

cos y el paisaje cultural renacentista». Algunos de los poemas, como *The Eve of St. Agnes* o *Isabella* están entre lo mejor y más atractivo de su obra, pero revelan también hasta qué punto un carácter eminentemente lírico como el suyo se hallaba incómodo dentro del molde dramático. Será en los sonetos y odas que de modo ocasional (en los dos sentidos de la palabra) redacte Keats, donde más libre y plenamente se exprese la vena lírica de su autor, proporcionándole ese puesto de honor en las letras inglesas que tanto ansiaba. En este sentido, no deja de ser irónico que los poemas que él consideraba por lo general menores, o de escaso calado, sean los más apreciados por el lector moderno.

Así, en las odas, escritas con inusitada rapidez entre marzo y mayo de 1819, después de un frustrante período de esterilidad creativa, Keats se encontrará explorando, con acento lírico, el territorio de lo Otro que ya se descubría en algunos de sus mejores sonetos. Han pasado casi dos años desde su famosa carta sobre la capacidad negativa, pero es ahora cuando, sobre el papel, el poeta procede a residir en las «incertidumbres, Misterios, dudas» sin resistencias, «sin tener que echar mano... de hechos y razones». Tras el intenso período de aprendizaje que ha supuesto la escritura de *Hyperion*, y dotado de una técnica depurada, Keats descubre su propia versión de lo Otro. Siguiendo el espléndido *dictum* que abre uno de sus primeros sonetos, «Nunca la poesía de la tierra fenece», Keats encuentra en la aprehensión atenta y sensual del universo físico el origen de la iluminación poética y, por ende, espiritual. Se ha hablado a menudo de un poeta realista, apegado al mundo de las sensaciones (como él mismo afirmó en otra carta famosa: «Ah, por una vida de Sensaciones más que de Pensamientos»), pero conviene recordar que para Keats el descubrimiento del universo físico se erige, no en fin, sino en medio para la contemplación extática. Las odas son el producto de una iluminación sostenida, de una mirada que, partiendo de un profundo materialismo, alcanza la revelación mística. Como se lee en «Oda sobre una urna griega»: «Son dulces las cadencias que oímos, y aún más dulces/ las que no escuchamos». Esta iluminación, según lo expresado en su carta de 1817, es la única belleza y la única verdad que el poeta reconoce, «elimina[ndo] toda considera-

ción». Pero es también, llevado de esa capacidad negativa que le hace ver las dos caras de la moneda, el origen de la ironía, entendida aquí por lucidez, conciencia del desengaño, aceptación del fracaso final que representa toda tarea humana. Esta es la doble naturaleza de la visión trágica que Keats alcanza al final de su vida, visión que impregna de grandeza sus mejores poemas de madurez y los convierte en pozos sin fondo que la lectura renueva constantemente. Valero resume con acierto el proceso que conduce a la aparición urgente, imperiosa de estas odas: «En casi todas... hay un conflicto de contrarios entre los principios presentes a lo largo de su formación y los que se van abriendo camino conforme su proceso poético madura, y ello supone un gran esfuerzo de aceptación de la realidad».

En el plano formal, ese ansia iluminadora se traduce en la cualidad aforística y gnómica de muchas de sus líneas, que tanto recuerda a Shakespeare: como en éste, la agilidad sintáctica del *vernacular* y la lengua cotidiana se alía a una poderosa imaginación lingüística que actúa por medio de impulsos o fogaños. En estos poemas breves, Keats utiliza su material lingüístico con una dosis de perversidad no exenta de atrevimiento: ajeno en buena parte al manierismo de sus contemporáneos, y poseedor de una cultura literaria incompleta y heterodoxa, Keats se adueña de una dicción fresca, sofisticada, directa en su uso de la sintaxis y la rima, pero plena de extrañeza imaginativa.

Alejandro Valero, excelente poeta por derecho propio, y autor de algunas versiones espléndidas de poetas contemporáneos como John Ashbery o Charles Tomlinson, ha traducido los textos originales con rigor y buen juicio. Su elección del alejandrino para traducir el decasílabo inglés, justificándose en la mayor cuenta silábica de las palabras castellanas, es acertada. En esta vena se encuentran las mejores traducciones de los sonetos de Shakespeare, pese a que el movimiento más lento y solemne del alejandrino no siempre se corresponde con la agilidad rítmica del original. En este sentido, Valero reduce al mínimo sus posibilidades de yerro con una dicción limpia y precisa y una sabia interpretación del verso inglés. No es Keats un poeta de alusiones oscuras e intrincadas meditaciones, pero la densidad léxica y connotativa de muchas de sus líneas, sobre todo en las

odas, exige un esfuerzo particular por parte del traductor. El mejor elogio que puede hacerse a estas versiones es que su ocasional oscuridad, como en el original, se nos muestra necesaria e iluminadora, con la luz negra y material de la verdadera poesía, de la que sabe volver de su busca del Otro trayendo algo de sí misma.

Jordi Doce

New Selected Poems 1957-1994, Ted Hughes, Faber and Faber, Londres, 1995, 332 páginas.

No es Ted Hughes, hoy en día, una figura cómoda dentro del panorama literario inglés. En cierto modo un solitario durante toda su carrera, creador de una obra de singular complejidad y ambición poética, no parece haber dejado herederos entre las nuevas generaciones de escritores ingleses, para los que es acaso una reliquia, un resto de otro tiempo cuya sombra prefieren esquivar o ignorar. Retirado en su granja de Devon, distante y huraño, poco amigo de prodigarse en actos públicos y medios de comunicación si no es para dar recitales de su propia obra, su nombre ha adquirido para muchos un status casi mítico, asfixiante, al que no ayuda su condición de *Poet Laureate*, puesto de designación real de impagable anacronismo con el que la Corona inglesa premia a sus figuras poéticas más distinguidas. Más respetado que querido, más admirado que seguido, Ted Hughes es acaso el último ejemplar de una raza a extinguir, el último eslabón en una cadena de grandes nombres que, como T.S. Eliot o Dylan Thomas, tienen en común haber forjado la lengua e identidad poéticas de una nación en un momento determinado de su historia. Al contrario de Larkin, cuya obra recrea una imagen de Inglaterra y lo inglés compartida de antemano por sus lectores y por ello parcial e idealizada, si no falsa, una imagen colectiva que asume el tópico y el cliché fácil sin lograr nunca trascenderlos o sublimarlos, la obra de Ted Hughes traza, con una generosidad temática y estilística poco habituales, el mapa de una consciencia abierta en todo momento a

los movimientos y evolución del mundo moderno, y ello desde su pequeño ámbito geográfico y cultural, el mundo de oscuros valles y páramos que dominan el condado de Yorkshire en el norte de Inglaterra. En este paisaje de ruinas prehistóricas, pastos azotados por el frío y el viento, viejas minas vacías y pueblos a medio abandonar, ha encontrado Hughes su particular mundo poético, su propia tierra baldía, su personal pero transferible *inferno*. Símbolo y metáfora de la existencia, el páramo de Hughes envuelve al hombre en una enormidad que sabe indiferente, aunque no ajena: su insignificancia lo convierte en espectador de procesos que están más allá de uno, que lo superan, pero de los que es imposible huir. No hay en esta poesía sitio para verdades —o mentiras— fáciles, no hay atajos, ni trucos de ilusionista con que engañarse a uno mismo o al lector. No hay lugar tampoco para la ironía urbana y desmitificadora a la que, para bien o para mal, nos hemos acostumbrado. Su seriedad tiene el sello de la honestidad y la insistencia lúcida: las verdades que comunica son demasiado grandes, demasiado brutales como para ser escuchadas con indiferencia. Por ello su poesía se nos antoja remota, inhumana, monolítica: abarca demasiado, admite demasiado, no da nada por sabido, no ignora nada. Es sin duda el mayor poeta inglés de posguerra, quien mejor ha sabido dibujar en su poesía el *pathos* angustiado del hombre moderno, la demoledora certeza de su soledad en un universo torpemente entrevisto y en todo caso incomprensible.

Ya en sus primeros volúmenes, *The Hawk in the Rain* (1957) y *Lupercal* (1960), Hughes da muestras generosas de su sabiduría poética, y anuncia, aún no plenamente realizadas, las constantes futuras de su obra. En poemas como *Wind* o *Pike*, por poner dos ejemplos destacados y bien diferenciados, Hughes asume la tradición pastoral y naturalista de un John Clare o un Wordsworth (el Wordsworth paisajista, descriptivo) para en su caso despojarla de sus elementos más amables o idealizados. Al neoplatonismo de sus predecesores sucede ahora una obsesión determinista centrada en los ciclos naturales de la vida y la muerte, y en la *inteligencia* implícita del instinto. Por ello «crueldad» y «violencia» son dos conceptos que surgen repetidamente en un análisis superficial de su poesía. Pero no hay tal: la naturaleza de Hughes

es y existe por sí misma; autónoma, autosuficiente, no reconoce la presencia del hombre y mucho menos sus categorías morales, lo que al lector puede parecer muestra de crueldad o violencia no es más que la naturaleza cumpliendo con sus ritos y costumbres cíclicas; en una palabra, *siendo*. Poesía escasamente consoladora, de nulas concesiones, sorprende en ella, sin embargo, la energía, la violenta aspereza de un discurso en el que, al decir de Keith Sagar, «las palabras saltan de la página para agarrar o golpear al lector». La dicción de Hughes es un regreso a los más profundos estratos del idioma inglés, y su música sigue el compás de la tradición anglosajona establecida por el poema épico *Beowulf* y ampliada, siglos más tarde, por el anónimo autor de *Sir Gawain and the Green Knight*. Su idioma es el viejo anglosajón de raíz germánica, un inglés primitivo no pasado aún por el sofisticado filtro del francés normando y el latín eclesiástico; es así como sobrevive en los dialectos del norte, en los condados de Yorkshire donde la influencia domesticadora del francés apenas se hizo notar y donde sobrevive el gusto por la aliteración, los sonidos plosivos y fricativos, las vocales oscuras, los monosílabos; y, en otro plano, un cierto gusto por el humor negro, por la exageración y la hipérbole. Este es el idioma poético y literario de Hughes, que en esos primeros libros, sin embargo, resuena aún con ecos aislados de Hopkins, Thomas o Yeats. Sus líneas son secas, abruptas, divididas por cesuras que recuerdan al verso épico anglosajón, cesuras que, en palabras de Derek Walcott, «tienen la profundidad de una fisura geológica, de un abismo que asusta a la mirada».

New Selected Poems 1957-1994 amplía y revisa, como bien indica el título, la edición anterior de sus *Selected Poems*, publicada en 1983; poco o nada de peso específico ha añadido Hughes a su obra en estos últimos diez años: después del *tour de force* representado por dos volúmenes tan dispares como *Gaudette* (1978) y *River* (1981), Hughes se ha concentrado principalmente en tareas de reescritura y revisión, y en la publicación de polémicos ensayos críticos como los dedicados a Shakespeare —una de sus más duraderas obsesiones— o Coleridge, donde la herencia jungiana y la preocupación antropológica presentes en su obra poética son la base de un discurso atípico e imprevisible, lleno de piruetas y

saltos mortales que sólo la brillantez imaginativa de que hace gala justifica. En cierto modo, puede decirse que lo mejor de Ted Hughes ha quedado atrás, desde el exuberante expresionismo de *Wodwo* (1968) hasta el más despojado y áspero de sus fábulas míticas, que tan ocupado le tuvieron en la década de los setenta, años de fama creciente durante los cuales su obra se convirtió en objeto de culto dentro de los círculos universitarios.

Acaso lo más interesante —y sorprendente— de este nuevo volumen sea la inclusión de un buen número de poemas dedicados a la memoria de su primera esposa, Sylvia Plath, donde Hughes ensaya un nuevo tono, más meditativo, más vulnerable, más impregnado de dudas e interrogantes. Es difícil leer estos poemas sin escuchar el ruido de fondo de testigos y corifeos, la interferencia crítica o biográfica que desde hace años vive a costa de una tragedia irreversible, pero quizá sea mejor así; durante más de treinta años, Hughes contrapuso al ruido y a la algarabía un silencio que él pretendió digno, pero que a muchos pareció culpable o sospechoso. Ahora ha roto ese silencio para prolongarlo: hay en estos poemas una íntima, discreta celebración de lo privado, de la memoria individual no vulgarizada aún por la opinión pública y el debate insensato o indiscriminado. El tono de estos poemas, entre resignado y lúcido, recuerda el de un artículo justamente famoso, escrito hace años para el diario *The Observer*: «Yo no tengo ninguna obligación [con nadie]. Los estudiosos quieren la anatomía del nacimiento del poema; y la audiencia... quiere su sangre, su pelo, su tacto, su olor, y un asiento en la fila delantera de la cocina donde murió».

New Selected Poems 1957-1994 se erige, en resumen, en testamento casi definitivo de una de las aventuras literarias más interesantes y fértiles —en logros, en propuestas, en sugerencias— de la poesía europea contemporánea. Cada vez quedan menos excusas para demorar una buena edición española de sus versos: su lectura, como la de Popa o Holub, empieza a resultar obligada si es que pretendemos hacernos una idea cabal de qué caminos ha escogido la escritura poética en Europa en estos últimos treinta años.

J.D.