

La poesía británica actual: sus tendencias

El comienzo histórico de este estudio se basa en la publicación, realmente importante para la poesía británica actual, de *New Lines*, antología que editó Robert Conquest en 1956¹.

New Lines representó un verdadero corte con la poesía anterior tanto por su concepción global como por la elección de los poetas que más tarde se agruparán en el *Movement*.

Robert Conquest comienza diciéndonos en el prólogo que,

It is a notable fact that no anthology
of this sort has appeared in this country
for more than ten years².

dándonos a entender que después de unos años de ciertas actitudes caóticas, la poesía inglesa vuelve a emerger con fuerza, logrando unir en una antología a un grupo de poetas que, además de representar el momento poético inglés de los años 50, nos dan la impresión de un resurgir en calidad poética.

Este grupo de poetas se reúne en torno a la idea de que la poesía debe ser escrita por y para el ser humano visto globalmente, es decir, con sus sentidos, emociones, humanidad e intelecto, dentro de un sistema teórico de construcción abierta

(1) Robert Conquest, *New Lines. An Anthology*. Macmillan & Co. Ltd., London, 1956.

(2) Ob. cit. nota (1). pág. xv.

del poema, en cuyo contenido encontramos una preocupación por la persona de carne y hueso y por sus circunstancias.

Se agrupan también alrededor de una puesta en práctica poética y de un funcionamiento interior del poema en donde la forma y el contenido se relacionen dentro de una estructura racional del lenguaje que los lleve a la concepción poética de Coleridge, que representaba a la poesía, como fragancia del conocimiento, pensamiento, emoción y lenguaje humanos. Esto es, a una posición poética moderada de la que, además de a Coleridge, hacen portavoz a Yeats, Robert Graves, Edwin Mir y a la técnica en el verso que marca Auden.

En *New Lines II*, publicado en 1963³ nombra y reconoce al *Movement* como un grupo de poetas que, dentro de los años 1950-60, desean la creación de una cultura poética en Inglaterra urgidos por el deseo de escribir a consecuencia de los horrores de la Segunda Guerra Mundial y a los cambios estructurales que, como consecuencia, acontecen en su país y en el resto del mundo.

En el *Movement*, a pesar de todo esto, dicha urgencia aparecerá moderada, controlada por el intento de aproximación al ser humano bajo el punto de vista intelectual, dado que su «restauración poética» la basa en un sentimiento no egoísta desde el punto de vista poético, pero sí teatral, ya que aparece «el efecto». Robert Conquest nos dice «I like the effect»⁴ recogiendo a Philip Larkin para decir con él,

Poetry was no longer a pleasure... but
at bottom, poetry, like all art, is in-
tricably bound up with giving pleasure,
and if a poet loses his pleasure seeking
audience he has lost the only audience
worth having⁵.

Si a «efecto» unimos «placer» y a estas dos cualidades «individualidad, proporción y novedad», tendremos las caracte-

(3) Robert Conquest. *New Lines II. An Anthology*. Macmillan & Co. Ltd., London, 1963.

(4) Ob. cit. nota (1), pág. xviii.

(5) Ob. cit. nota (1), pág. xviii.

rísticas principales de la concepción poética del *Movement*. Como consecuencia, estas normas se oponen a todo tipo de violencia y desorden poético a los cuales considera como reflejo del tiempo histórico actual. El *Movement* es reactivo a escribir o a teorizar sobre temas violentos o a dar sensación de violencia al romper la estructura del verso, pues aunque conoce la parte oscura de la personalidad humana, el sufrimiento que ha padecido y padece entre guerras de países y luchas personales, su forma de entender la poesía es intelectual y moderada.

Terminamos nuestro repaso general al *Movement* y a Robert Conquest señalando que son partidarios de cierta insularidad en la poesía británica aunque no se deja de reconocer la importancia que tiene cierta influencia francesa y norteamericana debida, sobre todo, a la «obliquity of grammar, vocabulary, structure and sense»⁶.

El siguiente paso en esta exposición debe coincidir con otra obra, *The New Poetry*, que Al Alvarez publicó en 1962⁷. Este libro, otra antología poética prologada, lleva un subtítulo que nos va a definir la columna vertebral de su pensamiento: *Beyond the Gentility Principle*.

Alvarez comienza rechazando la influencia total que T. S. Eliot haya podido ejercer sobre la poesía británica contemporánea, al considerar que si la hubo no arraigó totalmente en la verdadera poesía inglesa, ofreciéndonos una visión más amplia del «hacer poético» al defender el verso libre, atacar a la concepción poética de Thomas Hardy,

Sometimes in the twenties Thomas Hardy
remarked to Robert Graves that «vers
libre» could come to nothing in England.
All we can do is to write on the old
styles, but try to do a little better
than those who went before us.⁸

(6) Ob. cit. nota (1), pág. xxv.

(7) A. Alvarez, *The New Poetry*, Penguin Books, England, 1962.

(8) Ob. cit. nota (7), pág. 21.

y al considerar que poéticamente los años 20, 30, 40 y 50, encierran «a blockage against intelligence»⁹, dado que en el proceso teórico de Alvarez la poesía necesita de la inteligencia como base y cualidad para ser considerada completa.

Al Alvarez busca así una teoría ordenada capaz de representar, lo más ampliamente posible, a una poesía del «sentido común»,

The idea that life in England goes on much as it always has, give or take a few minor changes in the class system. The upper-middle class, or Tory, ideal —presented in its pure crystalline form by Jhon Betjeman— may have given way to the predominantly lower-middle class, or Labour, ideal of the Movement and the Angries, but the concept of gentility is a belief that life is always more or less orderly, people always more or less polite, their emotion and habits more or less decent and more or less contrrollable; that God, in short, is more or less good¹⁰.

Así, Alvarez rechaza a una *New Poetry* basada en una opción que «no haga sufrir» al hombre medio; en una búsqueda de un compromiso, una línea de centro que de la política pase a la poesía, siendo el primordial objetivo de esta última, la clase media, y su principal función, llevarles la tranquilidad poética, manteniendo, también poéticamente, un orden constituido en el centro de la vida, y pensando que allí debe permanecer ya que todo hecho o virtud supone un «más o menos» y una relatividad, pues se da cuenta de la casi precaria, por simple, situación a la que conduce este tipo de poesía, y trata de avanzar un poco más hacia una poesía cuyo propósito global sea transformar, no renovar, la anterior y que se podría denominar poesía *transformalista*.

Este alejamiento de la *gentility* (que también reflejó George Orwell en su obra), en principio debido a un sentimiento

(9) Ob. cit. nota (7), pág. 23.

(10) Ob. cit. nota (7), pág. 25.

de culpabilidad entre algunos componentes de la clase media, va a tener características especiales en el propio Alvarez al proponernos otra concepción y otro modelo poéticos. El poeta y crítico inglés, que nos remite a sus obras *Beyond All This Fiddle* (1968) y *The Savage God* (1971)¹¹, hace que amplíemos el campo de visión sobre la poesía, reducido por el principio de la *gentility*, y que nos fijemos en el inconsciente del ser humano, en la libido. Es decir, en las fuerzas psicológicas y biológicas que conducen y dirigen muchos momentos del ser humano, controlando los motivos más últimos y secretos. Estas fuerzas, que hasta ahora han sido de destrucción y desintegración, pueden y deben cambiar mediante el psicoanálisis individual y colectivo, social que extraiga y conduzca a la superficie a todas esas fuerzas que hoy sobrecogen al hombre.

Lo escrito hasta ahora nos coloca en una buena situación para demostrar los dos caminos que la poesía británica actual ha escogido, dado que todo el conjunto de actitudes y preocupaciones sobre la búsqueda de una concepción poética en Gran Bretaña producirán una muerte y un vacío en su contenido lingüístico debido a la disociación entre el hecho poético y el hecho social y entre el poeta y el público lector. La *muerte lingüística* de la poesía británica vendrá como consecuencia de la abstracción que la mayor parte de los poetas hacen de los hechos sociales, culturales y humanos puesto que, alejados de la realidad, buscan con sus actitudes teóricas una visión no comprometida con el mundo.

En este contexto aparecerá *The New Austerity* que combatirá la anemia espiritual y la falta de imaginación que padece la poesía británica de los años 1950 y 60, en un afán por demostrar que la poesía no puede ser escrita sin una intensa y profunda convicción, por parte del poeta, en el ser humano y en la evolución personal e histórica hacia un mundo mejor.

The New Austerity, con tradición en la poesía social de los años 30, está basada en la descentralización de la poesía

(11) Carta personal al autor de este artículo, Londres, 1 de marzo de 1976.

inglesa en grupos y movimientos que Edward Lucie-Smith divide así:

New movements in England poetry during the past few years have found a focus not in London, but in various provincial cities, such as Birmingham, Liverpool, Newcastle and Belfast. Each of these centres has been quite different in character. In Birmingham and Newcastle, poetry has been post-Poundian; in Liverpool there has been the so-called «pop poetry» movement; in Belfast a kind of poetry which combined the influences of the Movement and the Group¹².

Además, esta concepción poética funcionará dentro de dos coordenadas principales: la *anti-poesía* y el *anti-poeta* de que nos habla Michael Hamburger¹³. La *anti-poesía* surge del rechazo de todos los niveles lógicos de la poesía anterior ya que el *anti-poeta*, producto extremo de los años 60, quiere una poesía capaz de comunicarse tan directamente como la prosa. Para el *anti-poeta* el suceso social, político y humano es preocupación última y a ésta deberá acercarse dentro de una gama de comprensiones de la realidad que van desde la suavidad de aproximación individualista y personalista, —en la cual importará más la respuesta del poeta ante el hecho histórico que el hecho histórico por sí mismo, dentro de lo que Pablo Neruda llamó *la poesía impura*¹⁴ y en la cual cada momento de la actividad humana, permitido o no socialmente, debería dejar su señal, su poso—, hasta una poesía en la cual todo lo referente al hombre y mujer como individuos y a los objetos que les rodean, formase parte substancial con ella. Es el comienzo de lo que denomino *Poesía Antropológica*, la cual recogerá la realidad total de la persona abrazando el hecho social, político, cultural de un lugar determinado; la

(12) *British Poetry since 1945*, Edited with an introduction by Edward Lucie-Smith, Penguin Books, England, 1970, pág. 31.

(13) Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*, Penguin Books, England, 1972, pág. 242.

(14) Pablo Neruda, «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde*. Madrid, 1935.

individualidad del grupo humano de que se trate; la individualidad de cada uno de los miembros de ese grupo y, por último, los objetos que entran a formar parte de la vida de cada individuo, y aún del grupo, y que la configuran de algún modo, haciéndola diversa y distinta.

Aún irá más lejos la *Poesía Antropológica* puesto que recogerá la situación y carácter individual del poeta; su problemática social y cultural; su necesidad de transformar el mundo y sus habitantes; su familia y sus condicionamientos como persona.

De esta manera la poesía como *anti-poesía* y el poema como *anti-poema* formarán un conjunto cuyos temas poéticos empezarán a estar dirigidos a un público lector no necesariamente pertenecientes a las clases medias de la sociedad británica. Estos temas poéticos, impregnados de silencios y roturas lingüísticas y sólo salvados por los signos que denotan objetos y algunas veces sentimientos, estarán representados por anti-metáforas que como lanzas desmitificantes agreden a la totalidad de la cultura. Y así, la poesía liberada de ese ropaje decorativo que forman las metáforas, el ritmo y la tradicional belleza poética, se nos aproxima a verdad expresada por medio de un lenguaje que vuelve a nacer, que es recogido de sus principios (aquí podríamos señalar la cantidad de palabras sajonas, dialectales e inventadas que utiliza el poeta británico actual) y que desea corregir lo superfluo en el gran poema que es toda poesía que busca describir a los hombres, las cosas y no solamente los sueños.

The New Austerity en Gran Bretaña y desde 1965 hasta hoy se ha visto continuada por dos tendencias que llamo *abstracta* y *comprometida* y de las que hago portavoces absolutos y concretos a Philip Larkin y a Ted Hughes respectivamente.

Estas dos tendencias comienzan en las dos posibilidades que el proceso que acontece en la lengua inglesa actual, muy comercializada y utilizada, nos abre. Esto es:

- 1) *la tradición simbólica* y su concepción del arte como algo puramente estético y resultado de un

proceso de conocimiento superior alejado del lenguaje meramente científico, y

- 2) *la tradición utilitaria*, llena de lenguaje empirista que depende de un desarrollo racional del discurso.

La primera tendencia desea pulir el diamante en bruto que es la tradición simbólico-imaginista y rebajarlo hasta su expresión real. Es decir, quedarse con la esencia imaginista después de tirar el exceso y la escoria simbolista que exageraba el lenguaje poético.

La segunda tendencia rechaza totalmente al simbolismo-imaginismo y, llevada a su extremo máximo, busca los fundamentos de un nuevo lenguaje que, sin despreciar la tradición poética británica, la lleve a sus comienzos literarios, a sus principios básicos, como serían, por ejemplo: *Sir Gawayn and the Grene Knyght* y Shakespeare.

Desde el punto de vista sintáctico, la tendencia abstracta se acerca al lenguaje puramente simbolista con actitud agresiva moderada que conlleva un ligero escape de la sintaxis ortodoxa. La tendencia comprometida, en clara actitud agresiva, pierde la fe en el orden sintáctico que rechaza, aunque sin abandonar la articulación racional del mismo, ni su poder de comprensión de la realidad.

La primera tendencia habla de la literatura no como imitación, no como expresión personal, sino como comunicación efectiva en la que el autor debe estar en control de su trabajo, en un ataque general a la rigidez imaginista de la literatura moderna. De todas formas es la ambigüedad la que situará a la poesía de la tendencia abstracta, de Philip Larkin, del *Movement*, de Kingsley Amis, John Holloway, en la zona templada del continente poético con adjetivos tales como placer, efecto, individualidad, proporción, penetración e intuición.

La segunda tendencia, de Ted Hughes, del *Group*, de Peter Redgrove, George Macbeth, estará adjetivada como drama poético comprometido socialmente en el que se busca la vuelta de la función profética de la poesía y en la que se emplea

la historia actual del ser humano. También en esta tendencia el poeta intenta la creación de un lenguaje propio, personal, mediante el cual espera llegar al público lector por medio de la agresión o del despertar poético, todo ello reflejado en pausas y cambios que ocurren dentro de la frase poética y del conjunto del poema.

El empleo de la *imagen* separa también a las dos tendencias. Los poetas del *Movement* la utilizan como expresión de una idea que puede ser dicha de otra forma aunque ésta deba embellecer el argumento que el poeta desarrolla. Para la segunda tendencia la imagen no está en función del embellecimiento poético, sino que representa la idea detrás de la palabra, como manifestación de las fuerzas que operan en la vida social y vital del ser humano, como resultado y explicación de nuestras fuerzas interiores y de las que acontecen en la Historia.

Otro punto de discordia literaria entre las dos tendencias es la experimentación con el verso. Hay, en la primera, un deseo experimentalista artificial ya que muchos de los poemas largos escritos por ella son poemas cortos unidos entre sí. También, el juego de palabras que se produce en el interior del poema no pasa de ser un movimiento limitado que reduce la forma del verso. La segunda tendencia manifiesta, por el contrario, un verdadero deseo experimentador y los poemas largos de Ted Hughes, por ejemplo, constituyen un poema total.

La tendencia abstracta pues, será discípula de la línea poética que representan Thomas Hardy y sus seguidores. Su verso estará formado por una combinación de tristeza, profunda compasión y respeto a los lugares en los que hemos nacido y vivido. Sus poemas serán precisos y relajados y, yo diría, provincianos. Como denominador común aparecerá su inclinación a lo abstracto basada en la retórica poética. El buen poeta de esta tendencia lo será también de la abstracción que domina el lenguaje y embellece las cosas. Empleará a la Naturaleza como objeto utilizable, muchas veces cómodo, y al ser humano como mente y virtud a desarrollar en una búsqueda objetiva de la realidad.

La tendencia comprometida, y fuertemente en contraste, se encuentra fuera del «area of agreement»¹⁵ en una evolución cada vez más comprometida con nuestro tiempo y nuestra historia. Sus representantes, seguidores de Dylan Thomas, serán portavoces de una poesía en lucha por la vida. Esta vida que, destrozada por la continua agresión, nos ha llevado a considerar nuestras observaciones como productos ingenuos de nuestros sentidos y a rechazar la imitación de la Naturaleza. Dentro de esta tendencia, el ser humano, un tanto en el vacío personal y colectivo, busca nuevas formas aproximativas a su vida personal y social. Aquí la poesía tiene, como función fundamental, unir al lector, manteniéndolo consciente y nunca pasivo, con un mundo individual y social y con la evolución histórica que este mundo lleva, en una transformación realizada mediante al actor de amor que es escribir un poema.

Este acto de amor, que consiste en dar sentido mediante el poema a un mundo contradictorio, llega, mediante su expresión poética, al lector, el cual y una vez consciente, lo deberá transformar en actividad a través de su praxis.

JOSÉ LUIS CARAMÉS LAGE

Departamento de Lengua y Literatura Inglesa,
Universidad de Oviedo

(15) *The Twentieth Century Mind, History, Ideas and Literature in Britain*, Edited by C. B. Cox and A. E. Dyson, vol. III, Oxford University Press, 1972, pág. 409.