

—¿Y qué hay de los diálogos de Dante?

¡Son asombrosos, por supuesto! Me parece que para un escritor que no es italiano se trata de un aspecto de Dante sobre el que no se ha hecho hincapié. La inmediatez de los diálogos resulta sobrecogedora; la simplicidad tonal de Dante es tan del siglo veinte, tan inmediata, y tal vez, sin ánimo de forzar esta idea (aunque tampoco es una idea, en realidad), su ritmo, su poder vernáculo... ese ritmo y ese poder ejercieron una gran atracción sobre mí. Lo realmente asombroso de Dante, de hecho, es que no tiene un tono retórico. Los mejores pasajes de Shakespeare dependen fundamentalmente de una retórica, mientras que en Dante los pasajes más memorables se basan en lo coloquial, lo inmediato, lo vernáculo. Cuando digo «vernáculo» me refiero a lo que decía antes de Hemingway, es algo que tiene que ver con la voz, que no le exige al lector o al actor que imposte la voz, que alce la voz en un escenario. No me refiero a la gramática, a la dicción, al lenguaje. Me refiero a la inmediatez vocal: en Dante todo el mundo habla en un mismo plano, nadie alza la voz por encima de otro. No hay diferencias entre un rey, un príncipe, un papa, un granjero. Lo que los distingue está en su biografía, no en el tono con que se expresan. Dicho de otro modo, lo que se oye en Dante es la voz del ser humano, no la voz de Dios. Lo que se oye en Dante es siempre el «yo» mortal, el «yo» con su propia visión personal. Al mismo tiempo, como es un mundo religioso en el que la fe se vive de manera muy directa, es un «yo» que se adentra en algo que es mucho más viejo y más grande que él. Así pues, lo que resulta asombroso es cómo, a pesar de todo esto, la poesía «fluye». No aparece magnificada, no se convierte en algo resonante, sino que fluye de manera fortuita, informal. Por ejemplo, la plegaria de San Bernardo a la Virgen con que se abre el canto final de la *Divina Comedia* («Vergine madre, figlia del tuo figlio», *Paraíso*, XXXIII, 1) lleva comillas, no exclamaciones. El equilibrio que otorgan las comillas al instante de la alocución tiene una escala más humana que, digamos, el discurso de Próspero («Ye elves of hills...»), que es un tipo de alocución más exclamatoria. En Shakespeare, lo que oímos es la enorme magnificencia de un personaje que asume una voz que es casi la voz de Dios.

—Así pues, ese tono peculiar de la poesía de Dante parece haber sido más decisivo para usted que su esquema métrico, que sin embargo fue el que escogió para Omeros...

Es cierto, sí. El esquema métrico vino más tarde, cuando comencé a apreciar la energía de la *terza rima*, a sentirme atraído por su tremenda fuerza propulsora. De hecho, al principio no me sentí particularmente atraído por esta estructura, que en mi juventud me parecía una herramienta mecánica, algo arcaica, algo pasada de moda, tal vez porque entonces la gente que la empleaba, o podía emplearla, no hacía otra cosa que confeccionar pastiches victorianos.

—¿Puede entenderse este interés por el aspecto tonal de la poesía como una especie de respuesta indirecta a la vexata questio de cuál es el lenguaje «adecuado» para la literatura caribeña? Me refiero a ese debate incesante sobre si para un escritor de las Indias Occidentales es más apropiado emplear el inglés (¿pero qué inglés?) o el dialecto patois.

La gran fortuna de los escritores caribeños es que disponemos de muchos idiomas a nuestro alcance. Como escritor nacido y criado en Santa Lucía, he tenido acceso al dialecto (o idioma, si quiere llamarlo así) jamaicano o de las Barbados. Pero mi sentido del ritmo y de la melodía proviene también del francés y el español, así como de otros idiomas que se hablan en el Caribe y a los que tengo igualmente acceso. Supongo que es un dato interesante para los estudiosos interesados en cuestiones de antropología o en ese aspecto de la cultura local, pero la realidad, lo que resulta más excitante de todo, es que vengo de una región en la que un escritor no necesita ser fiel al dialecto inmediato del que procede. En «*The Schooner Flight*», por ejemplo, la inflexión no es la propia de Santa Lucía sino que remite a Trinidad. Ni siquiera a Trinidad exactamente, aunque el poema esté situado en esa isla. No es un dialecto de Trinidad al cien por cien, aunque sí lo es desde el punto de vista *tonal*; y este es el aspecto fundamental, lo que cuenta en realidad: el *tono*. La diferencia tonal en poesía es la diferencia en el sonido de la lengua vernácula. Por debajo de las apariencias, todos los grandes poetas dominan el sonido de la lengua vernácula. Así que el tono coloquial de Dante es lo que más me intrigó: por ejemplo, el hecho de que, en los intercambios monosilábicos que tan a menudo se encuentran en su obra, la voz se proyecta de manera uniforme. Esta es la naturaleza del vernáculo: la uniformidad en la proyección de la voz, el tono real de la voz humana.

—¿Podría extenderse un poco sobre este punto?

Con gusto. Ya que a usted le interesan los poetas irlandeses, tomemos, por ejemplo, algunos versos de «Pascua de 1916», ese magnífico poema de Yeats:

And what if an excess of love
 Bewildered them till they died?
 I write I out in a verse—
 MacDonagh, and MacBride
 And Connolly and Pearse (...).²

Esto es un octosílabo, no un pentámetro. Se parece más a un trote-cillo irlandés. Está más cerca de ese ritmo que de la medida de pentámetro. Esto por un lado. Por otro, uno tiene que decidir, en la mejor poesía, si alguien es capaz de hablar así. Lo que sucede en el poema es esto: tiene que imaginarse a un hombre tocado con una boina, sentado en un pub en algún lugar de Irlanda, hablado con otro irlandés, y los dos muy quietos en su banco. Y el hombre medita y le dice a su compañero: «Supongamos que lo que realmente les pasaba a estos revolucionarios irlandeses es que su amor era excesivo, y que por ello amaban con tanta intensidad que se convirtieron en algo que llegó a confundirlos». Ahora bien, yo digo «bewildered them», y si digo «bewildered» (/bĩ wĩl'dõrd), lo estoy diciendo en inglés. Si uno pronuncia esta palabra al modo en que lo haría el hombre de la boina, diría «bewildereth», con «th»: «bewildereth them» (/bĩ-wĩl'dõrõth thõm/). Esta es la inmediatez del vernáculo, el reflejo de la pronunciación en el poema. Así pues, si seguimos, lo que este hombre en el pub está diciendo, con este pésimo acento irlandés que tengo: «What if an excess of love / bewildereth them till they *doid*?» ¿Ve usted?: algo ha ocurrido. Y Yeats lo escribió «en verso»: «MacDonagh, and *Macbroid*». Le deja a uno sin aliento, no por el acento irlandés en sí, sino porque el genio del poeta ha entrado en el genio de la raza. Por supues-

² ¿Y qué importa si un exceso de amor
 Los aturdió al punto que murieran?
 Los escribo aquí en verso—
 MacDonagh y MacBride
 Y Connolly y Pearse (...).

W. B. Yeats, Antología poética, *Biografía, selección y traducción de Manuel Soto, Siruela, Madrid, 1991, p. 233.*

to, lo mismo se puede decir de ciertos escritores caribeños: si lee las novelas de George Lamming, por ejemplo, verá que, a pesar de que domina perfectamente el inglés, lo combina con el dialecto, y esta mezcla afecta al ritmo mismo de la narración.

—*Así que lo que dice usted es que no importa realmente qué idioma (entre los que tiene a mano) escoge el escritor como vehículo; lo que importa es su capacidad para expresar el tono de su gente, como hace Dante de manera admirable (y como, según sus ejemplos, hacen también Yeats y Lamming). ¿Es esto lo que explica que escribiera Omeros, no en dialecto patois, sino en inglés y en terza rima?*

Bueno, al principio pensé: «¿Cómo haré para que esto arranque? ¿Cómo debo empezar este poema extenso?» Como sabe, el primer verso de un poema de esta escala es importante. Así que me dije: «Vamos a revisar algunos versos inaugurales». Y consulté Homero: «La cólera canta, oh diosa...», «Musa, dime del hábil varón...»; luego Virgilio: «Ahora canto las armas horrendas del dios Marte y al héroe que forzado al destierro...»; y pensé: «¿Y tú qué vas a cantar, muchacho?» Tenía una tarea muy difícil; quería empezar con un clarín sonoro: «ta-ta-ta-ta: tal y cual presentan...» Esto es lo que Homero y Virgilio hacen en realidad; suena un clarín, y: «arma virumque cano...» Así que inicialmente pensé, para empezar, que el poema debía estar en dialecto *patois*, en creole. Es decir, debía tener una raíz latina. Y me puse a escribirlo.

—*¿Qué sucedió entonces?*

Dos cosas. Una es que pronto se me agotó el vocabulario porque tampoco es que sepa muchas palabras en *patois*; al menos, no las suficientes para acomodar el sonido que yo pretendía. Así que esta ignorancia del idioma me pesaba. Pero ése no era un problema muy serio, después de todo, porque todos los nombres son arquetipos. Por ejemplo, oímos un ruido y preguntamos, «¿qué es?»: «Esta cosa con ruedas que vuela por el cielo». O podemos decir «avión», y, en realidad, una cosa significa lo mismo que la otra. Todos los idiomas hacen exactamente eso: son una combinación de nombres para describir otro nombre, y en última instancia una cosa. Así que el hecho de no conocer muchas palabras no era un problema serio, porque no importa no tener