

# LA POESIA INGLESA DE LOS ULTIMOS VEINTE AÑOS: UNA VISION SESGADA

**Bernd Dietz**

Quiero empezar señalando por qué no he vacilado en confesar de entrada la parcialidad de una exposición con ambiciones de globalidad como la que sigue, y en qué consiste el sesgo que ya se expresa desde el título. En primer lugar, se debe tener en cuenta que el carácter un tanto arbitrario y selectivo de toda catalogación historiográfica se hace más palpable cuanto más cerca esté su objeto de estudio del momento presente, por lo cual resulta ingenuo pretender atribuir un grado excesivo de objetividad o fiabilidad “científica” a la sistematización de un crítico dado; en tal sentido, prefiero admitir la ineludible subjetividad de mi enfoque (a la que ningún otro podría tampoco sustraerse), antes que satisfacer falazmente las expectativas de quienes, cándidamente, gustan de buscar en el discurso crítico esa validez absoluta que sustituya la elaboración de un criterio propio. En segundo lugar, conviene recordar que una tentativa como la presente no se produce en el vacío, sino en el marco de una serie de trabajos críticos dedicados a esta misma cuestión, y más específicamente, en el contexto de unas evaluaciones –así como de unas silenciaciones– con las que no siempre estoy de acuerdo, y que por lo tanto me obligan a tratar de corregir lo que para mí puedan ser distorsiones y hasta mixtificaciones operadas por la ortodoxia crítica. También (y sobre todo) en este segundo sentido, pues, mi aportación estará algo escorada hacia lo que tengo por el planteamiento más conveniente y ajustado, por supuesto, desde mi perspectiva individual, básicamente identificada con una escala de valores que el monopolismo oficial convierte en acreedora a la condición de heterodoxa. Mi propósito, entonces, será doble: de un lado, ofrecer un panorama de las últimas dos décadas de poesía inglesa; de otro, postular un análisis de las mismas que en más de un punto será distinto al que impera en los medios críticos y académicos predominantes en Gran Bretaña.

Pero no puedo entrar en materia sin trazar siquiera a grandes rasgos una somera recapitulación de la poesía inglesa durante el primer medio siglo, pues de la manera en que entendamos ésta dependerá, en buena medida, nuestra comprensión de la realidad más reciente. Dos son las interpretaciones fundamentales que pueden aplicarse, de modo antitético, a la producción poética de esas primeras cinco o seis décadas, una que vamos a denominar insular, y otra que podríamos bautizar como modernista. Son defensores de la primera todos aquellos críticos e historiadores de la literatura que tienden a enfatizar la condición autónoma y cerrada de la tradición inglesa, caracterizándola en su oposición a las innovaciones foráneas y en su fidelidad a un cierto continuismo temático y formal. Coherentes con esta concepción, estos críticos –y, naturalmente, los poetas defendidos por ellos– ven en Thomas Hardy (1840-1928) al adalid de una línea poética poco dada a rupturas espectaculares, anclada en el paisaje y la vida en las provincias inglesas, y empeñada en desarrollar un lenguaje y unos moldes retóricos convencionales, no exentos de sofisticación técnica y estilística, pero esencialmente volcados hacia ese tono discreto y reticente, ingenioso e irónico, costumbrista y, no en vano, pagado de su insularidad. Esta corriente (y soy consciente de que no todos sus eslabones corresponden exactamente a esta generalización simplificadora), tendría en nuestro siglo a Hardy, y acaso también a A.E. Housman (1859-1936), como puntos de partida, y de ella serían deudores (si dejamos de lado a un sector tan desprestigiado como los *Georgians*, pues Rupert Brooke o Walter de la Mare son tradicionalistas en su acepción más peyorativa) numerosos poetas, entre los que hay, evidentemente, auténticos talentos individuales como el escocés Edwin Muir (1887-1959) o el gran Robert Graves (1895), pero también creadores del tipo de Sir John Betjeman (1906-1984), el último Poeta Laureado, que muestran esa combinación banal de éxito popular y dorada mediocridad artística.

Llegados a la primera generación de posguerra, a los poetas que fueron demasiado jóvenes para combatir en la Segunda Guerra Mundial, la impronta de Hardy vuelve a resurgir con fuerza en la mayoría de los miembros de lo que se calificó como *The Movement*, especialmente en su representante prototípico, el famoso Philip Larkin (1922). Otros miembros del grupo, como el actual Laureado Ted Hughes (1930), el transterrado a los Estados Unidos Thom Gunn (1929) o el también destacado crítico Donald Davie (1922), por citar a sus mejores poetas, no exhiben un culto al provincialismo ético y estético tan acentuado como Larkin, a la par que, al seguir desenvolviéndose como creadores (no olvidemos que todos siguen publicando; quizás sólo este último haya dado cuanto cabe esperar de él), se han ido distanciando cada vez más del clima de los años cincuenta, y todos ellos, Larkin incluido, deben ser tenidos por autores de una obra de valor permanente. Sin embargo, su celebración por parte de los medios oficiales diríase que ha sido un punto excesiva, lo cual ha producido un cierto entronizamiento del que pueden no ser directamente responsables, pero que ha motivado unos criterios de validez hartamente unilaterales, fortaleciendo a la postre la idea hegemónica de lo que supone la *auténtica* aportación británica a la poesía del siglo.

Y ello nos lleva a la segunda gran directriz, la que hemos llamado, no sin una simplificación análoga, modernista. Es sobradamente conocido que ésta se origina en el vanguardismo de entreguerras, teniendo en Ezra Pound (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965) y, en cierto modo, el último W. B. Yeats (1865-1939) a sus principales fuerzas motrices. Mas estos poetas no son, en puridad, los representantes de una revolución poética radical (sólo a Pound y al primer Eliot podría aplicárseles el rótulo), por lo que aquellos autores que entienden el modernismo vanguardista y cosmopolita de entreguerras como un hito aislado y una desviación temporal del tronco de la poesía inglesa, al que al cabo son reconducibles Yeats y el Eliot maduro, pueden fácilmente asimilarlos sin extraer la consecuencia de que ellos instauran una vía creadora nueva y duradera. Para resaltar con toda claridad la unidad (y la unicidad) de dicha vía, uno habrá de pensar también en otras presencias como las de Hugh MacDiarmid (1892-1978), David Jones (1895-1974) o Basil Bunting (1900-1985), pero sobre todo en ciertos poetas norteamericanos y europeos a los que habrá ocasión de referirse, y que evidencian el distinto entroncamiento, internacional y de mayor amplitud estético-filosófica, que es consustancial a la poética modernista y, si entendemos cabalmente la etiqueta, postmodernista. Resulta elemental tener presentes, pues, estas dos sendas y estas dos formas de entender la poesía inglesa igualmente contrapuestas, a la vez que retenemos el hecho de que la primera, al ejercer un control sustancial sobre los medios de difusión cultural, no sólo sufre una magnificación que va en detrimento de la segunda, sino que se vale de su poder para definir la segunda según más le conviene, ya sea relegándola a un momento excepcional e irrepetible como el de los años veinte (¿quién osaría negar la valía de *The Waste Land*?), ya silenciando la importante obra de poetas que no han seguido las trilladas rutas de la tradición insular. Seguidamente pasaremos a contemplar los contornos del panorama actual, intentando en primer término compartimentalizar el campo en función de dos oposiciones a las que ya he aludido en algún trabajo previo. Me refiero a la ya planteada entre poesía ortodoxa y poesía heterodoxa, de una parte, y a la que enfrenta la poesía culta y la poesía popular, de otra, contradicciones ambas que nos permiten arribar a una división cuatripartita del panorama. Se me permitirá que, a fin de no perder el tiempo en reformulaciones, recoja algunos fragmentos de mi breve ensayo “la poesía inglesa de hoy: un intento de clarificación”, que supuso un somero adelanto del presente estudio.

Empezaremos concediendo atención a la vertiente que he denominado popular. Parece un lugar común insistir en el hecho de que el concepto de lo popular, trasladado a una sociedad industrializada y consumista, tiene escasas concomitancias con el folklore y una relación por lo menos ambigua con la noción de compromiso político; en Inglaterra, en cualquier caso, decir poesía popular es aludir al fenómeno del *pop*, a la década de los años sesenta y a los *Béatles*, así como al tipo de sensibilidad y de creaciones que de todo ello se deriva. Fruto de ese movimiento, surge el grupo de los *Liverpool poets*, también llamado *the Mersey Group*, cuyos representantes típicos serían Brian Patten, Adrian Henri y Roger McGough, y que evocan de

inmediato un mundo de grabaciones y recitales masivos, al igual que cifras de ventas de libros relativamente importantes en sus instantes de apogeo. Pero un autor como Patten, producto de la rebelión juvenil de los sesenta, dista mucho de hallarse enfrentado al *establishment*: sus libros se ven celebrados en periódicos y medios de comunicación y los poetas y críticos de más prestigio convencional, como Larkin y John Wain, le incluyen en sus antologías supuestamente representativas de la mayor poesía inglesa desde 1945.

Si queremos buscar a otros representantes de la poesía popular menos mimados por el sistema, es menester acudir al campo de la protesta política y de la oposición al gobierno desde posiciones de izquierda, uno de cuyos mejores ejemplos puede ser Adrian Mitchell. Más no es posible dejar de resaltar que aunque éste, junto a un gran número de poemas precederos, haya escrito composiciones de una calidad inalcanzable para un Patten (no obstante verse discriminado por los Larkin-Wain), al final ni unos ni otros logran ofrecernos una poesía plenamente satisfactoria desde el punto de vista literario. Para conocer composiciones más próximas a una concepción del arte dotada de una mayor exigencia en lo formal, a textos de una mayor profundidad y capacidad de sugerencia, sigue siendo necesario trasladarse al ámbito de la poesía culta.

Vistos estos prolegómenos, lo que me propongo seguidamente es articular una visión bipartita de esa poesía culta en los últimos veinte años, abordando primero su rama ortodoxa u oficial, para analizar posteriormente el otro segmento más desatendido y heterodoxo, que es, en razón de la unilateralidad con que críticos, profesores y editores vienen pintándonos la situación, el más necesitado de una elucidación responsable. Lógicamente se verá también cómo los defensores de la primacía de esta primera vía suelen tender a la absolutización del modelo insular, en tanto que la segunda vía constituye la reafirmación pertinaz de un hecho para mí incontrovertible: que el modelo modernista y postmodernista (repito mis reservas en el uso de este término, ya que –como enseguida se verá– ambas facciones lo reclaman para sí) no sólo debe sobrevivir como categoría crítica, sino que es también el único capaz de explicar la parte más innovadora y atractiva de la poesía inglesa de nuestro tiempo. Pero no adelantemos acontecimientos. ¿Qué significa hablar de poesía ortodoxa y oficial, y cuáles son las razones que me llevan a utilizar términos tan contundentes?

A diferencia de un país como España, en el que la poesía ha perdido casi todo papel social y económico, convirtiéndose, bien en un fenómeno altamente gremial y soterrado, bien en un rito mínimo y vacío que agota su sentido en oscuros cetámenes y juegos florales provincianos, Gran Bretaña es una nación que ha preservado una cierta caja de resonancia para la poesía. Ello significa que ésta cuenta con un número de lectores aceptable, que los centros educativos y los medios de comunicación siguen concediendo algún interés a las creaciones contemporáneas y que, en consecuencia, continúa siendo rentable la edición de una serie de poetas vivos y de estudios críticos sobre los mismos. Tal hecho determina la existencia de intereses

tanto de dinero como de prestigio y ayuda a que comprendamos por qué determinadas relaciones de poder tienen la capacidad de conferir un sesgo peculiar a la situación. En efecto, si comparamos el estado de cosas de hace diez o veinte años con el actual, llama enseguida nuestra atención el surgimiento de un monopolismo creciente, de una verdadera concentración de funciones en unos círculos reducidos de personas. Así, mientras ciertos ambientes londinenses, el *Times Literary Supplement*, el Arts Council o un puñado de editoriales influyentes radicadas en la capital, generalmente con sus sucursales en los sectores más poderosos de *Oxbridge*, aprovechan su colosal capacidad de influencia y difusión para imponer sus gustos y criterios, la poesía que deciden ignorar, periférica tanto en sentido geográfico como metafórico, tiene que desenvolverse en condiciones mucho más precarias que otrora. Piénsese, por ejemplo, en que dos de los jóvenes poetas más en candelero, como son Craig Raine (1944) y Andrew Motion (1952), operan simultáneamente como los dos editores de poesía más poderosos (en Faber y en Chatto & Windus, respectivamente), o que el mismo Motion, junto con el también poeta y afamado joven crítico Blake Morrison (1950), fue el encargado de realizar la nueva antología Penguin para los años ochenta, y se entenderá cabalmente lo que estoy señalando: que sociológicamente, en términos de incidencia social y editorial, la poesía británica actual depende de unos pocos resortes en manos de un grupo minoritario de personas.

A través de la escala de valores erigida por éstas, el hombre de Larkin sigue, por ejemplo, en boca de la mayoría del público, aunque este poeta no haya publicado ninguna nueva colección desde su *High Windows* (1974), mientras que un compañero de generación suyo como es Charles Tomlinson (1927), para mí el creador más sólido y ambicioso que resta de ese grupo surgido en la posguerra —como lo prueba su producción incesante, el último de cuyos libros es *Notes from New York and other Poems* (1984)—, aun gozando de un relativo prestigio en su tierra, es mucho más celebrado en los Estados Unidos. Se da entonces la paradoja de que, después de los grandes movimientos innovadores que brotaron en la poesía inglesa en los años sesenta y comienzos de los setenta, el *establishment* crítico actual está haciendo lo posible por condenarlos a la inexistencia, tratando de persuadir al público de que sólo hay, básicamente, dos generaciones de poetas en las que vale la pena fijarse: la de Larkin, Hughes y el *Movement*, por un lado, y la de los jóvenes Motion, Morrison, Raine, etc, por otro.

Una manera sencilla de corroborar este dato es comparar las antologías de Penguin publicadas en las dos últimas décadas, pues constituyen tradicionalmente el termómetro para medir el estado de la opinión poética y actúan como portavoz sancionador de las novedades que se van asimilando. En 1962, A. Alvarez nos ofrece, bajo el título de *The New Poetry*, un análisis del panorama que si bien tiene lógicamente que hacerse eco de los poetas del *Movement*, por razones sustancialmente de cronología histórica, no vacila a la vez en incluir, con una cierta voluntad de polémica, a poetas norteamericanos de los llamados “confesionales”, valiéndose de figuras como Berryman, Lowell, Plath o Sexton para arremeter contra lo que él llama *the*

*gentility principle*, esa obsesión insular por rehuir el riesgo acogiéndose a la coartada de un lenguaje poético restringido y cortés. Ya en 1969, Michael Horowitz radicalizaría tal interpretación en su *Children of Albion*, brindando las páginas de su antología a cuanto de novedoso y provocador estaba creciendo en la poesía británica de los años sesenta, e incorporando, con notable valentía y perspicacia, jóvenes nombres de importancia junto a otros que luego se decantarían como comprensibles concesiones al espíritu de los tiempos. Dos años más tarde, Penguin aún sacaría a la luz –esta vez gracias al buen criterio de Edward Lucie-Smith una antología (de la que en el momento de escribir estas páginas se anuncia una reedición actualizada) general y justa para con la variada panoplia de las creaciones existentes bajo la denominación de *British Poetry Since 1945*, sin discriminar a ningún poeta o sector destacados y esforzándose sobre todo por recoger los frutos de todo un cuarto de siglo de producción muchas veces sobresaliente. Sin embargo, llegados a 1982, cuando Blake Morrison y Andrew Motion se valen del ambicioso título de *Contemporary British Poetry* para insertar su aportación en tan valiosa tradición editorial, la cadena se rompe bruscamente. Por primera vez en muchos años, lo que Penguin nos entrega es una visión parcial y arbitraria en grado sumo, una extravagante nómina de poetas que viene a suponer un hito escandaloso en la historia de las supresiones, una reducción del panorama global a los intereses y los prejuicios de una *clique* privada, oligárquica y literariamente regresiva. La selección de Morrison y Motion no sólo nos es presentada como el resurgir de la poesía británica después de dos décadas carentes de interés, sino que, en consonancia con una distorsión tan turbia y sospechosa, se apropia para sus representados la patente del postmodernismo y la renovación del lenguaje. Nada podría ser más disparatado, más descaradamente pretencioso: después de silenciar y desprestigiar a los auténticos poetas innovadores y (si por tal cosa entendemos una actualización del modernismo) postmodernismo, se reivindicán tales laureles para una línea estética que adolece manifiestamente de una falta de originalidad creadora, de profundidad y riesgo. Su supuesto postmodernismo, entonces, tiene más de premodernidad edulcorada e irónica que de otra cosa, y aunque nadie discutiría que se trata de una poesía inteligente y hábil, me temo que su tono menor y su excesiva autoconsciencia la tornan en un arte más contemporizador que permanente.

No me gustaría que lo dicho hasta aquí se interpretara como una ofensiva contra esa línea poética que he llamado insular y ortodoxa, y que cuenta al menos con dos excelentes poetas como son Geoffrey Hill (1932) –lamentable e incomprensiblemente fuera de la recopilación de Morrison y Motion– y el irlandés Seamus Heaney (1939), a la par que podrían añadirse otros nombres como los de los escoceses Edwin Morgan (1920) e Ian Crichton Smith (1928). Tampoco soy de la opinión de que entre los poetas en boga no haya talentos respetables, como Tony Harrison (1937), Douglas Dunn (1942), James Fenton (1949) o el propio Craig Raine, hombres todos ellos a los que no cabe negar una buena dosis de ingenio, imaginación y destreza verbal. La retórica barroca y atormentada de Hill, el componente antropo-

lógico y político de Heaney, la agudeza y brillantez con que observan la realidad contemporánea Harrison o Raine constituyen sin lugar a dudas puntos de referencia ineludibles para todo el que quiera contemplar la poesía británica actual en su totalidad. Lo que me duele, y de ahí el enfoque con el que ha sido escrito el presente trabajo, es que su promoción parezca tener que pasar por una especie de golpe de mano crítico que erradique del canon a la otra gran vertiente a la que he hecho referencia desde el principio, y a la que estará consagrado el resto de mi exposición. Así pues, las páginas que siguen tendrán por objeto no sólo el informar al interesado de cuáles son los poetas acreedores a representar la línea fundamental del modernismo y del postmodernismo (esta vez cabalmente entendido); también pretenden componer una suerte de antología o selección complementaria a la de Penguin, susceptible de demostrar que existen cuando menos veinte poetas ausentes de la misma cuya significación y calidad no debe ser inferior a la de los otros tantos autores apadrinados por ésta.

Pero antes de confrontar al lector con una relación de escritores, bueno será intentar ubicarlos bajo un denominador común, argumentando por qué son diferentes de sus colegas más conservadores y elogiados, y señalando cuáles son los rasgos en los que podría residir la superioridad histórica y gnoseológica de su poesía. Igualmente será preciso hacer una salvedad previa clarificadora. Si he hecho repetidas veces alusión a la ignorancia y a la indiferencia con que estos artistas han sido y son tratados por el potente *establishment* británico, tal cosa no quiere decir que no sean perfectamente conocidos en los ambientes literarios verdaderamente enterados y, de hecho, que no gocen de franco predicamento en los Estados Unidos, un país mucho menos monolítico que Gran Bretaña en lo tocante a su sociedad literaria. En este sentido, no me estaré arrogando el papel de descubridor de genios ignotos, sino que antes bien me propongo aludir a unos valores intrínsecamente consolidados, pero muy poco o nada divulgados de cara al público mayoritario, el mismo que se ve controlado por los eficaces mecanismos de la ortodoxia crítica británica.

Una vez hecha una proximación por vía negativa a esta tendencia, es decir, una vez establecida su condición de alternativa poética marginada, que no marginal, ¿cuáles son los principales puntos positivos en los que se sustenta? Al lado de su inequívoca filiación internacionalista y muchas veces cosmopolita, lo cual es tanto como decir su fecunda apertura a las influencias vanguardistas, norteamericanas y continentales, hay que aducir de inmediato que se trata de una poesía no por ello menos profundamente británica, no por ello menos anclada en una realidad espacio-temporal perfectamente discernible en términos de topografía poética. Acaso la nota más relevante de su poética sea, en contraposición a la tendencia insular, la convicción de que el discurso poético posee una entidad epistemológica y cognoscitiva que va más allá de la ingeniosidad, frívola o derrotista, de quienes piensan que la poesía apenas puede ser hoy mucho más que un divertimento en mitad de una alta cultura en ruinas. Es verdad que el arte de hacer versos ha ido perdiendo la mayor parte de sus razones de ser desde, pongamos por caso,

el siglo XVIII o XIX, y que muchas veces acudimos a una noción de eso que llaman postmodernidad cuyo mensaje central parece ser el hastío histórico y filosófico, así como una invitación a refugiarse en un orbe más lúdico y doméstico, incapaz de creer en las grandes proposiciones o en las virtualidades de trascendencia extrapoética –extrarretórica– de la poesía. Pero también es cierto, y escritores radicales como Burroughs lo han expresado una y otra vez, que la literatura no ha atravesado nunca una transformación semejante a la sufrida por las demás artes en el siglo XX, que no se ha producido en ella ese giro copernicano hacia otras posibilidades que permitiese mantener vigente su aspiración a una auténtica grandeza. A mi modo de ver, los poetas de los que voy a hablar coinciden en algo que es consustancial a toda concepción dialéctica del arte contemporáneo: el convencimiento de que su trabajo posee pleno rango espiritual, intelectual o humano debido a que constituye una forma de conocimiento, un instrumento de indagación en la realidad.

Las ideas de búsqueda y de ambición gnoseológica, entonces, impregnan sus estrategias retóricas y determinan su asunción de cuantos mecanismos lingüísticos y estructurales pone a nuestro alcance la cultura del siglo XX, desde los conocimientos científicos a la desmembración de nuestras percepciones operada por los artistas plásticos. El *collage*, la fragmentación, el experimentalismo dejan de ser meros recursos sancionados por la tradición de la ruptura (para repetir una vez más esa feliz denominación de Octavio Paz), y se convierten en métodos esencialmente utilitarios para tratar de desvelar el misterio de la realidad. Así, en el lugar de la retórica convencional e irónica de los poetas insularistas, detectamos un lenguaje preciso y flexible que trata de ceñirse a las necesidades de su objeto; en vez de una utilización de las formas cerradas como último reducto protector ante el vacío, hallamos la potencialidad genésica de la *open form*; en el hueco dejado por la crisis del individualismo romántico, una desacralización del Yo que nos obliga a abrir los ojos a cuanto se alza como protagonista a nuestro alrededor, incluyendo –naturalmente– nuestra propia peripecia personal, mas sin el corsé de una parafernalia vática solemne y obsoleta.

Aun cuando he anunciado que me restringiría a la poesía de los últimos veinte años, no puedo evitar el abrir mi recorrido con dos poetas pertenecientes a la heroica generación de Pound, Eliot y Zukofsky, dado que las producciones postreras del galés David Jones y del inglés Basil Bunting entran de lleno dentro de esa acotación temporal –habitados como estamos a medir las generaciones poéticas inglesas por décadas, a menudo olvidamos a ciertos poetas, no sólo longevos sino también de larga y proteica peripecia. David Jones es un inmenso y riquísimo poeta, que estableció un prestigio más iniciático y distante que otra cosa con sus dos obras capitales, *In Parenthesis* (1937) y *The Anathemata* (1952). Quiero decir que si bien pocos se atrevieron a cuestionar la grandeza de estos dos libros, extremadamente idiosincrásicos y densos, esta misma complejidad y capacidad alusiva los entronizó bajo una aureola de raros que difícilmente podía ganarles muchos lectores o una difusión a la altura de sus merecimientos. Buena prueba de



la honda seriedad con la que Jones acometió siempre su obra es el hecho de que dejara transcurrir décadas sin avenirse a publicar sus trabajos más recientes en forma definitiva, con lo cual sólo la amenaza de la muerte acabaría impulsándole a entregar a la imprenta versiones concluidas. Por tal motivo, casi todas estas publicaciones son póstumas, y el lector de Jones tendrá que acudir a ediciones como *The Sleeping Lord and other fragments* (1975), *The Roman Quarry and other sequences* (1981) o la última versión de *The Narrows* (1981) para obtener una impresión fehaciente de la postrera etapa creativa del poeta. Esta reticencia a dar por terminada una pieza tiene mucho que ver con una poética en la que la fragmentación, el *college* y la adición constante de nuevos significados cobran un papel visceral, y es tal filiación estética la que explica la modernidad de Jones. De otro lado, sin embargo, es obvio que un hombre que vivía con la mirada puesta en la antigüedad y el medioevo galeses, y que halló en el ritual de la misa católica y ciertos simbolismos precristianos la base para los rasgos más importantes de su quehacer, no puede ser discriminado precisamente como un poeta extranjerizante y ajeno a la tradición británica, tal y como su arrinconamiento injusto podría llevar a pensar a quien lo desconozca.

El caso de la postergación de Bunting es aún más llamativo, pues en su obra, breve y luminosa, no se da ese ingrediente de dificultad extrema que veíamos en Jones. Quien debió ser festejado como el mejor poeta vivo de Inglaterra, sin embargo, viene siendo sistemáticamente silenciado debido sobre todo a su resistencia a encajar en el patrón plácido e insularista. La publicación de *Briggflatts* (1965) y de sus *Collected Poems* (1978) no ha logrado convencer a sus paisanos de que tan importante como su cosmopolitismo modernista y su concepción poundiana de la cultura es, por supuesto, el enraizamiento en su Northumberland natal, así como su tentativa por traducir a lenguaje y musicalidad la historia, el habla y las vivencias propios de esa región norteña. La intensa investigación destinada a explotar nuevos recursos rítmicos y tonales, a desarrollar estructuras poemáticas en analogía a la música, han sido intonsamente malinterpretadas como ataques contra la primacía del significado, cuando es manifiesto que Bunting nunca pierde el control sobre lo que quiere decir, sino todo lo contrario, como se demuestra en los estudios críticos que se le han dedicado, sobre todo en los Estados Unidos.

Más explicable, en cambio, resulta la desconfianza del *establishment* literario ante los poetas concretos ingleses, los más sobresalientes de los cuales son Bob Cobbing (1920) e Ian Hamilton Finlay (1925). Al fin y al cabo, si algo quedó vivo del espíritu internacionalista del vanguardismo de entreguerras después de la Segunda Guerra Mundial, sin duda es el movimiento lanzado por el suizo Eugen Gomringer, y que tuvo un paralelo en los descubrimientos simultáneos de poetas brasileños como los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. Tanto Cobbing como Hamilton Finlay poseen una extensa bibliografía, generalmente bastante ardua de obtener, y en ambos casos, como es habitual en la poesía concreta, buena parte de su producción artística no se encuentra entre las tapas de libros convencionales. Cobbing

ha experimentado con la vertiente sonora de la poesía concreta, y muchas de sus realizaciones debemos buscarlas en grabaciones magnetofónicas y discográficas, aunque en *Bill Jubobe. Selected Texts 1942-1975* (1976) tenemos una antología literaria de su labor. Su colega escocés, por su parte, ha tendido más al grafismo y al recurso a la vertiente plástica, si bien son también incontables los textos y panfletos salidos de su propia editorial, la Wild Hawthorn Press, destacando igualmente su museo particular de objetos, ubicado en un lugar conocido como Little Sparta, que en 1983 protagonizó un célebre enfrentamiento con los poderes públicos, y en el que salió a colación la escasa simpatía de las autoridades culturales hacia este tipo de iniciativas. Con todo, Cobbing y Hamilton Finlay son sólo los dos nombres más famosos de un movimiento sustancialmente internacional y que cuenta en gran Bretaña con un grupo reducido, pero no insignificante, de seguidores y practicantes.

Debemos, empero, volver nuestra mirada hacia otro grupo de poetas que podríamos etiquetar como discípulos de una poética norteamericana y europea, y que hallan sus influencias principales en autores como William Carlos Williams o los surrealistas franceses. Entre ellos, es preciso citar en primer lugar a Roy Fisher (1930), a quien no obstante el reconocimiento tardío de la Oxford University Press publicando sus *Poems 1955-1980* (1980) debemos seguir considerando como fundamentalmente infravalorado. Profesor de literatura norteamericana, pianista de jazz, autor de una inquietante pieza surrealista titulada *The Ship's Orchestra* (1966), no son éstas sus únicas señas de identidad. Me refiero a que tampoco en lo que a él atañe es sostenible la por lo demás ramplona acusación de importador de modas foráneas, ajenas a la tradición insular. Porque en su temática, en su disciplina verbal, en los numerosos registros suyos que son inmensamente accesibles y deleitables, Fisher es uno de los mejores, de los más fieles observadores de la realidad de su país e incluso de su entorno más estrecho. Su gran poema *City* (1961), una composición en la que el verso y la prosa se conjugan para ofrecernos una bella y escueta reflexión sobre la topografía física y humana de Birmingham, no tiene, por ejemplo, nada que envidiar a la tentativa larkiniana de reflejar desde dentro de la vida provincial urbana de la sociedad de posguerra.

De manera análoga, y si recordamos que la atención al paisaje inglés es otra de las grandes constantes de la tradición insular, hemos de decir que nuestra tradición alternativa tiene en Harry Guest (1932) a otro creador no menos capaz de incidir, con emoción y sensibilidad, en esta veta poética, sin necesidad de por ello recorrer las trilladas sendas de la poesía dominante. Una vez más, la poderosa voz meditativa con que Guest habla de la naturaleza, y que brota con claridad en su último volumen *Lost and Found. Poems 1975-1982* (1983), no significa que ésa sea la única dirección de su poesía. Por si sus libros anteriores, como *Arrangements* (1968), *The Cutting Room* (1970) o *A House Against the Night* (1975) –por no citarlos todos– no lo probaran suficientemente, hemos de recordar también que Guest fue profesor en la Universidad de Yokohama, llegando a editar, como fruto de sus cono-

cimientos sobre el tema, la antología *Post-War Japanese Poetry* (1972) para Penguin. Inevitablemente, la actividad traductora, la curiosidad por otras líricas, la voluntad, en suma, de abrirse a cualquier influencia o experiencia feraces, marcan siempre el universo referencial de los poetas de nuestra segunda vertiente, en franca oposición al aislacionismo cultural de los insularistas, para los que resulta emblemática la vieja *boutade* de Larkin de que no le interesan ni los países ni las lenguas extranjeras.

En este sentido, el tercer poeta que aquí apporto evidencia nuevamente una raigambre antiprovinciana. Kenneth White (1936), escocés de Glasgow y profesor universitario en Francia, es otro de los grandes descendientes del surrealismo, así como excelente traductor de Breton, a la par que capaz de redactar agudos ensayos tanto en inglés como en francés. También en su caso el oriente ejerció un influjo decisivo, poético igual que filosófico, y libros como *The Cold Wind of Dawn* (1966) o *The Most Difficult Area* (1968) sirven para revelarnos a un poeta acaso parco en producción, pero fino y delicado, profundamente observador de detalles y que concibe su trabajo como una tarea imprescindible de síntesis cultural.

Pasaremos ahora a otra pléyade de poetas que cabría quizás agrupar en razón de su proximidad a la escuela del norteamericano Charles Olson, lo cual es tanto como decir la poesía de los *Black Mountain poets*, el cultivo de la *open form* en su sentido más estricto y, en definitiva, una concepción de la poesía como excrescencia orgánica y cargada de energía, que brota del poeta de manera totalmente opuesta a las creaciones, ya “retóricas”, ya “románticas”, sancionadas por la tradición. La definición de una *poesía proyectiva*, articulada como es bien sabido en 1950, permitió a Olson postular una serie de principios, como la *composition by field*, la primacía de la sílaba y de la línea (frente al pie métrico y al verso medido), el papel rector de la respiración y las cadenas de percepciones en contra de los constreñimientos de la forma cerrada, la sintaxis, la gramática. Así pues, las propuestas de Olson no significan una mera liberación formal, una ruptura de los corsés de la preceptiva; conllevan sobre todo la sustitución del enfoque subjetivo por otro objetivo, una eliminación de las interferencias procedentes del Yo lírico que va en beneficio de un acercamiento distinto, más radical y, si se me permite la ambigua expresión, más “natural” hacia la condición objetual de la realidad, incluyendo, como es lógico, al propio poeta dentro de ella, dado que deben ser su voz y la naturaleza de la percepción que busca transmitir las que encaucen y condicionen la forma del poema.

J.H. Prynne (1936), catedrático en Cambridge y autor de una docena larga de títulos, recientemente agrupados bajo el título escueto de *Poems* (1982), resalta claramente como el más brillante seguidor de la línea olsoniana. Se trata de un escritor extremadamente culto y abierto a toda clase de conocimientos, especialmente los científicos, que escribe, sin embargo, una poesía implacable en su precisión filosófica e intelectual, exenta de fáciles exhibicionismos culturalistas. Ello puede llegar a provocar un hermetismo y una dificultad que han hurtado su obra del favor del público, ya que tanto

su honesta negativa a hacer concesiones como la escasa difusión editorial de su trabajo no han contribuido en nada a hacerle popular. La poesía de Tom Raworth (1938), en cambio, aun ostentando una filiación muy semejante, deriva en la práctica hacia un lenguaje más penetrable, una vez que se conocen sus claves estructurales e ideológicas. También en él son estrechas las relaciones con poetas norteamericanos como Olson, Creeley o Ed Dorn, y su prestigio en el Nuevo Mundo resulta indiscutible. Más ello no quiere decir que no haya hecho bastante por intentar convencer a sus conciudadanos de la originalidad de su talento, fundando la trascendental Goliard Press, o entregando a las minervas libros muy hermosos como *The Relation Ship* (1967), *A Serial Biography* (1969), *Act* (1973) o *Writing* (1982). La obra de Raworth, por otra parte, al igual que la de muchos de los poetas que estamos contemplando, se halla sumamente dispersa en ediciones y panfletos casi inencontrables, y lo más cercano a una recopilación que tenemos es su *Tottering State. Selected and New Poems 1963-1983* (1984). También Andrew Crozier (1943), otro creador de orientación parecida, acaba de agrupar en *All Where Each Is* (1985) una producción desperdigada en numerosos libros de pequeña tirada, con lo que se nos ofrece la oportunidad de leer *in extenso* a un poeta tan fascinante como desconocido del público lector habitual, singularmente el de los años ochenta. Y es que Crozier, como el famoso Eric Mottram o Lee Harwood (1939), como Chris Torrance (1941) o Ian Sinclair (1943) ha ido, paradójicamente, teniendo una existencia pública cada vez más subterránea conforme la sociedad británica se ha ido haciendo más y más conservadora.

Pensemos que en la primera mitad de los años setenta, cuando Mottram, a la sazón el mejor crítico de la literatura norteamericana y de las nuevas tendencias en Inglaterra, regía los destinos de la *Poetry Review*, y la hoy archiortodoxa Poetry Society estaba en manos menos monolíticas, todos estos poetas –progresistas en lo político, audaces y experimentalistas en lo formal– estaban mucho más presentes en el mundo literario británico, concediéndole un cariz totalmente contrapuesto al que está vigente hoy. Así, mientras sus libros más maduros –como el *Suicide Bridge* (1979) de Sinclair, el *A Book of Herne* (1981) de Mottram, el *The Diary of Palug's Cat* (1980) de Torrance, o el *Boston-Brighton* (1977) de Harwood, por no multiplicar los ejemplos –han coincidido cronológicamente con el declive del modernismo en Gran Bretaña, también sus reputaciones han ido disipándose según han ido escribiendo cada vez mejor. El reconocimiento de los lectores norteamericano, que no les ha faltado, no es en modo alguno suficiente, y la reciente desaparición de la *Grosseteste Review*, una revista mítica en la que estaban involucrados meritorios poetas como John Riley (1937-1978), Peter Riley y Tim Longville, en 1984 evidencia a las claras el grado de indiferencia y hasta animadversión que dedican sus paisanos a la poesía menos conformista.

Como única salida a este hostigamiento contra todo lo que represente modernismo, renovación y desprecio al poder, aparte de la emigración a Norteamérica, resta el enclaustramiento en un retiro campestre, desde el

que autoimprimir la propia obra para un círculo muy reducido de amigos y partidarios. Tal es, por ejemplo, la actitud adoptada por Thomas A. Clark (1944), un escocés que desde su doméstica Moschatel Press, o las imprentas análogas de otros poetas amigos, se limita a una difusión modesta y casi clandestina. O, si el artista posee la pertinacia de un Anthony Barnett (1941), un judío londinense que ha seguido impertérrito publicando libros que casi nadie compra o discute, a pesar de ser un magnífico exponente del *minimal art* y de la busca de nuevos lenguajes, sólo le quedará la posibilidad de seguir produciendo una obra en condiciones casi solipsistas –es lastimoso que Barnett, por ejemplo, figure en una antología internacional como *Voices within the Ark. The Modern Jewish Poets* (1980) por su alineamiento étnico-religioso, cuando es simplemente un buen poeta inglés que merecería ser conocido por su condición de tal.

Tom Pickard (1946) y Barry MacSweeney (1948) son los dos benjamines de toda una potente tendencia poética que, al menos por ahora, muere con ellos sin solución de continuidad. Como últimas ramificaciones del gran tronco modernista, su modelo poético e ideológico tropieza con un callejón sin salida, pues los rasgos que los caracterizan (fidelidad a maestros como Pound y Bunting, fuerte componente de compromiso social, cultivo de una dicción norteña– ambos son de Newcastle– en oposición al pastoralismo escapista de la metrópoli, señas de identidad internacionalista) se encuentran todos, por desgracia, abiertamente enfrentados tanto a la situación política como al academicismo literario imperantes. Y como pienso que tal estado de cosas es injusto, porque despoja al panorama poético inglés de algunos de sus segmentos más brillantes y fecundos, he optado por presentarle al lector la visión sesgada que anunciaba al comienzo. Evidentemente, la historia literaria se va conformando según leyes extremadamente complejas, y resulta imprevisible augurar cuáles son los poetas que habrán de contar como logros definitivos dentro de cincuenta o cien años, si es que para entonces sigue existiendo este viejo planeta. Mas sea como fuere, he creído que era mi obligación tratar de corregir lo que para mí supone un grave cúmulo de distorsiones y manipulaciones. Si me asiste alguna razón en esta apuesta por una vertiente poética que momentáneamente aparece como perdedora, es algo que sólo las décadas futuras nos podrán confirmar.

## **Bibliografía Mínima**

### *1. Antologías*

A. ALVAREZ, *The New Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1962.

MICHEL HOROVITZ, *Children of Albion*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

EDWARD LUCIE-SMITH, *British Poetry since 1945*. Harmondsworth: Penguin, 1970.

JEREMY ROBSON, *The Young British Poets*. London: Chatto and Windus, 1971.

- ANDREW CROZIER, "Ten English Poets". En *New Directions* 32. *An International Anthology of Prose & Poetry*. New York: New Directions, 1976.
- D. J. ENRIGHT, *The Oxford Book of Contemporary Verse 1945-1980*. Oxford: O. U. P., 1980.
- JOHN LYONS, "Poesía inglesa de hoy". En *Revista Nacional de Cultura*, 246 (Caracas, 1981).
- BLAKE MORRISON and ANDREW MOTION, *Contemporary British Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- GAVIN SELERIE, "A Selection of Contemporary British Poetry". En *North Dakota Quarterly*, Vol. 51, No. 4 (University of North Dakota, 1983).
- MICHAEL SCHMIDT, *Some Contemporary Poets of Britain and Ireland*. Manchester: Carcanet, 1983.

## 2. *Crítica general*

- MICHAEL SCHMIDT and GREVEL LINDOP, eds., *British Poetry since 1970*. Oxford: Carcanet, 1972.
- DONALD DAVIE, *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- CALVIN BEDIANT, *Eight Contemporary Poets*. London: O. U. P., 1974.
- GEOFFREY THURLEY, *The Ironic Harvest*. London: Edward Arnold, 1974.
- ERIC HOMBERGER, *The Art of the Real*. London: Dent, 1977.
- VERONICA FORREST-THOMSON, *Poetic Artifice*. Manchester: Manchester University Press, 1978.
- MICHAEL SCHMIDT, *An Introduction to 50 Modern British Poets*. London: Pan Books, 1979.
- P. R. KING, *Nine Contemporary Poets*. London: Methuen, 1979.
- NEIL POWELL, *Carpenters of Light*, Manchester: Carcanet, 1979.
- MERLE E. BROWN, *Double Lyric*. New York: Columbia, 1980.
- PETER JONES and MICHAEL SCHMIDT, eds., *British Poetry since 1970*. Manchester: Carcanet, 1980.
- JOHN HAFFENDEN, *Viewpoints. Poets in Conversation*. London: Faber, 1981.
- A. KINGSLEY WEATHERHEAD, *The British Dissonance*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.

## 3. *Revistas de imprescindible consulta*

*PN Review*  
*Poetry Review*  
*Agenda*  
*Poetry Information*  
*Grosseteste Review*  
*L-A-N-G-U-A-G-E*