

de Williams. También su poesía era inencontrable, y no la leería seriamente hasta 1956. Y, además, había que preparar los dichosos trabajos sobre Spenser, había que leer la *Poética* de Aristóteles, el libro décimo de la *República* de Platón. El nombre de mi nuevo tutor era Donald Davie. En aquel entonces, no creo que supiera mucho más que yo de poesía norteamericana. En cantidad, tal vez menos. No había tenido que lidiar con tanto Whitman.

Al dejar Cambridge en el verano de 1948, me encontré leyendo mucha poesía que no había tenido tiempo de explorar previamente. Los americanos no eran todavía un objeto claro de entusiasmo, y aquellos que empezaban poco a poco a intrigarme mientras los leía atentamente —Moore, Stevens y Williams— eran simplemente inencontrables. Ocupaban el extremo opuesto a la tradición metafísica que estaba aún muy en el aire, apoyada por Eliot y F. R. Leavis, y de la que un poeta como Allen Tate formaba parte visible. Sus poemas escogidos aparecieron en 1947. William Empson también adquiría renovada prominencia y, a pesar de las diferencias entre ellos, se les podía leer juntos sin grandes disonancias.

Este entrenamiento en los metafísicos, dejando de lado lo que pudiera hacer por uno, no ayudaba gran cosa a la hora de reconocer las intenciones de Williams. Entre 1948 y 1951 leí mucha poesía neoclásica, que fue un buen antídoto contra los efectos del romanticismo de Dylan Thomas, pues Thomas era todavía la voz que resonaba en los oídos cuando uno buscaba un estilo contemporáneo o, literalmente, cuando uno escuchaba la BBC. Pound, con sus «tendones de Poseidón», era también otro antídoto y, con la publicación de *Cantos Pisanos* en 1949, una presencia renovada en el mundo literario. También conseguí, en préstamo, una preciada copia de los *Selected Poems* de Miss Moore (la edición de 1935), y, de la misma fuente (el poeta Ronald Bottrall), los *Collected Poems* de 1933 de Hart Crane. Este fue un libro que hacia 1950 me obligó a pararme en seco. La secuencia que me atrajo no fue ‘The Bridge’ (a excepción de ‘Cutty Sark’, que ya conocía por la antología de Robert) sino ‘Voyages’:

Meticulous, past midnight in clear rime

(Meticuloso, en clara rima después de medianoche)

Esta era una voz que me atraía, y:

The bay estuaries fleck the hard sky limits.

(Los estuarios de la bahía motean los duros límites del cielo.)

Al mismo tiempo, reconocí algo en Crane además de esta visión nítida y perceptiva del mar: un malestar que hacía revivir mi creciente insatisfacción con Whitman, un desconuelo que, si leía los poemas correctamente, era suicida. Por supuesto, la propia vida de Crane era una evidencia a tener en cuenta. En ‘Voyages’, como en el apóstrofe a los «erizos de rayas brillantes», parecía darse un reconocimiento de que, con el mar,

there is a line  
You must not cross nor ever trust beyond it  
Spry cordage of your bodies to caresses  
Too lichen-faithful from too wide a breast...

(hay una línea  
que no debes cruzar, en la que no debes confiar,  
vivaz jarcia de tu cuerpo en las caricias  
demasiado fieles al liquen, demasiado amplio su pecho...)

Sin embargo, y al mismo tiempo, Crane anhelaba un mar imaginado como experiencia de unidad paradisíaca donde «sueño, muerte, deseo» se fundían en una sola «flor flotante». Tal como leí su obra entonces –y en 1950 escribí un ensayo en el que intentaba dar una respuesta al problema– Crane entendió que había una disyuntiva entre vida individual y responsable, y muerte no individual, y eligió esto último. Soñó con un entendimiento sentido sólo en «el vértice de nuestra tumba» o «la mirada amplia de la foca hacia el paraíso». A este paraíso parecía poder llegarse únicamente, como en el caso de Whitman, mediante una rendición del yo, una violación de los límites del yo, en una comunión con fuerzas impersonales, y suponía no sólo la muerte del yo sino también la muerte de esa idea de responsabilidad individual que la conciencia nos pide no violar jamás, ya sea en aras de la idea más obsesiva o de la más espiritual. Además de a Whitman, Crane me hizo recordar el «estremecimiento de temor reverente y deleite con que el alma individual se mezcla con el alma universal» de Emerson, y asimismo a Poe, cuando afirma en *Eureka*: «Piensa que la idea de identidad individual se fundirá gradualmente en la consciencia general», donde la visión pseudo-científica de un universo que lucha por volver a una unidad original parecía proporcionar una racionalización de un estado psíquico deseable. Al mismo tiempo, admiraba el estilo de ‘Voyages’, de mala gana, sintiendo que había un cisma en el contraste entre la descripción o evocación exactas (lo que el ojo humano puede humanamente ver, lo que el oído puede oír), y el más indefinido y sinestésico modo de aprehender las cosas (lo que se siente en el proceso de una unión imaginada con la naturaleza).

Mi lectura de Crane se basaba indudablemente en el diagnóstico que de Whitman hiciera D. H. Lawrence en sus *Studies in Classic American Literature*, en el sentido de que «[Whitman] quería siempre fundirse con el útero de una cosa u otra». Era ese deseo de fusión, común también a Poe y Emerson, el que parecía activo en el caso de Crane. Tal vez lo identifiqué demasiado íntimamente con Poe, cuyo *Eureka* acababa de leer, y en el que el deseo de fusión de Poe sugería que lo deseable era rechazar toda responsabilidad personal, pero manteniendo de manera simultánea alguna clase de relación con los demás y con la naturaleza. De ahí, plausiblemente, que echara mano de las drogas y el alcohol, como en el caso de Crane, con la sensación concurrente de haberse librado de su propio ego. Cuando leí por aquel tiempo a Baudelaire, una cita de su ‘Sobre vino y hachís’ pareció encajar con ‘Voyages’ de Crane: «Il ne serait peut-être pas bon de laisser un homme en cet état au bord d’une eau limpide; comme le pêcheur de la ballade, il se laissait peut-être entraîner par l’Ondine» («No sería tal vez bueno dejar a un hombre en este estado al borde de un agua límpida; como el pescador de la balada, se dejaría tal vez arrastrar por la ondina»).

Así pues, de este poema extrapolé un juicio general sobre Crane, acercándome de manera tentativa a mi tema principal: que uno no necesita ir más allá de la experiencia sensual para alcanzar una unión mítica, que el «yo» sólo puede ser responsable al relacionarse y no disolviéndose en el éxtasis o la Superalma. Crane me hizo tomar conciencia de este tema de manera más decisiva que ningún otro poeta hasta entonces. Mis fragmentos talismánicos –el «limpio girar del agua» de Pound, el movimiento de penetración en el mar de Miss Moore en ‘The Fish’, movimiento que además rechazaba fusionarse con él– me fueron de gran servicio; y su forma de escribir, que prestaba atención a la palabra y la cosa, me fue también muy útil.

Al releer, poco después de mi encuentro con Crane, el poema ‘Thirteen Ways’ de Stevens –un amigo americano me había procurado una copia de *Harmonium*– con sus fragmentos nítidos y separados, vi de repente una posibilidad de escritura que me liberaría de las más que predecibles estrofas que conformaban mi primer cuaderno de poemas, *Relations and Contraries*, publicado en 1951. En el título de ese cuaderno yo ya tenía mi asunto, si bien sólo en un poema, tal vez, había iniciado el camino por el que la poesía americana me estaba llevando. El poema comenzaba así:

Wakening with the window over fields  
 To the coin-clear harness jingle as a float  
 Clips by, and each succeeding hoof fall, now remote,  
 Breaks clean and frost-sharp on the unstopped ear...

(Despertándome con vistas al campo  
al cascabeleo cristalino de los arreos mientras un carro  
pasa y se va, y cada pisada sucesiva, ahora remota,  
rompe limpia y afilada como escarcha en el oído atento...)

Esta escena típicamente inglesa –sí, todavía hace veinticinco años se repartía la leche en un carro tirado por caballos– pretendía ser un fragmento de síncopa poundiano, modelado sobre aquellos versos de ‘Ode Pour L’Election de Son Sepulchre’ que no había podido escandir. «El oído atento», que era una cita evidente del «caught in the unstopped ear» del poema de Pound, implicaba, en mi variación, que el oído estaba alerta no sólo al canto de las sirenas, sino también a la nitidez de la experiencia sensual, al tipo de sonido que uno puede escuchar, tal vez, «meticuloso, en clara rima después de medianoche», aunque esto tenía lugar en pleno día. La lectura de ‘Thirteen Ways’ de Stevens me llevó durante un tiempo a contemplar desde diferentes ángulos ejemplos aislados de lo meticuloso:

Pine-scent  
In snow-clearness  
Is not more exactly counterpointed  
Than the creak of trodden snow  
Against a flute.

(El aroma del pino  
en la claridad de la nieve  
no tiene un contrapunto más exacto  
que el crujido de la nieve pisada  
contra una flauta.)

Estas líneas no eran tan sólo el fruto de haber leído a Stevens: «pine-scent in snow clearness» («el aroma del pino en la claridad de la nieve») había sido uno de mis fragmentos talismánicos durante años, y si hubiera poseído los escrúpulos de Miss Moore, habría debido imprimirse entre comillas. A los dieciocho años había visto una reproducción de un paisaje chino con ese preciso título. Las dos sensaciones, perfectamente combinadas, perfectamente separadas, parecían ser un ejemplo, incluso a mis dieciocho años, de una extraordinaria pureza, una posibilidad de emoción adecuada. Años más tarde, reconocí el mismo supuesto en una frase de Pound: «el mundo radiante donde un pensamiento atraviesa otro con un filo agudo, un mundo de energías móviles, magnetismos que toman forma».