

extranjero hasta el punto de utilizarlo para sus ejemplos. Así pues, tal vez nos baste un problema insoluble que encontré en el curso de mi propio trabajo, ya que no me hace falta citar el verso inglés original. En uno de mis poemas, «The Dry Salvages», tuve ocasión de describir el tipo de desechos que uno puede encontrar en una playa, y entre éstos mencioné un tipo específico de cangrejo. Al releer el poema un tiempo después de que el texto final hubiera salido a la luz, me horrorizó observar que me había referido a la especie de cangrejo equivocada, el cangrejo ermitaño (*hermit crab*), que no tiene caparazón, sino que toma como residencia el caparazón de otro crustáceo muerto. El cangrejo ermitaño, pues, al no tener caparazón propio, difícilmente podía aparecer entre las conchas abandonadas en la orilla; y, de hecho, ni siquiera estoy seguro de haber visto alguna vez un cangrejo ermitaño. El cangrejo al que yo me refería en realidad era el límulo (*horseshoe crab*). Yo tenía muy clara la diferencia entre ambos. ¿Cómo explicar, por tanto, que tras pasar meses reescribiendo y revisando el poema, no hubiera advertido que estaba asociando el nombre de un cangrejo con el retrato mental de otro? La razón era muy simple: el sonido de la palabra *hermit* se ajustaba perfectamente al verso, y el sonido de *horseshoe* era demasiado duro. Ante este dilema, sólo había una solución posible: insertar el cangrejo adecuado, y sacrificar el sonido.

En otra situación, puede ser deseable sacrificar el sentido en aras del sonido. Tales dilemas son frecuentes en nuestra elección de palabras para un poema. En ocasiones, no existe una palabra exacta para lo que queremos decir. El verso sería mucho más efectivo si incluyera esa palabra, pero en su ausencia debemos sacrificar la concisión y recurrir a una frase o a una perífrasis. En otro poema, por ejemplo, me vi en aprietos para encontrar una palabra que expresara la idea de «penumbra previa al amanecer», en tanto que distinta de la idea de «penumbra previa a la noche». La palabra *dusk*, en inglés, significa ambas cosas: pero su denotación inmediata, a oídos de cualquier persona inglesa, es «anochecer». Supongo que esto es debido, simplemente, a que todo el mundo está despierto a última hora de la tarde, y sólo una minoría sale de su casa antes del amanecer. (He escogido este ejemplo porque tengo la certeza de que *crépuscule*, en francés, presenta la misma dificultad que *dusk*.) Pienso que hubiera podido encontrar alguna palabra con el significado de crepúsculo matinal en alguno de los muchos dialectos campesinos del inglés, puesto que la gente del campo tiene mayor necesidad de una palabra semejante que la gente de la ciudad. Pero una palabra dialectal —aparte de que su oscuridad hubiera requerido muy probablemente un pie de página— habría despertado las connotaciones equivocadas. La escena descrita tenía lugar en una calle de Londres; los personajes no eran gente susceptible de expresarse en un dialecto del campo; y cual-

quier palabra dialectal habría sido poco idónea. Al cabo, habiendo abandonado la esperanza de encontrar una palabra adecuada, me resigné a que fueran dos. El sustantivo debía ser, por fuerza, *dusk*; a él añadiría un adjetivo indicando qué tipo de *dusk* tenía en mente; y, si fuera necesario, se completarían ambas palabras con alguna otra indicación de la hora. Di al principio con una palabra que me pareció, por un tiempo, una verdadera *trouvaille*: el adjetivo *antelucan*, «antes de la luz»; el diccionario Oxford lo define como: «referido a las horas previas al amanecer». Su significado era exactamente el que yo requería, y me atraía sobremanera el *sonido* de la palabra. Es una palabra de origen latino que parece haber sido incorporada a la lengua inglesa a lo largo del siglo XVI, cuando eruditos y escritores acuñaron un número considerable de palabras –luego en muchos casos abandonadas– directamente del latín. No parece haber sido adoptada por la lengua francesa, ya que no la he encontrado en el *Littré*. En mis manos tenía, pues, una palabra de significado exacto y sonido muy agradable, que sin embargo no me servía. Es una palabra poco habitual. Aunque su significado es lo bastante claro, una palabra semejante es apropiada sólo en el contexto de un estilo *florido*; y el pasaje en el que deseaba insertarla estaba escrito en un estilo deliberadamente *llano*: la mera presencia de la palabra hubiera llamado la atención del lector, desviándola de la función encomendada. Si yo hubiera adoptado el estilo de Milton, hubiera sido, sin duda, un término adecuado; pero en el contexto de mi poema era tan incongruente como un individuo vestido de gala en un partido de fútbol. Al fin, pues, hube de optar por *waning dusk*. No era lo que yo quería; pero no dejaba de ser, a mi juicio, lo más y mejor que la lengua inglesa podía ofrecerme.

Espero no haber abusado de su paciencia con las que pueden parecer cuestiones sólo de interés para gente del *métier*; pues estas reflexiones sobre las dificultades verbales del poeta nos llevan a cuestiones de mayor interés. Mi argumento es que el perpetuo compromiso con las palabras, la necesidad de vigilar atentamente su significado literal, sus asociaciones y su sonido, condiciona el proceso de desarrollo de la idea original. En su intento por evitar los diversos peligros de navegación que encuentra en su camino, el poeta no puede ni debe preocuparse demasiado con la elección del puerto que espera alcanzar eventualmente. Ciertamente, en un poema de alguna extensión es preciso tener un plan, trazar una ruta. Pero la obra resultante será otra de la planeada por su autor en un principio; y en parte será, como ya he sugerido, una sorpresa. Pues la *idea* que hay detrás de un poema es siempre inferior al *sentido* del poema: el sentido depende tanto de la estructura musical como de la estructura intelectual. Uno no sabe del todo lo que debe decir en un poema hasta que lo ha dicho; pues lo que uno quiere decir cambia en el proceso gracias al cual se convierte en poesía.

Todo esto tiene relevancia a la hora de hablar del nunca arrumbado problema de la forma y el contenido, de *la poésie pure*, y de lo que hoy en día se define como *engagement*. El problema de Escila y Caribdis se nos aparece hoy de la siguiente forma: ¿deberíamos considerar la poesía como un vehículo de expresión de nuestras ideas, creencias, emociones, observaciones y experiencias, o deberíamos simplemente considerar estas ideas, creencias, emociones, observaciones y experiencias como el material con el cual hacemos un poema?

Es evidente que nos hallamos aquí ante dos problemas: el del propio poeta, y el del lector de poesía. El poeta puede tratar de hacer algo conscientemente, y conseguir otra cosa de modo inconsciente: el resultado será algo mejor o peor de lo planeado en un inicio. En cualquier caso, se le juzga por sus logros y no por sus intenciones. No obstante, el lector que disfruta de un poema bajo la impresión de que es algo diferente de lo que en realidad es, difícilmente puede ver aplaudida su capacidad de apreciación. Centremos nuestra atención, pues, en el poema.

En este punto, uno quisiera dar ejemplos de mala poesía; y esto, en la práctica, no es fácil. Si la cita no es conocida del público, su efecto es nulo. Pero la mala poesía del pasado pasa pronto al olvido, y no merece más atención que la de unos pocos eruditos; y citar mala poesía actual es un gesto de ingratitud para con nuestros contemporáneos. He de pedirles, pues, que acepten mi palabra, y que me crean si afirmo que he tenido un contacto prolongado con toda clase de poesía, mala y anodina. Me llega a diario desde todos los extremos del mundo; por lo general en inglés, claro está; pero también en otras lenguas, e incluso en lenguas que me son totalmente desconocidas: por lo que se refiere a estas últimas, sólo puedo juzgar su calidad dejándome guiar por las leyes de la probabilidad. Los peores libros, por supuesto, son aquéllos en los que sus autores no tienen nada que decir, y no saben cómo decirlo. Pero el resto puede ser dividido en dos especies: la de aquellos en los que el autor tiene algo que decir, pero no lo convierte en poesía; y la de aquellos en que el autor no tiene nada que decir, pero lo dice con encanto suficiente. Ambos extremos nos exasperan o nos aburren: en un caso, nos irrita que el escritor parezca hacer uso del verso y aprovecharse de sus recursos con fines didácticos o persuasivos; en el otro, sentimos que el escritor nos ha hecho perder el tiempo con algo trivial. En cualquier caso, consciente o inconsciente, ha habido un intento de impostura: bien para engañarnos y hacernos creer que una idea ha sido trasmutada en poesía, bien para hacernos creer que el arreglo melodioso de ciertas palabras contiene una idea.

No obstante, entre ambos extremos se abre un abanico que contiene ejemplos muy diversos de buena poesía. Hay buenos poemas que nos obligan a

prestar especial atención a lo que el autor nos dice; otros, por el contrario, nos obligan a prestar atención al modo en que lo dice. En mi caso, siempre me han interesado sobremanera tanto el poeta capaz de hacer un buen poema con un mínimo de elementos poéticos, como aquel que puede hacer un buen poema con un contenido mínimo. En un extremo se encontrarían la *Divina Comedia* de Dante y los poemas de San Juan de la Cruz; en el otro algunas de las canciones de las obras dramáticas de Shakespeare, en especial las incluidas en *The Tempest*. Al escoger estos ejemplos, sin embargo, he de hacer la siguiente matización. Puede parecer que a Dante le preocupa más lo que ha de decir que la forma en que lo dice: pero sabemos perfectamente que ningún otro poeta ha prestado tanta atención a los problemas técnicos del lenguaje y la versificación, o alcanzado una mayor maestría en su *oficio*. Por otro lado, las canciones de Shakespeare, aun si mantienen su encanto fuera de contexto, poseen un marcado valor dramático, lo que significa que para su autor eran parte integral de la estructura de la escena a la que pertenecían: su sentido final depende del contexto en que se encuentran.

Tratemos, pues, de hallar otro ejemplo de poesía genuina con un mínimo de contenido. Y aquí he de hacer una distinción. Hay poemas en los que el contenido no parece importante, ya que el poema es una expresión perfecta e individual de lugares comunes; hay otros en los que el contenido no parece importante porque no sabemos cuál pueda ser, y aun así apreciamos y disfrutamos del poema sin necesidad de averiguar su significado. En el contexto, al menos, de lo que yo entiendo como placer lector, ambas son experiencias muy distintas. Como expresión perfecta y final de un lugar común, no puedo imaginar mejor ejemplo que la *Elegy Written in a Country Churchyard*, de Thomas Gray. Para aquellos que no conozcan el poema, diré brevemente que se trata de una meditación sobre la mortalidad. El poeta comenta que las tumbas que contempla son las de humildes campesinos que vivieron y ahora están muertos. La muerte nos iguala, y no importa mucho si lo que nos cubre es un mausoleo o una sencilla lápida. Esto le lleva a conjeturar que tal vez uno o dos de los oscuros muertos allí enterrados poseyeron un talento que, en circunstancias más favorables, les hubiera dado fama y poder. El poema termina con un epitafio bastante improbable, protagonizado por un muchacho muerto en la flor de la edad que en otras circunstancias hubiera podido convertirse en un poeta distinguido.

He aludido a este poema en particular porque es un buen ejemplo de un poema hermoso que es casi todo él lugar común. Tales poemas son intraducibles: sólo pueden ser parafraseados por otro poeta de genio capaz de envolver los mismos tópicos internacionales en las bellezas de su propio idioma. *Rien n'est plus beau que le lieu commun*, dice Baudelaire en algún