesía era vehementemente disputada en las diversas cortes, se les obligaba a prescindir de lo que la Iglesia consideraba «falto de verdad» en alusión al peligroso ejercicio de imaginación poética en el mito o la alegoría. Solo se autorizaban ciertos epítetos y metáforas; igualmente se limitaban los temas, se fijaba el metro, y la *Cynghanedd*, el empleo reiterado de series de consonantes con variación de las vocales*, se convirtió en una

* He aquí un ejemplo de *Cynghanedd* en inglés:

onerosa obsesión. Los maestros poetas se habían convertido en oficiales de la corte; su primera obligación era elogiar a Dios, y la segunda, elogiar al rey o al príncipe que les había otorgado la cátedra, o sea, un asiento en su real mesa. Incluso después de la caída de los príncipes galeses a fines del siglo XIII, este estéril código poético fue mantenido por los bardos de las familias en las casas de la nobleza.

T. Gwymn Jones dice en *The Transactions of Honourable Society of Cymmrodorion* (1913-1914)[2]:

> Las pocas indicaciones que se pueden extraer de las obras de los bardos, antes de la caída de los príncipes galeses, señalan que el sistema detallado en las Leyes se conservó, pero probablemente con modificaciones progresivas. El código métrico *Llyfr Coch Hergest*[3] muestra una evolución todavía mayor, que, en el siglo XV, dio por resultado el Carmarthen Eisteddfod[4] […] La tradición de los temas anotados en este código, que prácticamente limitaba a los bardos a la composición de panegíricos y elegías y excluía la narración, está probado que fue acatada por los Gogynfeirdd [bardos de la corte]. Su adhesión a lo que creían que era la verdad histórica se debía probablemente a que los eclesiásticos muy pronto se apoderaron de su organización. Apenas recurrían al material tradicional contenido en los romances populares, y su conocimiento de los nombres de personajes míticos y semihistóricos provenía principalmente de las *Tríadas* [...] La poesía de la naturaleza y la poesía amorosa solo aparecen ocasionalmente en sus obras, y prácticamente no muestran evolución alguna durante el período [...] Las referencias a la naturaleza en los poemas de los bardos de corte son breves y casuales y en su mayoría se limitan a sus aspectos más violentos —la lucha del mar con la costa, la violencia de las tormentas invernales, la quema de la vegetación primaveral en las montañas. Los ras-

---

Billet spied,
Bolt sped.
Across field
Crows fled,
Aloft, wounded,
Left one dead.

Pero la correspondencia de las ss de *across* y la s de *crows*, que suena como z, ofendería al purista.

> gos de sus héroes solo están indicados con epítetos; ningún incidente es descrito por completo; las batallas se ventilan en tan solo uno o dos versos. Su teoría de la poesía, especialmente en el panegírico, parece como si debiera consistir en epítetos y alusiones, resumiendo los hechos de la historia al mínimo, seguramente siendo ya conocidos por los oyentes. Nunca relatan una historia; y raras veces proporcionan algo que se aproxime a una descripción coherente de un episodio en particular. De hecho, aparte de las baladas populares, así ha sido el carácter de la mayor parte de la poesía galesa hasta el día de hoy.
>
> Sin embargo, los cuentos y romances están llenos de colorido y de acontecimientos; ni siquiera les falta la caracterización. En ellos la fantasía, no afectada por restricciones aplicadas al tema y a la forma, se transforma en imaginación.

Estos cuentos eran relatados por un gremio de juglares galeses cuya condición no se regía por las Leyes, y entre cuyos miembros no había ni obispos ni ministros de Estado, y por ello podían utilizar libremente la dicción, los temas y los metros que desearan. Se sabe muy poco acerca de su organización o de su historia, pero puesto que popularmente se les atribuían dones adivinatorios y proféticos y la facultad de emplear la sátira injuriosa, es probable que descendieran de aquellos primeros maestros poetas galeses que rechazaron, o a los que les fue negado, el patronazgo de la corte después de que los cimbros conquistaran Gales. Los cimbros, a quienes consideramos los verdaderos galeses y entre los cuales eran reclutados los orgullosos bardos cortesanos, eran una aristocracia tribal de origen britano que oprimía a una clase de siervos formada por una mezcla de goidelos, britanos, pueblos de la edad del bronce y del neolítico, además de aborígenes; los cimbros habían invadido Gales desde el norte de Inglaterra en el siglo v d. de C. Los juglares no cimbros iban de aldea en aldea, o de granja en granja, y actuaban a la sombra de los árboles o junto a la chimenea dependiendo de la estación del año. Ellos fueron los que mantuvieron viva una tradición literaria asombrosamente antigua, principalmente en forma de cuentos populares que conservaban fragmentos no solo del mito precímbrico, sino también del pregoidélico, parte del cual se remontaba hasta la edad de piedra. Sus principios poéticos se resumen en una *Tríada* en el *Llyfr Coch Hergest* («El Libro Rojo de Hergest»):

Tres cosas hay que enriquecen al poeta:
los mitos, la potencia poética, un surtido de poesía antigua.

Al principio las dos escuelas poéticas no estuvieron en contacto, pues a los «panzudos» y bien vestidos bardos de la corte se les prohibía componer en el estilo de los juglares y se les penalizaba si visitaban casas que no fueran de príncipes o nobles; los flacos y harapientos juglares no tenían el privilegio de actuar en corte alguna ni estaban instruidos para emplear las complicadas formas poéticas que se exigían a los bardos cortesanos. Sin embargo, en el siglo XIII los juglares fueron aceptados por los invasores franceses de Normandía, al parecer por influencia de los caballeros bretones que comprendían el galés y que reconocían que algunos de los cuentos eran versiones mejoradas de los que habían oído en Bretaña. Los *trovères*, o descubridores, los tradujeron al francés contemporáneo y los adaptaron al código de caballería provenzal; los cuentos, con esta nueva vestimenta, conquistaron Europa.

Las familias galesas y normandas ya contraían matrimonios entre ellas, por lo que ya no era fácil mantener al juglar fuera de las cortes. En un poema de comienzos del siglo XIII un tal Phylip Brydydd recoge una polémica entre él y cierto «rimador vulgar» acerca de quién debía ser el primero en presentar una canción sobre el día de Navidad a su protector, el príncipe Rhys Ieuanc, en Llanbadarn Fawr, en el sur de Gales. El príncipe Rhys era un buen aliado de los normandos. Los dos poemas del siglo XIII que serán examinados aquí son obra de un «rimador vulgar» —vulgar por lo menos de acuerdo con el canon aristocrático de Phylip que define lo que debía ser un poeta. Se titulan la *Câd Goddeu* y el *Hanes Taliesin*.

En el siglo XIV la influencia literaria de los juglares comenzó a ponerse de manifiesto incluso en la poesía cortesana, y según versiones del siglo XIV del estatuto bárdico, *Trioedd Kerdd*, el *Prydydd*, o bardo de la corte, podía escribir poemas de amor, aunque no le estaban permitidos sátiras, libelos, hechizos, adivinación o trovas de magia. Hasta llegado el siglo XV, el poeta Davydd ap Gwilym no conseguiría que le fuera aprobada una forma nueva, la *Kywydd,* en la que se unen la poesía cortesana y la del juglar. La mayoría de los poetas de la corte no querían modificar su obsolescente práctica; seguían mostrándose despectivos y envidiosos del favor que se dispensaba a los «narradores de falsedades». Su posición decayó con la de sus protectores y su autoridad finalmente se derrumbó como consecuencia de las guerras civiles, en las que Gales

era partidario del bando perdedor, poco antes de que la conquista de Irlanda por Cromwell destruyera también allí el poder de los *ollaves*, o maestros poetas. Su resurgimiento en el Gorsedd[5] bárdico de la Eisteddfod[6] Nacional tiene algo de antigualla falsa, adornada con los conceptos erróneos de la práctica druídica de comienzos del siglo XIX; sin embargo, la Eisteddfod ha servido para mantener vivo el sentimiento público del honor que se debe a los poetas, y las pugnas por la cátedra de bardos son tan vehementes como siempre fueron.

La poesía inglesa solo ha tenido breve experiencia de una disciplina bárdica similar: el clasicismo del siglo XVIII, cuando los admiradores e imitadores de Alexander Pope insistían en una dicción, un metro y un «decoro» del tema muy estilizados. A esto le siguió una reacción violenta: el «resurgir romántico»; luego otra vuelta parcial a la disciplina: el clasicismo victoriano, y después otra reacción aún más violenta: la anarquía «modernista» de las décadas de 1920 y 1930. Ahora, los poetas ingleses parece que están considerando un regreso voluntario a la disciplina: no a la camisa de fuerza del siglo XVIII, ni a la levita victoriana, sino a esa lógica del pensamiento poético que da vigor y gracia a un poema. ¿Pero dónde pueden estudiar el metro, la dicción y el tema? ¿Dónde pueden encontrar una autoridad poética a la que puedan rendir una pleitesía voluntaria? Todos ellos probablemente convendrán en que el metro es la norma con la que un poeta relaciona su ritmo personal, el cuaderno de caligrafía desde donde va desarrollando gradualmente su propia escritura personal; si no se asume tal norma, sus idiosincrasias rítmicas carecen de sentido. Probablemente también estarán de acuerdo en que la dicción no debe ser demasiado estilizada ni vulgar. Y del tema, ¿qué? ¿Quién ha podido explicar jamás qué tema es poético y cuál no lo es, como no sea por el efecto que causa en el lector?

El redescubrimiento de los rudimentos perdidos de la poesía puede contribuir a resolver la cuestión del tema: si es que siguen teniendo validez, confirmarían la intuición del poeta galés Alun Lewis, quien poco antes de morir en Birmania en marzo de 1944 escribió acerca del «*único* tema poético de la vida y la muerte... la cuestión de qué es lo que sobrevive de las personas amadas». Estando de acuerdo en que hay muchos temas para el redactor de versos, sin embargo para el poeta, tal como Alun Lewis entendía la palabra, no hay elección. Los elementos del Tema, único e infinitamente variable, se encuentran en ciertos mitos poéticos antiguos que, aunque se los haya manipulado para acomodarlos a cada época de cambio religioso, han permanecido constantes en líneas generales. Empleo la palabra «mito» en su estricto sentido de «*iconógrafo*[7]