

## DE LA NATURALEZA AL SIMBOLO: LA IMAGEN DEL BOSQUE EN LA POESIA DE ROBERT FROST

*M.ª Dolores Reyero Fernández*

### *Frost y la naturaleza*

Se suele calificar a Robert Frost de poeta regionalista o localista («poeta de Nueva Inglaterra»); o, con una perspectiva más amplia, de poeta de la naturaleza, matizando siempre que esta «naturaleza» abarca la naturaleza en general (incluida la humana) a través de la específica de Nueva Inglaterra, que es la que el poeta había sentido, conocido directamente:

You can't be universal without being provincial, can you? It's like trying to embrace the wind<sup>1</sup>.

Esta fue la reacción inicial ante su poesía. La mayor parte de las recensiones y críticas que surgían a medida que aparecían sus obras solían destacar este rasgo como algo innovador, algo fresco y «natural» frente a las «complicaciones» que aparentemente presentaban otros poetas. El mismo Ezra Pound fue uno de los primeros en resaltar este mirar hacia Nueva Inglaterra y la vida corriente de la zona:

Mr Frost is an honest writer, writing from himself, from his own knowledge and emotion ... He is quite consciously and definitely putting New England rural life into verse ... Mr Frost's people are distinctly real. Their speech is real; he has known them. I don't want much to meet them, but I know that they exist, and what is more, that they exist as he has portrayed them<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Palabras de R. Frost recogidas en el artículo, sin firmar, «Of Axe-Handles and Guide-Book Poetry». Philip L. Gerber, ed. *Critical Essays on Robert Frost* (Boston, Mass.: G.K. Hall & Co., 1982), pág. 49.

<sup>2</sup> E. Pound. «Modern Georgics». Linda W. Wagner, ed. *Robert Frost: The Critical Reception* ([n.p.]: Burt Franklin & Co., Inc., 1977), pág. 16.

Además, Pound apuntaba ya otras dos cualidades de la poesía de Frost: la utilización de un lenguaje corriente («natural») <sup>3</sup> y el alcance universal de su poesía a través de la utilización de un material estrictamente local <sup>4</sup>.

Pero en sus poemas no está «toda» Nueva Inglaterra, sino sólo aquellos aspectos —geográficos, animales, humanos— que él ha escogido como representativos: se trata de una selección. Y son representativos no sólo de la localidad geográfica en cuestión sino de toda la geografía humana: la utilización constante y, sobre todo, consistente de ciertos aspectos de la vida de Nueva Inglaterra ha dado a éstos un valor simbólico, que no sustituye al que de por sí tienen esos elementos sino que lo complementa. Creo que es importante esa consistencia, esa coherencia, puesto que no se trata de retazos sueltos de escenas rurales, sino de un mundo en sí; es cierto que este mundo está compuesto partiendo de esos retazos, pero se llega a crear un todo que, siendo representativo del «punto de despegue», puede ser al tiempo de mayor alcance: ya que es significativo *en sí mismo*, esa significación no queda sujeta a ese pedazo de tierra sino que lo trasciende <sup>5</sup>.

Algunos críticos han opinado que es incorrecto calificar a Frost de «poeta de la naturaleza», por cuanto ello llevaría a malinterpretar su poesía. Robert W. French cree que tal calificación implicaría considerarlo «a celebrant of nature», lo cual nos impediría llegar a comprender la complejidad que de hecho existe en su poesía <sup>6</sup>. Joseph Warren Beach opina que Frost no es un poeta de la naturaleza en cuanto que no escribe sobre la naturaleza sino sobre detalles particulares del campo <sup>7</sup>. Y en palabras de A. Alvarez, «Frost is not a nature poet; his work has none of that personal interpretative weight. He is a country poet, whose business is to live with nature rather than through it» <sup>8</sup>.

El considerar o no a Frost «poeta de la naturaleza» depende simplemente de lo que entendamos por tal término. De todas maneras, se le puede considerar como tal sí, con un punto de vista más amplio, nos referimos a su «utilizar» —de

<sup>3</sup> «This man has the good sense to speak *naturally*» (subrayado mío). E. Pound, «*A Boy's Will*». Linda W. Wagner, ed., op. cit., pág. 1.

<sup>4</sup> «I know more of farm life that I did before I had read this poems. That means I know more of 'Life'». E. Pound. «*Modern Georgics*». Linda W. Wagner, ed., op. cit., pág. 16.

<sup>5</sup> Hay, sin embargo, quien no está de acuerdo con esta posibilidad de llegar a lo universal por medio de lo local:

«... it is the poet's business to evaluate human experience, and the rural setting is no more valuable for this purpose than any other or than no particular setting ... an exclusive concentration on it may be limiting».

Ivor Winters. Extracto de «*Robert Frost, Or the Spiritual Drifter*» recogido en Greenberg and Hepburn, eds. *Robert Frost: An Introduction* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., s.d.), pág. 136. Creo que es precisamente la concentración lo que evita que su visión sea limitada: encuentra en ese mundo, concentrándolo, valores universales que lo hacen hermano de otros mundos y que permiten «evaluate human experience» pues se trata de valores inherentes a esa experiencia.

<sup>6</sup> R.W. French. «*Robert Frost and the Darkness of Nature*». Philip L. Gerber, ed., op. cit., págs. 155-162.

<sup>7</sup> Recojo su opinión en su artículo de Robert Langbaum incluido en Greenburg and Hepburn, eds., op. cit., págs. 156-157.

<sup>8</sup> Tomo la cita de Elizabeth Jennings. *Frost* (Edinburg and London: Oliver and Boyd, 1966), pág. 4.

una forma u otra— la naturaleza, englobando en esta «naturaleza» la específica de Nueva Inglaterra (a través del poeta), la de cada región del mundo (a través del lector) y la universal (a través de la abstracción de referencias concretas a uno y otro mundo, quedándonos sólo con lo común, lo «universal», a ambos). La naturaleza se convierte en símbolo; esta conversión está sólo sugerida, y de ahí su polivalencia. Aparece a veces como mundo hostil y opuesto al hombre, como algo que lo impulsa a la destrucción; en ella, el hombre ve una amenaza («Snow»). Otras veces parece existir un equilibrio entre esa naturaleza externa observada y la naturaleza interna sentida, la del propio poeta o, en algunos casos, del narrador («Mending Wall»). Puede también simbolizar la raíz, la causa desconocida del terror que a veces invade al hombre: tiene miedo sin saber por qué («The Hill Wife»). Incluso llega a aparecer como encubridora a sabiendas de una posible respuesta que el hombre busca, y de la que sólo le ofrecerá visiones fugaces que pueden ser falsas («For Once, Then, Something»). Por lo general, aparece como campo propicio para la búsqueda de simbologías escondidas y manifiestas a un tiempo (algo que queda reflejado totalmente en la estructura de los poemas, que no dicen y dicen mucho al mismo tiempo).

Los elementos que de ese mundo natural se seleccionan alcanzan, pues, un valor simbólico; y son simbólicos no sólo en cuanto a la utilización que de ellos hace el poeta, sino también en cuanto a su propio valor<sup>9</sup>. La utilización es, a un tiempo, directa e indirecta: directa, por lo que son en sí, por su propia significación; indirecta, como medios en busca de un fin, como pistas que, una vez reunidas de una determinada manera, descubren la imagen del rompecabezas<sup>10</sup>. Los valores connotativos se añaden al valor denotativo de estos elementos naturales. Ambos son importantes, y la lectura de lo que un poema denota es tan válida como las lecturas que connota o puede connotar.

Entre estos elementos de la naturaleza que Frost selecciona, hay algunos que se repiten con cierta insistencia; por ejemplo:

— El río. Podría ser símbolo de creación (de vida, de poesía, de arte en general), de reflejo de la verdad, del discurrir de la vida humana.

— Las estrellas. Tienen siempre un valor positivo: representan la unidad de pensamiento del poeta o la verdad a alcanzar por el hablante. En relación con la creación poética en sí misma, la poesía podría verse como reflejo de esa verdad inmutable y lejana.

— Los animales. Siempre en relación con la naturaleza humana, pueden representar aspectos diversos: pueden servir de punto de comparación con esa naturaleza humana, algo que nos permite contemplarla desde un punto de vista supuestamente exterior a ella («Two Look at Two»); pueden también mostrarnos

<sup>9</sup> «It's not words only that are emblematic; it is things which are emblematic. Every natural fact is a symbol of some spiritual fact». Palabras de Emerson recogidas en Alvan S. Ryan. «Frost and Emerson: Voice and Vision». Philip L. Gerber, ed., op. cit., pág. 126.

<sup>10</sup> Me refiero a que, muchas veces, las cosas de por sí parecen no tener mayor significación que aquélla que ofrecen a nuestros ojos, oídos, tacto, etc., mientras que, en el momento en que son colocadas —o aparecen colocadas— al lado de otras, parecen cobrar una significación que, aunque estaba ya antes en ellas, no era «visible».

las barreras entre la naturaleza y la naturaleza humana; o pueden llegar a sustituir esa naturaleza humana, pasando a ser protagonista del poema en sí («A Cow in Apple Time»).

— Los bosques. A ellos se asocian una serie de connotaciones que permiten varias lecturas a distintos niveles. Intentaremos analizar algunas de estas «posibles lecturas».

### *Frost y el bosque*

La aparición frecuente del bosque en la poesía de Frost da pie a pensar en la posibilidad de varios niveles de significado a él atribuibles. No es que tenga un significado diferente en cada poema, sino que el bosque, al alcanzar carácter de símbolo, sugiere una serie de lecturas que coexisten y se complementan entre sí en todos y cada uno de los poemas.

Aquellos poemas en los que la imagen del bosque aparece como algo central son: «The Sound of the Trees», «Desert Places», «Come In», «Into My Own» y «Stopping by Woods on a Snowy Evening»<sup>11</sup>. Pero ese mismo bosque, con las mismas posibilidades de connotación, puede encontrarse también en otros poemas, tales como: «The Vantage Point», «The Demiurge's Laugh», «The Bonfire», «The Onset», «A Boundless Moment» y «On a Tree Fallen Across the Road». De estos poemas extraigo las que creo pueden ser posibles lecturas o interpretaciones de esa imagen:

1. Una primera lectura «literal» («física») de aquello que los poemas relatan de forma explícita.

2. Una serie de lecturas basadas en todo lo que los poemas sugieren, dicen, una vez que el lector entra en contacto con ellos:

a) el bosque como imagen del proceso de creación poética o, más ampliamente, artística;

b) el bosque como imagen del proceso de conocimiento;

c) el bosque como imagen de la naturaleza enfrentada al hombre, o incluso del hombre enfrentado a sí mismo; y

d) el bosque como imagen total (de la experiencia global); este nivel englobaría en sí los anteriores.

Todos y cada uno de los poemas mencionados pueden leerse literalmente, y ésta es una lectura tan válida como otra cualquiera<sup>12</sup>. A algunos de ellos les llegaría incluso con esta interpretación para «atraer» al lector como el bosque atrae

<sup>11</sup> Hay también otro poema titulado «In Winter in the Woods Alone», que aparece en una de sus últimas obras: *In the Clearing*. No he podido encontrarlo y por eso no lo incluyo en la lista. De todas maneras, creo que el título indica que pertenece a este grupo y seguramente sería interesante poder contar con él puesto que se trata de una obra posterior.

<sup>12</sup> «If I wanted you to know, I should have told you in the poem». Palabras de Frost recogidas por Lawrence Thompson. «Robert Frost's Theory of Poetry». James M. Cox, ed. *Robert Frost: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs. N.J.: Prentice Hall, Inc., 1962), pág. 35.

al hablante. Si ese lector prefiriere no entrar más allá y alejarse, está en su derecho (tal es la actitud que toma el hablante ante «su» bosque). Pero si, atraído, penetra en el poema (su bosque), entonces hallará cosas que desde fuera no veía y que, de alguna manera, le harán sentirse seguro de lo que antes sólo eran posibilidades o sugerencias. Es lo mismo que quizá sucedería al hablante si decidiese responder a la llamada del bosque:

They would not find me changed from him they knew—  
Only more sure of all I thought was true.

«Into My Own»

Lo que más o menos «vemos» en estos poemas es el momento en que un personaje —el hablante— pasa o está cerca de un bosque y se detiene ante él; el aparente silencio hecho de sonidos suaves y repetidos —como una canción de cuna susurrada—, la calma y la quietud que allí parecen reinar, relajan momentáneamente a ese observador (quizá por el contraste que ofrecen con su vida). Pero junto a ello está también la oscuridad, que lo atemoriza. Hay un enfrentamiento de atracción y repulsión y el hablante opta por alejarse: la atracción es positiva si sólo actúa momentáneamente, pero hay que ser capaces de ver el peligro y tener la voluntad suficiente como para alejarse de él.

Creo que será suficiente con ver más de cerca tres de los poemas que «explotan» la imagen del bosque, pues en cada uno destaca algún matiz significativo.

En «The Sound of the Trees» se resalta el susurrar del bosque, y se nos da la clave de la interpretación que de ese susurro hace el hablante: los bosques hablan de alejarse, de perderse, de desvanecerse. Pero al tiempo muestran la imposibilidad de cumplir ese deseo: los árboles, que son los que hablan de irse, están irremediabilmente sujetos al suelo:

They are that that talks of going  
But never gets away;  
And that talks no less for knowing,  
As it grows wiser and older,  
That now it means to stay.

Ante esto, el poeta reacciona (siempre duele recordar que no puedes hacer aquello que deseas) y asegura que lo hará, que se marchará «some day» —en la propia imprecisión de esta expresión está también la propia indecisión del hablante—:

I shall set forth for somewhere,  
I shall make the reckless choice  
Some day ...

En «Come In» el bosque no sólo habla sino que parece, incluso, llamar al hablante mediante el canto de un pájaro «far in the pillared dark». Pero en realidad no hay tal llamada sino algo «almost like a call»; y no para que se una a su canto sino «to come in / To the dark and lament». Los dos elementos —música y oscuridad— parecen intentar atraer al hablante, pero para éste el bosque es «too dark» y él había salido buscando la luz («I was out for stars»). Decide por lo tan-

to que no entrará (aunque al utilizar el «would» no se expresa la fuerza de voluntad que implicaría, por ejemplo, un «shall»).

I would not come in.  
I meant not even if asked  
And I hadn't been.

Y en «Stopping by Woods on a Snowy Evening» la oscuridad del bosque queda resaltada por el contraste con el blanco de la nieve que cae. La belleza de la combinación de ambos es lo que hace detenerse al hablante. En las tres primeras estrofas se sugiere todo el encanto de esa visión para que, una vez captada la sugerencia, coincidamos con la frase que la hace explícita:

The woods are lovely, dark and deep.

Hay dos posibles maneras de entender este verso: a) los bloques son «lovely» y «dark» y «deep»; es decir: la coma entre «lovely» y «dark» es la esperada en una enumeración; y b) los bosques son «lovely» porque son «dark» y «deep»: «Dark and deep», entre comas, funcionando como aposición a «lovely»; esto es: es precisamente esa oscuridad y esa aparente infinitud lo que lo hace tan apetecible al viajero cansado. Probablemente, las dos posibilidades lleguen juntas al lector.

Pero tampoco aquí, a pesar de esa atracción inicial, el poeta se decide a entrar; además de lo que, en el propio bosque, le hace dudar sobre si adentrarse o no, hay una fuerza mayor, algo extremo, que le empuja (casi le obliga) a alejarse, a seguir su camino <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> En el caso de «Stopping...» este primer nivel de lectura es algo importante pues han sido varias las interpretaciones que se han dado. Esto es lógico puesto que no tenemos una escena como tal sino una escena interiorizada en una persona, lo cual significa que la escena real que provoca tal interiorización no está explícita: las diferencias surgen al querer explicitarla.

«Oficialmente» Frost solía decir que tras haber estado trabajando sobre un poema largo (supuestamente «New Hampshire») que parecía no querer salir, salió a dar un paseo y fue entonces cuando sintió esa magia del bosque. «Stopping...» habría surgido en ese momento.

Pero hay otra explicación que, según parece, Frost nunca hizo pública por temor a despertar compasión (que, según él, era lo último que quería o necesitaba), pero que, sin embargo, sí compartió con su mujer, su hija Lesley y un tal N. Arthur Bleau; la recojo tal y como este último la relata: «...‘Well —the darkest evening of the year is on December twenty- second —which is the shortest day of the year— just before Christmas’.

I wish I could have recorded the words as he reflectively meted out his story, but this is essentially what he said.

The family was living on a farm. It was a bleak time both weather-wise and financially. Times were hard, and Christmas was coming. It wasn't going to be a very good Christmas unless he did something. So —he hitched up the wagon filled with produce from the farm and started the long trek into town.

When he finally arrived, there was no market for his goods. Times were hard for everybody. After exhausting every possibility, he finally accepted the fact that there would be no sale. There would be no exchange for him to get a few simple presents for his children's Christmas.

As he headed home, evening descended. It had started to show, and his heart grew heavier with each step of the horse in the gradually increasing accumulation. He had dropped the reins and given the horse its head. It knew the way. The horse was going more slowly as he approached home. It was sensing his despair. There is an unspoken communication between a man and his horse, you know.

Esto en cuanto a tres poemas en concreto. En general, hay una serie de connotaciones que surgen cada vez que se menciona el bosque, y que podrían acercarnos más a la impresión que éste producía en Frost:

— Lo sugerente, susurrante y atrayente de los sonidos suaves del bosque (el rozar de las hojas, el susurro del viento, el canto de un pájaro o el roce de los copos de nieve al caer).

— La idea de soledad; soledad implícita en el propio bosque y soledad del hablante (física: siempre aparece solo; e interna; se identifica momentáneamente con el bosque porque él también, en alguna medida, tiene sus propios «desert places»).

— La oscuridad. Suele aparecer varias veces en un mismo poema, y normalmente lo hace de forma adjetiva, resaltando a veces con más fuerza tras una «oscuridad menos oscura»:

...if it was dusk outside,  
Inside it was dark.

Pero en una ocasión al menos llega a sustantivarse, llega a convertirse en metáfora pura del propio bosque:

... the pillared dark ...

— En el hablante, el bosque siempre despierta «wishes», siempre lo envuelve «unawares» (sólo cuando el poeta baja la guardia).

— Pero ese mismo bosque lleva también en sí algo desconocido que se sabe peligroso: «too dark», «a call to come in / To the dark and lament», «the merest mask of doom», «a design of darkness to appall».

Además de los elementos que un poema nos ofrece (aquéllos que «están escritos»), hay otros que también intervienen en el proceso de comunicación con el lector y que por lo tanto pueden ser interpretados: el poema y el poeta. De ma-

Around the next bend in the road, near the woods, they would come into view of the house. He knew the family was anxiously awaiting him. How could he face them? What could he possibly say or do to spare them the disappointment he felt?

They entered the sweep of the bend. The horse slowed down and then stopped. It knew what he had to do. He had to cry, and he did. I recall the very words he spoke. 'I just sat there and bawled like a baby' — until there were no more tears.

The horse shook his harness. The bells jingled. They sounded cheerier. He was ready to face his family. It would be a poor Christmas, but Christmas is a time of love. They had an abundance of love, and it would see them through that Christmas and the rest of those hard times. Not a word was spoken, but the horse knew he was ready and resumed the journey homeward.

The poem was composed some time later, he related. How much later I do not know, but he confided that these were the circumstances which eventually inspired what he acknowledged to be his favorite poem».

En una nota que sigue a esta confesión, Lesley Frost corrobora la historia de N. Arthur, y recuerda unas palabras del poeta que indican el papel de dos elementos que aparecen en el poema, el caballo y la nieve: «A man has as much right as a woman to a good cry now and again. The snow gave me its shelter; the horse understood and gave me the time». N. Arthur Bleau. «Robert Frost's Favorite Poem». Jac Tharpe, ed. *Frost Centennial Essays III* (Jackson: University Press of Mississippi, 1976), págs. 175-176.

nera que es posible leer estos «poemas del bosque» como personificaciones del proceso de creación poética, como el triunfo del arte sobre el caos.

Una segunda lectura nos permite considerar estos poemas como resultado de la fusión de las dos fuerzas que en ellos se presentan como enfrentadas: la atracción de lo desconocido, de lo infinito y universal, y el alejamiento de esto mismo como «treta» para abarcarlo. El bosque pasaría así a ser símbolo de la fuente de inspiración poética. La imprecisión (susurros, oscuridad, aparente igualdad) atrae al poeta porque, al no distinguir límites, no percibe «cosas bellas» sino «la Belleza» (eso, al menos, le parece a él); el poeta parece sentirse atraído ante la posibilidad de eterna contemplación de esa belleza. Pero sabe que el día que se interne esa misma fuente dejará de hablarle y lo dejará a él «sin habla»:

I had withdrawn in forest, and my song  
Was swallowed up in leaves that blew away.  
«A Dream Pang»

El alejarse de ese «material» sería la decisión del poeta de adoptar la perspectiva adecuada, de ser capaz de alejarse para poder ver realmente, para encontrar —o poner— orden en donde aparentemente no lo hay.

De un lado, la imaginación poética —«contenido»—; de otro, palabras —«expresión»—; ni una ni otro por separado serán poesía —serán signo—. No podemos escoger uno y desechar otro porque entonces no habrá poesía: en vez de elegir, Frost «construye» un poema sobre la disyuntiva que se le plantea y así, en el propio acto de creación del poema, tiene la solución —ya que, si es un buen poema, contenido y expresión, intuición y perspectiva, formarán un todo<sup>14</sup>—.

«My definition of poetry ... would be this: words that have become deeds». Esto es lo que hace en su poesía: convierte las palabras en actos, en algo preciso, claro y distinto. De esta manera, su poesía se convierte en «a momentary stay against confusion», en algo que va del «delight» de la contemplación de la belleza a la «wisdom» que supone el saber aprehenderla desde la perspectiva adecuada; para ello hay que alejarse lo suficiente, y ésta es tarea del poeta: él es quien ha de «domar» la belleza:

THE AIM WAS SONG.  
Before man came to blow it right  
The wind once blew itself untaught,  
And did its loudest day and night  
In any rough place where it caught.  
Man came to tell it what was wrong:  
It hadn't found the place to blow;  
It blew too hard —the aim was song.  
And listen —how it ought to go!

<sup>14</sup> James M. Cox lo expresa diciendo que los poemas son *acerca* del hechizo del bosque pero *son* el antídoto a ese hechizo.

James M. Cox. «Robert Frost and the Edge of the Clearing». Philip L. Gerber, ed., op. cit., pág. 151.



He took a little in his mouth,  
 And held it long enough for north  
 To be conveyed into south,  
 And then by measure blew it forth.

By measure. It was word and note,  
 The wind the wind had meant to be —  
 A little through the lips and throat.  
 The aim was song —the wind could see.

Otra posible lectura (una tercera) es aquélla que relaciona estos poemas con una personal concepción de cómo el hombre llega a alcanzar el conocimiento<sup>15</sup>; qué tiene que dejar atrás, qué ha de desechar en su búsqueda de la verdad. El poeta sale a buscar significado en aquello que le rodea: en la naturaleza; pero ésta no puede ofrecerle su significado puesto que el hombre —como tal— sólo puede encontrar en ella aquél que su mente impone.

La búsqueda de la verdad es algo inherente a la naturaleza humana, y de ahí que el poeta —un hombre— también lo intente. Las dos fuerzas opuestas en los «poemas del bosque» de Frost tienen también un valor con respecto a una teoría del conocimiento: por una parte, el «engaño de la razón», lo que podríamos llamar imaginación; por otra, la razón en sí, que actúa a través de la mente y la memoria. Los poemas enfrentan estas dos fuerzas siempre con una actitud más bien escéptica hacia la imaginación y una marcada preferencia por lo que constituye la realidad de la experiencia:

The fact is the sweetest dream that labour knows.

Los poemas muestran los diferentes «pasos» de este engaño y posterior solución:

a) La búsqueda de la verdad, del conocimiento, es algo innato al hombre:

... we will not be put off the final goal  
 We have it hidden in us to attain ...  
 «On a Tree Fallen Across the Road»

b) Junto a ese deseo de verdad hay una oscuridad interna:

... if it was dusk outside,  
 Inside it was dark.  
 «Come In»

una cierta tendencia a creer en algo que sabemos no es cierto, a «autoengañarnos»:

He stood there bringing March against his thought,  
 And yet too ready to believe the most.  
 «A Boundless Moment»

<sup>15</sup> «One thing I care about ... is taking poetry as the first form of understanding. Say it: my favorite form of understanding. If poetry isn't understanding all, the whole world, then it isn't worth anything... Too many poets delude themselves thinking the mind is dangerous and must be left out. Well, the mind is dangerous and must be left in». Palabras de R. Frost recogidas en Elizabeth Jennings, op. cit., págs. 98-99.

c) La inclinación al autoengaño y el deseo de verdad se contraponen entre sí. El poeta sabe que en la imaginación no está, aunque así lo parezca, el camino hacia la verdad:

It was far in the sameness of the wood;  
 I was running with joy on the Demon's trail,  
 Though I knew what I hunted was no true God.  
 «The Demiurge's Laugh»

d) La mente humana se da cuenta y juego al «burlador burlado»:

his own pretence deceives  
 «A Boundless Moment»

e) La mente humana y la memoria son las armas que Frost emplea frente a la imaginación. La mente, captando la realidad a través de los sentidos, ofrece algo delimitado y «concreto» frente a las abstracciones y percepciones indistintas de la imaginación; ofrece algo a lo que agarrarse. La memoria permite al hombre utilizar su propia consciencia. De ahí que ambas sean lo que le permite sobreponerse a las amenazas que la imaginación sugiere. En «The Onset», a partir del «I know», tenemos a la mente en funcionamiento: la explicación racional, el escudo frente a la sugerencia de muerte, de aniquilación, de la naturaleza. En «Stopping by Woods on a Snowy Evening», tenemos «promises» y «miles», cosas concretas («to keep», «to go») que reflejan un propósito, un destino: la memoria acude en ayuda del viajero. Y también en «Come In» hay un propósito definido: «I was out for stars», que evita que la oscuridad (la imaginación suelta) se trague al poeta.

f) Sólo hay un peligro: que, si alguna vez se alcanza la libertad necesaria para poder ir en busca de la verdad última, el poeta opte por quedarse y descansar:

I only hope that when I am free  
 As they are to go in quest  
 Of the knowledge beyond the bonds of life  
 It may not seem better to me to rest.  
 «Misgiving»

Sólo con la muerte podría alcanzar ese conocimiento total (ya que está «beyond the bonds of life»). Si no fuese así, el poeta «regresaría», habiendo aprendido una sola cosa más:

And I may return  
 If dissatisfied  
 With what I learn  
 From having died.  
 «Away»

Es decir: si resulta no haber un conocimiento superior más allá de la muerte, entonces el único conocimiento válido es la experiencia; por lo tanto, sólo habrá «aprendido» aquello que ha experimentado: «having died».

A veces, sin embargo, parece que la imaginación, aunque vencida, ha dejado su huella en lo que se supone es obra de la razón. En la última estrofa de «Stopping ...» tenemos la mente, la memoria, como fuerza que empuja y logra que el poeta se aleje del hechizo del bosque; pero ese hechizo ha hecho que las propias palabras del poema, de la razón, se hayan convertido en una invitación al sueño (en hechizo).

Hay también otra forma de ver este camino hacia el entendimiento. Podemos considerar que una cosa es tanto más cuanto más delimitada está, cuanto más clara es su percepción. Mientras que lo contrario indicaría por lo tanto una falta de identidad. Aplicado al individuo, tendríamos que las percepciones o sensaciones «agudas» serían indicativas de su propia existencia, de su consciencia; mientras que las percepciones o sensaciones indistintas sugerirían el olvido de uno mismo, la progresiva pérdida de consciencia<sup>16</sup>. El rechazar estas percepciones indistintas, confusas, sería efecto del deseo de defender, ante todo, la integridad e individualidad de la mente humana. Perderse en los bosques sería perder la propia identidad personal. De ahí entonces que, cada vez que surge tal posibilidad, Frost —individualista cien por cien— se aleje, ya sea alegando razones «serias»:

... I have promises to keep  
And miles to go before I sleep,

o utilizando una especie de tono desenfadado y medio bromista:

I would not come in.  
I meant not even if asked,  
And I hadn't been.

Podemos considerar la naturaleza humana y la naturaleza en sí como dos mundos diferentes (y estamos en la cuarta lectura). La relación que entre ambos se puede establecer depende de la visión que cada uno —como «humano»— tenga de la otra —«naturaleza»—. Podemos considerar que ese mundo natural es el único medio que el hombre tiene de llegar a conocerse a sí mismo. Se trataría de establecer una unión, una identificación total con ese mundo para, profundizando en él, profundizar en nosotros (la actitud de los románticos, por ejemplo); el hombre definido a través de su identificación con la naturaleza. Pero podemos también considerar que ambas naturalezas corresponden a distintos niveles de existencia y que por lo tanto un abismo las separa. El hombre, a un lado de ese abismo, sólo puede contemplar la naturaleza, pero no internarse en ella. Saltar al otro lado sería dejar de ser humano, perder nuestra identidad humana; el hombre definido como algo distinto de la naturaleza.

Frost es uno de los que considera la naturaleza como algo ajeno al hombre. El hombre observa esa naturaleza pero no la comprende, no puede entenderla porque no puede verla desde dentro. El hombre observa, el hombre escucha:

<sup>16</sup> Así lo define David L. Miller. «Dominion of the Eye in Frost». Jac Tharpe, ed. *Frost Centennial Essays II* (Jackson: University Press of Mississippi, 1976), pág. 153.

I wonder about the trees...  
 We suffer them by the day  
 Till we lose all measure of pace,  
 And fixity in our joys,  
 And acquire a listening air.  
 «The Sound of the Trees»

Pero no hay respuesta por parte de la naturaleza. Lo que más podría parecerse a una respuesta sería una aparente llamada («almost like a call»). Esa naturaleza (el bosque en este caso) no sólo personifica la desintegración del individuo sino que, lejos de permanecer pasiva, lo invita, susurrante, a tal destrucción<sup>17</sup>.

Pero el poeta nunca cruza esa frontera. Parece hacerlo, parece inclinado a dejarse llevar («Stopping ...», «Come In», «Into My Own»), pero de hecho se queda siempre afuera, bien porque se retira, se aleja («Stopping ...», «Come In») o bien porque lo deja «para otro día» («The Sound of the Trees», «On a Tree Fallen Across the Road», «Into My Own»). Es curioso notar que en el último caso se habla siempre de «wishes», mientras que en el primero somos siempre testigos de la retirada real del hablante. Esos «wishes» se relacionan con la única manera en que, según Frost, el hombre puede saltar ese abismo: en sueños:

He knew too well to any earthy use  
 The line where man leaves off and nature starts,  
 And never over-stepped it save in dreams.  
 «New Hampshire»

Pero el hombre despierto (consciente y señor de sus actos) no entrará en ese bosque por causas inherentes al propio bosque —observado a distancia parece sólo contener pequeños animales, pájaros, copos de nieve, etc., pero sabe que en su interior habita un «demiurgo» que saltará «from his wallow to laugh»; y también por causas inherentes al propio poeta —promesas, propósitos anteriores—. Despierto, el hombre se contentará con quedarse al margen, en la frontera, y desde allí abarcar lo que pueda.

Pero uno y otro —deseo y consciencia, sueño y vigilia— van unidos (pensamos en uno por oposición al otro):

You cannot have the one without the other: love of natural beauty and horror of the remoteness and indifference of the physical world are no opposites but different aspects of the same view<sup>18</sup>.

Sin embargo, la propia naturaleza, como algo ajeno y hostil al hombre, tiene también un aspecto positivo: frente a ella queda definido, y resaltado, el valor del hombre. El hombre observa la naturaleza y cree ver en ella la belleza; sin em-

<sup>17</sup> Es algo que se ve claramente en «The Hill Wife». Ella, faltándole valor, no puede resistir esa llamada y se interna en el bosque: se rinde a esa fuerza externa y hostil a ella, y en la misma rendición deja de existir como ente humano —correlativamente, el poema «desaparece» cuando ella desaparece.

<sup>18</sup> John F. Lynen. *The Pastoral Art in Robert Frost* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), pág. 150.

bargo, a pesar de su deseo de que se trate realmente de la nobleza, tiene el valor suficiente, la inteligencia necesaria, como para darse cuenta de que se trata solamente de una ilusión. Vuelve entonces, nuevamente, a la «realidad»:

We stood for a moment so in a strange world,  
Myself as one his own pretence deceives;  
And then I said the truth (and we moved on).  
«A Boundless Moment».

Cabe también otra posibilidad en este mismo nivel: «traspasar» esa fuerza hostil al propio interior del hombre y leer estos poemas como la dramatización del conflicto interior al hombre. Es decir, esa amenaza, ese peligro inminente que parece existir en la naturaleza está, en realidad, en el propio hombre.

En estos poemas tendríamos, pues, la «puesta en escena» de la lucha interior del hombre entre: a) por un lado, el deseo de perdernos en algo así como una tierra de ensueño (en donde la necesidad, las obligaciones, no existen); el deseo muchas veces de prolongar un momento de felicidad, de convertir en contemplación eterna lo que es sólo una experiencia transitoria; y b) por otro lado, las obligaciones y realidades prácticas que nos atan, que nos sujetan y, paradójicamente, nos alejan de ese deseo. Los bosques pasan así a ser símbolo de la región inexplorada que todos llevamos dentro y que está llena de posible belleza y de posible terror<sup>19</sup>. Es una región que solamente podemos alcanzar cuando, inconscientemente, vemos nuestros deseos como realidades, cuando soñamos:

I had withdrawn in forest ... («A Dream Pang»)

La imposibilidad de alcanzar conscientemente tales deseos no provoca en Frost ningún tipo de desgarramiento espiritual o cosa semejante, sino la simple aceptación de las cosas tal y como son; y ahí radica su fuerza: sólo dominándose a sí mismo puede el hombre reconocer y enfrentarse a aquello que lo amenaza.

Quizá como nivel último (en su doble sentido) podríamos leer estos poemas como expresión de uno de los Temas —con mayúscula— que siempre han intrigado al hombre: la relación vida-muerte, lo intrínsecamente unidas que van una y otra, la muerte como algo orgánico a la vida:

El único derecho inalienable es ir hacia la destrucción a la manera propia de cada uno. Aquello por lo cual vale la pena vivir es aquello por lo cual vale la pena morir<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> «This is what explains the resistance, even fear, that people often experience in approaching unconscious matters. These relict contents are not merely neutral or indifferent. On the contrary, they are so highly charged that they are often more than merely uncomfortable. They can cause real fear». Carl G. Jung. «Approaching the unconscious». Carl G. Jung *et al.* *Man and His Symbols* (New York: Doubleday & Co., Inc., 1976), pág. 98.

<sup>20</sup> Robert Frost. «Sobre Emerson». Hyde Cox and Edward Conney Lathen, comp. *Prosa de Robert Frost* (Buenos Aires: Ediciones Troquel, 1969), pág. 133. No he podido manejar la obra tal y como fue publicada originalmente, en inglés, y por eso he utilizado la traducción al castellano.

La vida es algo oscuro<sup>21</sup>, y la oscuridad es atributo de la muerte; la muerte es la oscuridad y la muerte late en la vida (la oscuridad de la vida es símbolo de la presencia en ella de la muerte); en la vida hay algo que «llama» a la muerte:

I wonder about the trees.  
 Why do we wish to bear  
 Forever the noise of these  
 More than another noise ...  
 They are that that talks of going ...  
 «The Sound of the Trees»

Far in the pillared dark  
 Thrush music went —  
 Almost like a call to come in  
 To the dark and lament.  
 «Come In»

(ante la canción del bosque, Frost)  
 ... almost stumble[s] ...  
 As one who overtaken by the end  
 Gives up his errand, and lets death descend  
 Upon him where he is, with nothing done  
 To evil, no important triumph won  
 More than if life had never begun.  
 «The Onset»

A veces la llamada se convierte en un deseo inevitable que surge del propio poeta:

One of my wishes is that those dark trees,  
 So old and firm they scarcely show the breeze,  
 Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,  
 But stretched away unto the edge of doom.  
 «Into My Own»

En Frost, los bosques pasan a ser claro símbolo de la muerte: profundos, oscuros, apacibles («lovely, dark and deep»). Pero el hombre está obligado a vivir, ha de cumplir ciertas cosas antes de, por fin, poder dormir. Tenemos, pues, dos fuerzas: las voces que lo atraen al interior del bosque son aquéllas que lo atraen hacia la muerte; las voces que lo atraen hacia sus obligaciones, hacia sus propósitos, son las que lo atraen hacia la vida<sup>22</sup>. Como a Ulises las sirenas, así las «vo-

<sup>21</sup> Charles H. Foster habla de una conversación que tuvo lugar entre Frost, él y otros amigos, en el curso de la cual Frost recitó un poema que dijo se titulaba «Dark, Darker, Darkest» y que reflejaba su concepción de la vida; Foster explica así esta concepción: «Life is *dark* because life, this bright foam that catches the light, is flowing forever and ever into insanity, into poverty. Life is *darker* because man doesn't know how to play the stops on mankind well enough to change the situation. We must advance in a broad front and we don't know how to turn to the poor and the insane. Life is *darkest* because, perhaps, we're not meant to do anything about it». Charles H. Foster. «Robert Frost at Bread Loaf». Jac Tharpe, ed., *Frost Centennial Essays III*, págs. 71-72.

<sup>22</sup> «Stopping...»: el sonido del bosque — el tintineo del arnés del caballo. «Come In»: el canto del pájaro — las estrellas.

«The Sound of the Trees»: el susurrar de los árboles — la inmovilidad de los mismos.  
 «A Boundless Moment»: la ficción de las flores — la realidad de la rama.

ces» del bosque intentan retener al viajero, intentan hacerlo pasar antes de tiempo. Y como Ulises utilizó la cera, el viajero utiliza su mente, sus recuerdos, para hacerle frente.

La muerte es la aniquilación, la destrucción del orden y el significado. Como se vio antes —a nivel de conocimiento— orden y significado son producto de la actuación de la mente sobre el caos: sólo ella, mediante el, de alguna manera, «conjuro» de tal orden y significación, puede vencer al menos temporalmente esa amenaza de extinción. Hay que morir, sí, pero todavía no es tiempo.

En todos estos «poemas del bosque» hay una serie de elementos que son imágenes clásicas de representación de la vida y la muerte:

— El viajero (como Ulises), el caminante que somos todos y cada uno de nosotros; todos viajamos y, al hacerlo, marcamos nuestro propio camino. La vida como viaje; el hombre como viajero.

— El sueño, algo que lleva en sí la idea de la muerte, que es el «sueño final».

— La oscuridad, atributo tópico de la muerte, de lo desconocido y temido: «A design of darkness to appall».

— La igualdad que supone la muerte (la idea de las Danzas de la Muerte): «the sameness of the wood», «the pillared dark».

— La nieve, el invierno; en el ciclo de la vida, el invierno corresponde a la muerte.

Sueño, oscuridad, nieve, monotonía que se funden en el lugar apropiado: el bosque, símbolo convencional del olvido, del encantamiento peligroso y atrayente. Es decir: una serie de «microsignificados»<sup>23</sup> se unen en una significación global: Muerte.

### *Frost y la forma*

Se ha resaltado, y creo que con razón, la habilidad de Frost para hacer que el sonido «signifique». Ciertamente que su lenguaje es sencillo, pero se trata de una sencillez aparente: es una sencillez muy, muy trabajada. Los significados se sugieren y de ahí su mayor alcance: el qué se dice se funde con el cómo se dice, y el lenguaje pasa a convertirse en símbolo<sup>24</sup>.

Voy sólo a resaltar en líneas generales cómo la forma actúa *significativamente* sobre el hablante y el oyente en tres poemas. La «música» del poema nos hace

<sup>23</sup> El término es de Dámaso Alonso. *Poesía española: Ensayo de método y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo (Madrid: Gredos, 1976).

<sup>24</sup> Los versos son de Machado, pero los podía haber firmado Frost:

Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
contando su melodía.

Antonio Machado. *Poesías* (Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1969), pág. 245.

repetir los pasos del hablante; no sólo se nos cuenta algo sino que se nos empuja —inconscientemente— a vivirlo. No estamos ante una simple descripción; estamos ante la puesta en escena de un determinado incidente y esta dramatización supone un escenario, unos personajes, un texto y, también, toda una serie de «efectos especiales» que engloban al espectador y lo hacen entrar a formar parte de la representación.

En «The Sound of the Trees», la acumulación de sonidos fricativos en los primeros versos del poema sugiere el susurrar de los árboles. La semántica apunta también hacia la imprecisión (esta vez del sentimiento): «wonder», «wish». Los versos se siguen hasta llegar al momento en que el poeta queda pensativo:

and acquire a listening air.

Y pasamos enseguida al significado de ese susurro; como el hablante, hemos adquirido, gracias al ritmo del poema, ese «listening air» y estamos preparados para intentar encontrar significado en lo que antes nos parecía sólo «noise». «That ... that ... that ...»: la repetición sugiere la monotonía del susurro del bosque, que siempre habla de lo mismo. Parece que el hablante se va a convertir en un árbol más: sus pies se agarran al suelo como si se tratase de raíces, su cabeza se balancea como lo hacen las copas de los árboles. Cambia entonces el ritmo del poema y tenemos la reacción de esa hablante. Ahora es él quien habla, quien reta al bosque: «I shall ... I shall ... I shall»: «oímos» voluntad por todos lados; pero en la propia expresión de esa voluntad ha quedado algo del susurrar del bosque, en su imprecisión: «somewhere ... someday» y una profusión de «s» que, infiltrándose en tanta voluntad, la suavizan. El ritmo, el tono del poema, es el tono de los árboles: la identificación es total y el susurro llega al oyente a través de toda una serie de microsignificantes que actúan así conjuntamente.

En «Come In» empezamos caminando —ritmo suave— en el primer verso, para en el segundo —ritmo cortado— pararnos repentinamente a escuchar. Una serie de sonidos «oscuros» nos hacen sentir, «ver con los oídos», esa oscuridad reinante en el bosque. Los encabalgamientos son constantes: las frases se alargan al tiempo que nuestro paso se aminora, como si lentamente nos acercásemos al borde del bosque. Con el «But no», clavamos los pies en el suelo y volvemos la espalda al bosque. Cada verso corresponde ahora a un pensamiento: como razones que se agolpan en la mente y que, por salir todas juntas, surgen de la forma más concisa posible. Mientras escuchamos la música, el cantar del zorzal, la profusión de vocales largas y posteriores (especialmente en las estrofas 2 y 4) nos envuelve, nos hechiza. Las tres estrofas intermedias *son* el canto del pájaro; el poeta aparece en la primera (se acerca) y en la última (se aleja); el oyente se acerca al poema en la primera estrofa y se aleja de él en la última.

Y en «Stopping by Woods on a Snowy Evening», «the poem of dark woods in American literature»<sup>25</sup>, lenguaje y métrica alcanzan categoría de símbolos. El poema describe la atracción del bosque y termina con la toma de una resolución:

<sup>25</sup> Donald J. Greiner. «The Indispensable Robert Frost». Philip L. Gerber, ed., op. cit., pág. 232.



alejarse. Por lo que se refiere a la métrica, las estrofas se «encadenan», surgiendo cada una de la anterior como si unas fuesen tirando de otras, arrastrándose:

a a b a      b b c b      c c d c

El hablante «traduce» así su sensación de atracción irresistible y la transfiere a través de la propia métrica al lector. En la última estrofa, de alguna manera, el hablante rompe esa cadena, la hace llegar a un fin: la métrica se recoge en sí misma, no hay ya más «tirar de». En cuanto a Semántica, las tres primeras estrofas sugieren —sólo sugieren— el encanto del bosque, su música, su silencio. El primer verso de la cuarta estrofa, haciéndolo explícito, lo rompe. Mientras era algo impreciso, llama y atrae, pero en el momento en que queda definido, puede también enfrentarse a cosas «definidas» que hay en la vida: «But». En esta última estrofa están las tres palabras clave: «promises», «miles», «sleep». No son necesarias más; reduciendo un pensamiento al mínimo, multiplica sus posibles sugerencias. La repetición del último verso nos indica que en cada uno de ellos esas palabras tienen un significado diferente («Don't use unnecessary words»). Al valor denotativo de estas palabras el lector se ve obligado —sin darse cuenta— a añadir toda una serie —infinita por no explícita— de valores connotativos. Al tratarse del último verso, además, se nos avisa, quizá sólo se nos sugiere, que «releamos» todo el poema. Y también los sonidos (la Fonética del poema) colabora, dando vida a esos significados. En la primera estrofa, los versos 1 y 4 «dejan caer» poco a poco copos de nieve en la oscuridad del bosque. En la segunda tenemos la claridad de los sonidos de los dos primeros versos (extrañeza alegre del caballo) frente a los más oscuros de los dos últimos (frío y oscuridad del paisaje). En la tercera se enfrentan, también mediante el juego de sonidos, el tintineo del arnés del caballo (vv. 1 y 2) y el susurro de los copos de nieve al caer (vv. 2 y 4). En la estrofa cuarta tenemos una «mezcla» de las dos tendencias: la semántica apunta a la obligación de alejarse; la fonética muestra que, a pesar de todo, esos bosques han conseguido penetrar en el poeta: el ritmo es el de una canción de cuna susurrada, una invitación al sueño.

Like a piece of ice on a hot stove the poem must ride on its own melting. A poem may be worked over once it is in being, but may not be worried into being. Its most precious quality will remain its having run itself and carried away the poet with it. Read it a hundred times: it will forever keep its freshness as a metal keeps its fragrance. It can never lose its sense of a meaning that once unfolded by surprise as it went<sup>26</sup>.

Son palabras que no precisan comentario. Así actúa la mejor poesía de Frost, no sólo «carrying away the poet with it», sino incluyendo en esa misma corriente al lector y logrando de esta manera la total fusión de poeta (pasado), poema (presente) y lector (futuro) como gotas de agua en un charco. El lector percibirá en ella un conglomerado de sugerencias siempre vivas, siempre frescas, «a meaning that once unfolded by surprise as it went».

<sup>26</sup> Robert Frost. «The Figure a Poem Makes». Ronald Gottesman *et al.* *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Co., 1979), pág. 1138.