

Si uno sale del pueblo, dobla hacia el sur y toma la A6033 en dirección a Manchester, atraviesa uno de los parajes más desolados y asombrosos de las islas: los páramos de Wadsworth y Heptonshall. La carretera, de un asfalto levantado por el hielo y el pedrisco, remonta llanos de brezo chato y duro, ciénagas negruzcas, hilillos de agua helada que riegan los arcenes, orillas de musgo y líquen. Pasadas las últimas granjas, el aire se abate sin piedad: nubes planas, furtivas, árboles truncos o erizados por el miedo, algún cuervo ocasional, muros de piedra como vértebras o esqueletos marinos. La carretera cruza la cima y empieza el descenso hacia Hebden Bridge, ya casi en las afuerzas de Manchester. La bajada es lenta. El coche toma cada curva escoltado por paredes de roca viva, como hachas de sílex clavadas en línea contra el suelo. Aparecen de nuevo algunas granjas y pastos recortados, mientras en los arcenes la grava anuncia el trabajo de los canteros. En las cercanías de Heptonshall, junto a súbitos recodos y estrechamientos del asfalto, el páramo desaparece por completo y da paso al ladrillo parduzco de naves y almacenes medio abandonados. La palabra *weaver* se repite en todos los letreros.

Ted Hughes nació en Mytholmroyd, a dos pasos de Heptonshall, en 1930. Aquí pasó su infancia y largos períodos de su adolescencia. En Heptonshall, como recuerda un antiguo poema, yace enterrada su primera mujer, Sylvia Plath. Recorriendo este paisaje lunar, uno se da cuenta de hasta qué punto los páramos de Wadsworth y Heptonshall sustentan el universo oscuro, alucinado de la poesía de Hughes. Hay una correspondencia fiel entre su dicción y la aspereza brutal de este territorio explorado de niño en compañía de su hermano, y que Hughes rememora con claridad certera en uno de sus primeros ensayos, *Poetry in the Making*: el sonido del viento en las piedras, el vuelo seco, abrupto del cuervo, la persistencia del brezo y la aulaga no son tan sólo imágenes recurrentes y obsesivas, sino la materia misma que sostiene y alimenta el impulso poético.

En un libro publicado hace casi veinte años, Ted Hughes se refirió a estos páramos como Elmet, nombre de un antiguo y recóndito reino celta establecido junto al río Calder. Tras siglos de abandono, el valle gozó de una prosperidad no igualada con el establecimiento de minas y fábricas textiles. Pero la prosperidad no duró demasiado: tras el primer fulgor de la revolución industrial y el cierre sucesivo de los pozos y los telares, los pueblos de Elmet volvieron a su miseria de siempre, agravada ahora por los restos de un antiguo esplendor. Tierra de sajones furtivos, de invasores daneses, de norteños curtidos por el viento y la lluvia gris, Elmet no difiere gran cosa de la Northumbria que Borges revivió en tantos de sus poemas:

Su mundo era de magias en los mares,
De reyes y de lobos y del Hado
Que no perdona y del horror sagrado

Que hay en el corazón de los pinares...
 ... En arduos montes y en abiertos llanos,
 Sus hijos engendraron a Inglaterra.

Lejos de cualquier tentación nacionalista, Hughes sitúa aquí el centro simbólico de Inglaterra; el dialecto del valle del Calder es un eco directo del pasado germánico y escandinavo de la lengua; las consonantes se estiran y endurecen; las vocales decrecen; abundan las hipérbolas, los sonidos implosivos, los monosílabos. Hasta un poeta tan poco sospechoso de supersticiones como Auden sintió la fascinación de ese componente nórdico en la lengua inglesa y dedicó parte de sus últimos años a la traducción de sagas islandesas, en coincidencia sorprendente con Borges o Pound, que menospreció los hallazgos afrancesados de Chaucer en favor del viejo anglosajón de *The Seafarer*.

Hughes, en consonancia con este paisaje, es un poeta de elementos primarios: cielo, tierra, agua, piedra, luna, sangre. Sus poemas funcionan como escenarios donde cada elemento se opone o asocia a los demás, creando un juego de luchas y tensiones que no tiene resolución. El poema «Widdop», dedicado al embalse que corona el páramo de Hep-tonshall, es un buen ejemplo de ello, además de una descripción precisa del paisaje que lo ha acompañado desde niño:

Donde no había nada
 alguien dispuso un lago amedrentado

Donde no había nada
 hombros de piedra
 se abrieron para sostenerlo

De las estrellas vino un viento
 descendió al agua olió el temblor

Con ojos cerrados, con manos
 entrelazadas

los árboles
 se ofrecieron al mundo

El brezo se encogió, asustado

Nada no hay nada
 hasta que una gaviota
 Rompe
 escapa

De la nada a la nada:
 un rasguño en la tela

Si, dejando de lado juicios de valor, hay un poeta español que puede compararse a Ted Hughes, ése es Lorca. No en vano, ambos comparten una dicción cuyo poder de extrañamiento hunde su raíz en las posibilidades no exploradas o entumecidas de la lengua: mientras Lorca conjuga los ritmos y sintaxis de la canción popular con una imaginería de cuño entre barroco y vanguardista, Hughes se atiene al sustrato nórdico de la lengua inglesa, basado en la hipérbole y la oralidad; ambos se afanan, no obstante, en conjugar el gusto por la imagen con la inmediatez de una lengua coloquial despojada de sus atributos más pintorescos. Su imaginería, en fin, creada en torno a los símbolos centrales de la sangre y la luna, guarda también paralelismos evidentes. Por ello, la posibilidad de leer *Bodas de sangre* en la traducción inglesa que Ted Hughes acaba de publicar en Faber tenía la pátina de un acontecimiento. El encuentro del poeta inglés con el teatro del andaluz auguraba páginas espléndidas.

El resultado, sin embargo, aun cuando no decepcionante, confunde las expectativas creadas. Las razones son varias, pero pueden resumirse en una sola: Hughes ha llegado a Lorca demasiado tarde. No se lea en esto reproche, sino lamento. Hughes ha llegado a Lorca cansado y vacilante, con una voz que no es capaz de reproducir la agilidad hiperbólica de sus primeros años y tiende ahora a la parodia y repetición de viejos gestos. Este cambio se advertía ya, de otro modo, en las páginas últimas de sus *New Selected Poems*, publicados en 1995, donde los poemas dedicados a Sylvia Plath y Assia Guttman exhibían un grado menor de tensión rítmica, una falta de empuje que quizás era falta de convicción. En aquel caso, el cansancio reforzaba el tono íntimo, confesional de unos poemas cuya preocupación por el pasado y el fracaso emocional inauguraba un apartado nuevo en la obra de Hughes. Ahora, no obstante, el poeta inglés llega a *Blood Wedding* con un lenguaje extrañamente asordinado que no se corresponde con el nervio del original: da la impresión de no haber afilado sus frases como solía, de no haber extraído hasta la última gota de cada línea de diálogo. Hay fragmentos espléndidos, sí, que nos hacen añorar al Hughes de hace veinte o treinta años, pero no son los suficientes para hacer justicia a un Lorca que en *Bodas de sangre* nos dio una obra reducida a puro hueso o filamento de sí misma: en la versión de Hughes, por el contrario, todavía se adivina el cuerpo que le dio origen, pero un cuerpo que extrema su nervio sin la convicción de antaño.

Jordi Doce