

NEW LEFT REVIEW 89

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2014

ARTÍCULOS

NEIL DAVIDSON	La linde escocesa	7
CHING KWAN LEE	El espectro de una China global	32
TIMOTHY BRENNAN	Apuestas subalternas	74
NANCY ETLINGER	El paradigma de la apertura	97
ERDEM YÖRÜK Y MURAT YÜKSEL	El cálido verano de Turquía	III

CRÍTICA

EMILIE BICKERTON	Una hoguera del arte	133
JOSHUA RAHTZ	Reinventando el <i>laissez-faire</i>	145
ALEX NIVEN	El camino a Briggflatts	156

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

CRÍTICA

Richard Burton, *A Strong Song Twos Us: The Life of Basil Bunting*, Infinite Ideas, Oxford, 2014, 618 pp.

ALEX NIVEN

EL CAMINO A BRIGGFLATTS

El movimiento moderno literario anglófono, como es sabido, con frecuencia ha tenido poco que ver con los escritores ingleses. De los tradicionales nombres sagrados, Ezra Pound, James Joyce y T. S. Eliot, ninguno tenía origen inglés, no obstante la acérrima anglofilia que mostró Eliot en sus últimos años. Más recientemente, la academia angloamericana ha tendido a desplazarse hacia los márgenes poscoloniales en su búsqueda del pluralismo liberal, o, si lo prefieren, de la munificencia neogladstoniana. Atrapado entre estas dos tendencias, el poeta del movimiento moderno inglés Basil Bunting (1900-1985) no ha recibido la atención que cabría esperarse hacia un escritor con su trayectoria en las vanguardias. Seguidor de Pound y Eliot, Bunting, que inició su andadura como poeta experimentalista políticamente radical en las décadas de 1920 y 1930 y terminó convertido en un extraño héroe contracultural durante las de 1960 y 1970, ha sido cada vez menos mencionado en los debates críticos de la especialidad de los últimos años. Y ello a pesar de haber sido un autor fundamental en la escena poética internacional (entre sus numerosos admiradores durante la última etapa de su vida destacaban Robert Creeley, Hugh Kenner, Thom Gunn y Allen Ginsberg) y del hecho de que su obra maestra de 1966, la autobiografía en verso *Briggflatts*, constituye seguramente el poema en lengua inglesa más importante de la última etapa del movimiento moderno.

La cuestión de la posición inconformista de Bunting en la poesía moderna constituye el relato central del extraordinariamente riguroso *A Strong Song*

Tows Us –cuyo título está tomado de uno de los versos de *Briggflatts*–, que representa la primera biografía del poeta que puede considerarse abiertamente como definitiva; tanto *Basil Bunting: A Northern Life* (1997) de Richard Caddel y Anthony Flowers, como *Basil Bunting: The Poet as Spy* (1998), de Keith Alldritt, son esbozos superficiales, más que retratos totalmente acabados. En los primeros años de Bunting, Burton saca a la luz elementos que evocan a un escritor enfrentado por naturaleza a la cultura inglesa de la alta burguesía, que posteriormente utilizaría como antítesis. Aunque nació en un barrio residencial relativamente próspero, Bunting creció en el contexto industrial de Newcastle-upon-Tyne y sus años escolares transcurrieron en un entorno muy alejado del anglicanismo pastoral que constituía, y constituye aún, el *locus classicus* de buena parte de la literatura inglesa. Su padre era un médico fabiano que mantenía estrechos vínculos con la cultura minera tradicional del nordeste inglés. Además, si bien parece que él mismo no fue miembro practicante de la Religious Society of Friends, envió a su hijo a escuelas cuáqueras de Yorkshire y Berkshire. Burton sostiene que el cuaquerismo de Bunting tenía tanto de genuino como de afectación, pero, sin embargo, parece claro que estas experiencias tempranas forjaron una actitud de obstinación político-religiosa que desempeñaría un papel clave en los años subsiguientes. Llamado a filas al terminar el colegio, durante los últimos meses de la Primera Guerra Mundial, Bunting se declaró objetor de conciencia movido por sus principios cuáqueros radicales, lo que le valió pasar la mayor parte del año en prisión. El trato que allí recibió fue brutal en todos los sentidos; Bunting solía mostrarse taciturno al respecto, pero su amigo Denis Goacher relataría posteriormente que «la experiencia amargó a Bunting de por vida. Decía que empañó todo lo que pensaba sobre Inglaterra, sobre el *establishment*».

Tras su puesta en libertad de la prisión de Winchester, en el verano de 1919, Bunting se matriculó en la London School of Economics, animado quizá por su patrimonio fabiano. Entre sus contemporáneos se hallaba un joven Lionel Robbins, que parece haber conducido a Bunting hacia las principales figuras del movimiento moderno en un momento crítico. Tal y como él mismo comunicaría a Pound más adelante:

Conocí a Robbins justo antes de ir a la LSE y le hice el flaco favor de convencerle de que se matriculara él también. De gustos parecidos al Bloomsbury de la mejor clase, esto es, consciente de muchas cosas de las que no esperarías que hubiera oído hablar un profesor de Economía. La primera persona, creo, que me mostró la obra de Eliot, sin duda, el primero en mostrarme fragmentos del *Ulises* en *The Egoist* (¿o fue del *Retrato de J. J.*?). Solía apreciar tus obras y probablemente aún lo hace.

Distraído por las lecturas que le recomendaba Robbins —el *Homenaje a Sextus Propertius* de Pound y los «Preludios» de Eliot suscitaron en él un interés particular—, Bunting abandonó la universidad transcurridos cuatro años sin obtener su licenciatura, habiendo puesto sus miras en desarrollar una carrera literaria. Aunque, como él mismo reconoció, su obra poética de juventud no había sido «nada buena», el descubrimiento de Pound y de Eliot le incitó a ver más allá del clima poético del Londres de la década de 1920, donde prevaleció la nostalgia cortés de los *georgian poets* hasta que fue lentamente sustituida por el gradualismo formal de W. H. Auden y su círculo al finalizar la década. En 1923 Bunting se trasladó a París, donde encontró un empleo en *The Transatlantic Review*, de Ford Madox Ford, y donde inició una duradera amistad con Pound tras un encuentro fortuito en un café de Montparnasse.

Bunting pronto se convirtió en un miembro destacado de lo que el editor James Laughlin dio en llamar la «Ezuversity», el círculo de poetas, artistas y músicos que se reunían de manera intermitente en torno a la figura de Pound en Rapallo, el santuario de los expatriados en la costa de Liguria durante las décadas de 1920 y 1930. Estos años resultaron decisivos para Bunting desde el punto de vista creativo. En compañía de Pound, Yeats, George Antheil y de poetas más jóvenes como el marxista estadounidense Louis Zukofsky, se le ofreció un punto de entrada a las vanguardias del periodo de entreguerras y, durante un tiempo, disfrutó de la oportunidad. Ayudó a Pound con los preparativos de una serie fundamental de conciertos en el Teatro Reale de Rapallo, comenzó una importante traducción de la epopeya persa *Shahnameh*, se involucró tangencialmente en el movimiento poético «objetivista» encabezado por Zukofsky y William Carlos Williams, y desplegó una obra considerable, la mayor parte de la cual apareció como la principal contribución a la *Active Anthology* de Pound de 1933. A tenor de su propia y lacónica reseña: «Fue una época muy agradable. Escribí mucha poesía, lo pasé bien conversando, navegando, disfruté de la luz del sol. Vi bastante a Yeats».

De acuerdo con Yeats, el joven poeta era «uno de los discípulos más feroces de Ezra» y, ciertamente, la excursión a Rapallo revestía una urgencia mayor de lo que sugiere la versión de Bunting. Pero de momento las discusiones eran más estéticas que políticas. Cuando no estaba navegando con su barca en el golfo de Tigullio, Bunting canalizaba su desdén por el *establishment* inglés arremetiendo con determinación contra sus tradiciones literarias, una cruzada que mezclaba el fervor puritano del movimiento moderno con el humor mordaz de Newcastle. En julio de 1931 escribió a la editora estadounidense Harriet Monroe para comunicarle que iba a embarcarse en un proyecto para «editar» los sonetos de Shakespeare, eliminando palabras aparentemente superfluas, simplificando la sintaxis y en ocasiones suprimiendo poemas enteros de una serie: «Después de cortar lo suficiente y de desembarañar las inversiones podría salir un poema bastante bonito».

La crítica formal de la literatura inglesa fue elaborada en «The Lion and the Lizard», una obra en prosa escrita en este periodo:

En parte por ser tan espléndida, la poesía inglesa resulta inadecuada. La vida incluye esplendor, pero no es ininterrumpidamente espléndida. El resplandor puede fácilmente cegar al observador a todo lo demás: el detalle, la textura de la vida se pierden o se desdibujan. Con demasiada frecuencia, los poetas ingleses se consideran superiores, se esfuerzan constantemente por ser sublimes y terminan por resultar monótonos. Ello se debe en parte a que han descuidado la música de Byrd y de Dowland, rítmicamente, mucho más ágil que la poesía inglesa, y a que tratan al jazz y a otras músicas populares con desdén o condescendencia.

Como reacción contra esta tradición espléndida, que aseguraba que se extendía desde Marlowe hasta Eliot, en sus propios versos Bunting trató de ampliar el antiguo proyecto imaginista de Pound, introduciendo un austero realismo lírico que combinaba ademanes experimentales con una base de musicalidad popular.

Los poetas franceses del siglo xv estaban tan presentes para él como para Pound. Así, «Villon», la obra en la que hizo su debut en 1925-1926 versa, sobre poesía e historia, y refunde la vida de François Villon con sus propias experiencias en prisión.

En la oscuridad con grilletes
y codos doblados llevé mi espalda endeble
a saludar a las sordas paredes lisas de nuevo
mudas¹.

Su sección inicial ilustra la poética emergente de Bunting:

Ese que disecamos
«cuyas palabras recogimos como flores silvestres
y juzgamos su ingenio y sus descripciones exactas»
nos habla
madura médula,
ante los huesos de un muerto meditando la noche entera.

Hay un aspecto cortante, acústicamente mordaz en estas líneas. El efecto deriva en parte del uso de un *collage* de citas (los versos 2 y 3 están traducidos de un texto en prosa del siglo xvi) y en parte también de la dicción esterilizada, que transita de lo sublime a lo trivial («disecamos» «sus descripciones exactas»), pero quizá fundamentalmente de los rigurosos procesos de reducción que aplicaban el poeta y sus colaboradores *après la lettre*. En este sentido, el lema compositivo de Bunting rezaba: «Corta todas las palabras que te

1 Basil Bunting, *Briggflatts y otros poemas*, selección y traducción de Aurelio Major, Barcelona, Editorial Lumen, 2004; la traducción de los poemas de B. Bunting proceden de esta edición, salvo el incluido en la *página* 173 [N. de la T.].

atrevas a cortar» y, del mismo modo que *La tierra baldía* de Eliot, «Villon» fue podado hasta adoptar su forma editada final con la ayuda de la pluma de Pound, presumiblemente en un intento por librar a los versos de su resplandeciente aspecto «inglés» y liberar su vitalidad rítmica.

Sin embargo, aunque, observadas de cerca, estas técnicas tuvieron éxito desde el punto de vista estilístico («ante los huesos de un muerto meditando la noche entera» es una figura rítmica de Bunting típicamente recortada), el inconveniente de este enfoque iconoclasta radicaba en que podía fácilmente caer en una forma de nihilismo que trataba de pasar desapercibido, pero que condensaba la composición poética en su totalidad. La vida de Bunting estuvo plagada de paréntesis, depresiones e *impasses* creativos casi fatales. Por consiguiente, la narrativa de Burton es necesariamente desigual, y ha de dar cuenta de varios periodos prolongados durante los cuales no se produjo absolutamente ningún verso, ni siquiera de la variedad moderno-imaginista radicalmente abreviada. Burton ofrece varias teorías plausibles que justifican la sobriedad creativa de Bunting. Su vida privada fue turbulenta; fue un perfeccionista formal; posiblemente padeció depresión clínica. Más prosaicamente, hay que considerar el hecho de que durante la mayor parte de su carrera Bunting fue rotundamente ignorado por las editoriales inglesas convencionales, lo cual se convirtió con el tiempo en una paralizante carrera de obstáculos más que en un acicate para perseverar en circunstancias adversas. El libro de Burton construye un tragicómico argumento secundario a partir de las repetidas negativas de Eliot a publicar a Bunting en *Faber and Faber* desde la década 1930 en adelante. Curiosamente, Burton sugiere que la causa de esta antipatía podría haber estado tanto en la obstinación de este último como en la creciente aversión de Eliot hacia la heterodoxia estética al estilo de la *Active Anthology* a medida que fue convirtiéndose en el soberano anglicano-realista-clasicista de las letras inglesas.

Cualquiera que fuera la causa, a finales de la década de 1930 Bunting abandonó la poesía. En 1937 se hizo marino mercante y en 1940, pese a los principios cuáqueros, se alistó en la fuerza aérea, sirviendo como comandante de escuadrón en el Irán ocupado por los británicos. Al finalizar la guerra, en un giro aún más asombroso, se convirtió en agente de la inteligencia británica en este país. En «The Well of Lycopolis» (1935), uno de sus últimos poemas prebélicos, Bunting había satirizado la Primera Guerra Mundial y sus secuelas, imaginando que una propagación pandémica desde las trincheras asolaba a la bohemia de Bloomsbury con una especie de gonoreo cultural:

Únete a la Fuerza Aérea Real
y Ve Mundo. La Armada
Te Hará un Hombre. Recorre India con la Bandera.
Uno del ejército ragtime,

voluntario involuntario,
 en la cola de la sífilis en Rouen. ¡Valiente herida de guerra!

Sin embargo, en Irán esta ferocidad vodevilesca se disipó completamente al implicarse en operaciones de inteligencia en Teherán e Isfahan. En 1947 disfrutaba de una vida de cierto lujo, instalado como «jefe de toda la inteligencia política británica en Persia, Iraq, Arabia Saudí, etcétera». Tras un breve regreso a Northumberland en 1950 con una esposa kurda de dieciséis años a la zaga (se habían casado dos años antes), Bunting volvió a Irán como corresponsal del *Times*, de donde sería expulsado para siempre cuando Mossadeq asumió el poder. Su respuesta ante este episodio tiene un marcado cariz reaccionario y no puede justificarse como mera amargura personal. En 1953, culminada su transformación reaccionaria, llegó hasta el punto de comunicarle a Pound en una carta que prefería sin duda a halcones como Churchill o Truman a un «oficinista atrofiado como Clement Attlee».

Al igual que sucedió con la parálisis creativa que se prolongó aproximadamente desde la mitad de la década de 1930 hasta mediados de la de 1960, este radical cambio de opinión bien podría haber sido otra consecuencia del escepticismo que caracterizó a Bunting. Acólito autoproclamado de «Hume, el escéptico» y partidario de la máxima acuñada por Wittgenstein «de lo que no se puede hablar, se debe guardar silencio», constantemente ponía barreras prohibitivas a sus impulsos intelectuales y políticos. Una lista en la que enumeraba sus influencias formativas, realizada al final de su vida, comenzaba: «Las cárceles y el mar, el misticismo cuáquero y la política socialista, las barriadas de Lambeth y Hoxton». Al margen del paréntesis persa, Bunting se identificó como socialista, ensalzó los sindicatos mineros norteros y recurrió a una sólida base de idealismo puritano para tratar de demoler falsos ídolos tradicionalistas. Pero sus impulsos negativistas eran de tal calibre que con frecuencia amenazaban con subvertir su propia razón de ser. En la extraordinaria correspondencia que mantuvo con Pound a mediados de la década de 1930 (cartas que en lo sustancial no han sido publicadas, aunque Burton cita un puñado de pasajes fundamentales), Bunting puede aparecer admirable cuando se opone al fascismo mussoliniano cada vez más atroz que defiende Pound. Un famoso intercambio epistolar fechado en 1938, en el que Bunting reprendía con dureza a Pound por los comentarios antisemitas que había dirigido contra Louis Zukofsky, marcó el fin temporal de su amistad:

Todos los comportamientos antijudíos, antinegros o antiárabes que pueda recordar en la historia han sido abyectos, fundados en la envidia de la clase más mezquina y en la codicia. Me pone enfermo ver cómo te cubres de semejante inmundicia. No es un asunto discutible, no ha sido discutible durante al menos diecinueve siglos. Es duro ver cómo cortas por lo sano con tu espíritu y tu corazón sin repudiar concienzudamente aquello en lo que tanto has trabajado. Deberías tener el valor de hacerlo, pero confieso que no espero verlo.

No obstante, la manera en la que Bunting se opone a Pound podría también revelarnos su propia confusión ideológica. Cuando escribe desde su hogar temporal de las islas Canarias en 1935, un Bunting deprimido y aislado se niega tercamente a tomar partido en medio del debate comunismo versus fascismo que enfrentaba violentamente a Zukofsky y a Pound: «Tú, yo y Zuk tenemos que mantener vivo el lenguaje, y esto es también verdaderamente difícil y no hacemos ningún bien desviándonos para propagar las causas más nobles de la economía o de la política». Aunque aún se aferraba al lejano sueño inconformista de otra guerra civil, en 1937 el escepticismo de Bunting respecto a las posibilidades de que se produjeran reformas en Inglaterra se endureció:

Lo que parece bastante cierto es que sin guerra civil no solo va a ser imposible que se produzca un cambio profundo, sino ni tan siquiera un alivio sustancial de la carga que soportan los pobres de Inglaterra. Esto parece contar con un amplio reconocimiento. Los propietarios estafarán tanto como puedan —las cartas de Zinoviev, los ahorros de la Caja Postal en peligro, la Liga de Naciones, los dos esposos vivos [de la prometida del rey Eduardo VIII]—, no es muy difícil teniendo a toda la prensa en el bolsillo y a una oposición salida de Eton y Oxford. Pero han hecho saber que, si la estafa no funciona, recurrirán a sus policías.

A Strong Song Tows no es tan sensible a la importancia que tuvieron estos debates en la década de 1930 como podría haberlo sido. La prosa es amena, convincente y está bien documentada, pero, en su comprensible anhelo por ofrecer la primera versión auténtica de la vida de Bunting, Burton ha rehuido en buena medida los extensos debates históricos y críticos, optando en cambio por una serie de resúmenes imparciales realizados a partir del material existente. Por consiguiente, encontramos prolongadas y minuciosas disquisiciones sobre, por ejemplo, la ruptura del primer matrimonio de Bunting y su supuesto interés por las muchachas púberes. Estas cuestiones no son irrelevantes, pero teniendo en cuenta la importancia del papel que jugó Bunting en ciertos acontecimientos cruciales de la historia y la cultura de mediados del siglo xx, así como la actual escasez del canon crítico sobre la materia, el método sumario empleado por Burton, que pone el foco en la vida privada en detrimento de la pública, puede resultar decepcionante. Un mayor desarrollo de las dos décadas decisivas en la vida artística de Bunting —las décadas de 1930 y 1960— y un menor énfasis sobre las debilidades de su carácter habrían contribuido a crear un texto analítico y proactivo y no meramente informativo.

De hecho, Burton dedica una atención considerable al último de los dos florecimientos de Bunting: el tumultuoso periodo que vivió en los años sesenta, durante el cual disfrutó de un espectacular y renovado interés. Aquí es inevitable referirse al contexto social. En 1963, estando retirado

en la Northumberland rural, Bunting fue buscado por Tom Pickard, un escritor local de extracción obrera muy entusiasmado con ciertas corrientes neomodernas de la poesía posbélica: la Escuela de la Montaña Negra, Ginsberg y la generación *beat*, la nueva cultura lírica del jazz y del pop. La energía juvenil de Pickard sacó al anciano poeta de una década de depresión y Bunting pronto se convirtió en el punto central de las lecturas de Morden Tower, improvisados espectáculos contraculturales organizados por Pickard y su mujer, Connie, en una zona ruinoso de las murallas medievales de Newcastle. En la ciudad en general, la estrella del movimiento moderno popular estaba en alza: el pintor Victor Pasmore había introducido recientemente una pedagogía al estilo de la Bauhaus en el King s College (ahora, la Universidad de Newcastle) y en todo Tyneside se estaban levantando sólidos edificios brutalistas. El entorno de Morden Tower ofrecía un correlato *underground* más espontáneo a estas vulneraciones del territorio. En un contexto en el que buena parte de la teleología del movimiento moderno de la primera generación parecía estar cristalizando —esto es, cuando ciertas partes de Inglaterra finalmente, tímidamente y, tal y como sucedieron las cosas, brevemente empezaron a *sentirse* modernas—, Bunting escribió el magnífico poema del movimiento moderno inglés *Briggflatts*, una obra densamente construida en cinco partes de alrededor de setecientos versos, que leyó por primera vez al colectivo de estudiantes, profesores, *beatniks* y delincuentes proletarios de Morden Tower en diciembre de 1965.

Briggflatts es una epopeya del inconformismo norteño inglés muy diferente a todo lo que se haya escrito antes o después. Ya desde sus impactantes versos iniciales, el poema presenta una síntesis de texturas líricas destinadas a resonar enfáticamente en el ambiente popular de Morden Tower:

Jáctate, toro tenorino,
con el madrigal del Rawthey discanta,
cada guiija su parte
en la primavera tardía de los cerros.
Danza de puntas toro,
negro frente al espino.
Ridículo y hermoso,
sigue a saltos las sombras
de la mañana al meridiano.
Espino en el cuero del toro
y en toda el abra
repletos los surcos de espino,
que al lución solan el camino.

Las lecturas detenidas que realiza Burton del poema están llenas de sensibilidad, sin embargo, quizá por motivos de espacio y de género crítico, no explora en profundidad las raíces estéticas más hondas de esta peculiar música en verso: su deuda con la canción *folk*, su recuerdo apenas

perceptible del pulso rítmico de los versos aliterativos del inglés antiguo, sus secuencias sonoras vanguardistas, evocadoras de la decoración simbolista. Pero la singularidad de *Briggflatts* es evidente, sin duda, incluso sin recurrir a un análisis técnico elaborado; en efecto, la receptividad musical del poema es la base sobre la cual coinciden sus identidades políticas y formales. A diferencia de Pound y de Eliot, ambos de derechas y comprometidos con varias formas de elitismo social, Bunting pudo en los últimos tiempos poner en práctica una creencia hondamente sentida en virtud de la cual la poesía del movimiento moderno podía ser a un tiempo intelectualmente sutil y popularmente vital, si se recitaba en el entorno adecuado. Como dijo en «The Poet's Point of View», una apología en prosa de 1966:

La poesía debe leerse en voz alta. Todas las artes están acosadas por charlatanes en busca de dinero, o de fama, o simplemente de una excusa para holgazanear. Cuanto menos entienda el público el arte, más fácil les resulta prosperar a los charlatanes. No es sencillo para un *outsider* distinguir al farsante del poeta. Pero resulta un poco menos difícil cuando la poesía se lee en voz alta. Hubo embaucadores en el famoso encuentro en el Albert Hall [la «International Poetry Incarnation», celebrada en Londres en el verano de 1965]. Pero los peores y más insidiosos charlatanes son los que ocupan las cátedras y las juntas de gobierno de las universidades, los que escriben en los semanarios o trabajan en la BBC, o en el British Council o en algún otro asilo para haraganes serviles. En el siglo XVIII fue la Iglesia. Si estos hombres tuvieran que leer en voz alta en público, sus versos huecos, sin resonancia, pronto los delatarían.

Nacido poco después que sus colegas del movimiento moderno, lo cual durante mucho tiempo pareció un inconveniente nefasto, Bunting tuvo finalmente la buena fortuna de vivir la edad de Bob Dylan además de la de Ford Madox Ford. La década de 1960 fue una década de oralidad igualitaria y fue en este periodo cuando la defensa que Bunting venía haciendo desde tiempo atrás de las raíces habladas de la poesía fue por fin socialmente oportuna.

Pero, si bien *Briggflatts* puede ser apreciado por su inmediatez sonora, constituye asimismo una obra que nos devuelve una y otra vez a las subcorrientes históricas subyacentes, algunas de las cuales son mencionadas en la versión de Burton y otras no. Culminación de toda una vida de tentativas para crear una poesía inglesa auténticamente progresista, *Briggflatts* merece situarse junto a los anglocatólicos *Four Quartets* (1945) de Eliot como uno de los principales poemas para leer en público de mediados del siglo XX, lo que Pound habría dado en llamar un cuento de la tribu. A lo largo de sus cinco secciones, el poema relata la lucha de un individuo por triunfar en una cultura hostil a la mera noción de desarrollo moderno. Tras una paradisiaca introducción ambientada en el wordsworthiano extremo noroccidental de Inglaterra —la «primavera» o infancia de la vida de Bunting—, seguimos

al protagonista, constantemente rechazado en su lucha por «renovar». La experiencia de Bunting en la cárcel se suprime, quizá porque ya se había mencionado en «Villon», pero existe mucha amargura y rencor político en su despiadada descripción del Londres de principios del siglo XX, que recrea como un retablo de pesadilla donde campan la avaricia y el artificio:

Poeta designado no osa rehusar
 el paseo entre los falsos,
 nada que acredite
 la misión impuesta, lo desdeñan
 lambiscones, estafadores, mancebos,
 delatado y preso, lo desfalcan las rameras,
 pide al conocido comida y tabaco.

Asimismo, se establece un paralelismo entre la lucha tortuosa que supuso la carrera artística de Bunting y la figura del guerrero vikingo Eric Bloodaxe, «rey de York, rey de Dublín, rey de Orkney», cuya muerte en la batalla en las montañas del norte de Inglaterra se expresa con una estética sonora coral:

La espina
 mondada a picotazos por los cuervos, las prestas
 larvas devoran el flácido costado
 y el seso inerte, imprudente siempre.

Bloodaxe trató de conquistar el mundo, sugiere el poema, pero su campaña resultó finalmente un fracaso ignominioso que «acabó mal en el cerro y su ladera».

En las estrofas centrales del poema, estos ecos históricos de derrota y vanagloria se intercalan con otras versiones indirectas de las correrías de Bunting en la mitad de su vida —hay descripciones precisas de un paisaje marino italiano y de un desierto asiático—, que culminan con el sombrío retrato de una experiencia depresiva posbélica: a estas alturas Bunting ya se ha «acostumbrado a la penuria / la mugre el asco y la furia». Aquí, podríamos pensar, estamos entrando en un estado mental de eliotesco pesimismo que nos es familiar y atravesando un infierno dantesco contemporáneo de la mano de un antihéroe frustrado cuyo superior intelecto no puede protegerlo de los estragos de un mundo decadente. Sin embargo, la singularidad de *Briggflatts* radica en su rechazo primordial a este tipo de tópicos melancólicos del movimiento moderno. Frente al egotismo marcial de Bloodaxe, Bunting coloca la figura de Cuthbert, un santo de Northumbria que vivió en el siglo VII, cuya aparición supone la culminación de una insistente celebración a lo largo de todo el poema de la cultura del norte de Inglaterra: los evangelios de Lindisfarne, el poema medieval en lengua celta británica *Y Gododdin* y, lo que constituyen presencias mucho más inusuales, la maestría de un cantero anónimo y la sonora música de trabajo de los mineros del carbón:

Escuchan mear al caballo,
 el silbo del cantero,
 los arrees susurrarle a las varas,
 chirriar la pina al eje,
 en lo rodado el trompición del aro
 cascajo triturado.

Este telón de fondo local indica también una salida al punto muerto del subjetivismo en el movimiento moderno. A partir de la introducción del abnegado Cuthbert y continuando con una línea argumental en la que Bunting redescubre al amor perdido de su juventud, la esencia moral del poema se revela progresivamente como una especie de idealismo comunitario. Se insinúa implícitamente que el poeta debe renunciar a su propia vanidad y renovarse en una ecología social armoniosa donde todos y todo participan en pie de igualdad, un sueño que para Bunting era inmanente a su mitopoesis de Northumbria, una comunidad imaginada, no jerárquica, fundada en el trabajo productivo de mineros y pastores y en los vestigios enterrados del pasado radical.

Lo único en su vida de lo que «merece la pena hablar», como aseguró Bunting en una ocasión, *Briggflatts*, registra una *Weltanschauung* que resulta a un tiempo insolentemente populista y anómala de acuerdo con las pautas de la cultura poética inglesa. Se trata de una obra de vitalidad popular vanguardista llevada a la práctica cuya trascendencia más profunda radica en la exploración de un interior muy diferente al territorio ortodoxo plasmado en la obra de su álter ego, los *Four Quartets* de Eliot. Como buen y escrupuloso biógrafo, experto en resumir con objetividad, Burton señala que *Briggflatts* toma su nombre de un pueblecito de los Peninos septentrionales donde Bunting pasó un verano idílico cuando era adolescente, disfrutando del romance de juventud descrito en la primera parte del poema. Sin embargo, otro hecho decisivo sobre este escenario –que Burton señala, pero no explica en detalle, quizá porque hacerlo contradiría su anhelo de pasar por alto el opresivo mesianismo de Bunting– es que *Briggflatts* fue el lugar donde nació de facto el cuaquerismo inglés. En 1652, en el tercer año de la República de Cromwell, George Fox estuvo en el pueblo justamente antes de fundar el movimiento cuáquero, dando un sermón ante cientos de *seekers* en la cercana Firbank Fell e inspirado por una visión de «un gran pueblo vestido de blanco, a orillas de un río, viniendo hacia el Señor». Para Burton esto resulta incidental, pero para Bunting el legado del siglo XVII era lo verdaderamente esencial. Al principio de su carrera, a mediados de la década de 1920, Bunting escribió a un amigo estas palabras: «Nos hemos perdido. Pienso en la época de Cromwell y desde entonces nos hemos alejado más y más del camino». El siguiente paso para formarnos un juicio sobre Bunting debe ser establecer la relación obvia que existe entre percepciones

tan atávicas, el breve momento del movimiento moderno de la década de 1960 en el que Bunting habló a su propia comunidad radical y la posibilidad futura de un panorama renovado en Inglaterra, insinuado por estos dos precedentes históricos generalmente ocultos.

NEW LEFT REVIEW

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

Tarifas de suscripción a la revista *New Left Review* en español

Para España

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [55 €]

Suscripción anual para Instituciones [200 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número
enviados a una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [20 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Para Europa

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [85 €]

Suscripción anual para Instituciones [300 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a
una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [30 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Resto del mundo*

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [120 €]

Suscripción anual para Instituciones [350 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a
una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [50 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

* Excepto en la República del Ecuador. Para dicho país deben contactar con el Instituto de Altos Estudios Nacionales - IAEN (<http://iaen.edu.ec>)

Formas de pago

Se puede realizar el pago mediante tarjeta de crédito, transferencia bancaria o domiciliación bancaria a través de nuestra página:

<http://traficantes.net/nlr/suscripcion>

Para cualquier duda podéis escribirnos a nlr_suscripciones@traficantes.net