

LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD: Anne Devlin, Roger McGough y Tom Paulin

RICARDO J. SOLA BUIL
Universidad de Alcalá

I

La cuestión de si el escritor, o el artista en general, deben manifestar un compromiso con la realidad que perciben en perjuicio de la disciplina formal, o si, por el contrario, la atención a la forma debe ser imperativa y predominante en el quehacer artístico, ha sido seminal, tanto para la preceptiva e interpretación crítica como para la producción artística, y poética, en las sucesivas generaciones de escritores, artistas y poetas a lo largo del siglo XX en la literatura, historia y cultura británicas.

C. Day Lewis, miembro del grupo de poetas llamados oxonianos por haber estudiado todos ellos en la universidad de Oxford, ayuda a centrar de una manera clara y precisa esta disyuntiva en una de sus afirmaciones más comúnmente aceptada: «el poeta además de ser poeta es también un hombre «se alimenta de la misma carne y hiere con las mismas armas como los otros hombres»¹ y sigue

Debe sentir como hombre lo que desvela como poeta. Es absurdo decirle que sólo debe poner su sentimiento en la naturaleza, como lo es llamar al poeta de la naturaleza un escapista. Tampoco es acertado afirmar que el poeta debe centrarse sólo en hechos eternos, en el verano, en el invierno, en el nacimiento, en el matrimonio o en la muerte. Esas son las cimas, los últimos y permanetes límites de nuestro mundo conocido, pero también son el trasfondo en el que resaltan y se miden los asuntos temporales –el nacimiento y caída de las ciudades, la cosecha del año, el dolor de un momento².

Aunque las alusiones temáticas de C. Day Lewis parecen trazar una línea divisoria entre lo que podríamos considerar poesía importante y poesía menor, una distinción metodológi-

1. «The poet, besides being a poet, is also a man, «fed with the same food, hurt with the same weapons» (Shylocks speech, *The Merchant of Venice*, III.a) as other men (47)».

2. «He must feel as a man what he reveals as a poet. It is absurd to tell him that he must only feel strongly about natural scenery as it is to call every «nature-poet» an escapist. Nor is it right for us to say that the poet should be concerned only with eternal facts, with summer and winter, birth, marriage and death. These are the mountain-peaks, the final and everlasting limits of his known world, but they are always the background against which stand out and are measured temporal things – the rise and fall of cities, the year's harvest, the moment's pain» (47-48).

ca al uso en la mayor parte de las antologías y manuales de literatura, y aunque esta distinción plantea sus dudas, si tenemos en cuenta que el asedio y posterior caída de Troya siendo un tema «temporal» se ha convertido en un arquetipo literario, e incluso vital, permanente y recurrente, es decir un tema «mayor», lo cierto es que la contraposición cae de lleno en la tradición clásica. No en vano C. Day Lewis puede considerarse un «university wit» del mundo contemporáneo. Sin embargo tanto Aristóteles, como Horacio y Longino – en sus respectivos tratados poéticos hablan de lo sublime frente a lo vulgar y cotidiano – por mas que se atienda al «decorum» literario – entendiendo que lo primero entra de lleno en los dominios de la poesía, mientras que lo segundo es parte complementaria y de menor relevancia.

Así pues, se establece una primera afirmación que se generaliza en el axioma de que todo lo que es parte de la vida del poeta como hombre es parte de su poesía. En un primer paso, pues, el compromiso social debe entenderse como la voluntaria expresión de la percepción de la existencia tanto individual como colectiva. Cuando este compromiso tiene aspectos ideológicos de carácter político o religioso la poesía se transforma en instrumento de reflexión y vehículo de propaganda, en un credo y una afirmación de fe.

What can we do? The walls all round
Go four feet deep into the ground.
But still, we have our pens;
Let this, by writing, be our purpose:
Distract the naturalist from his porpoise,
the farmer from his hens,

To bring to those in mental attics
More than the facts of hydrostatics,
A creed, a living thing.

(Gavin Ewart, *Poems and Songs*)

¿Qué podemos hacer? Lo muros que nos rodean
Se hincan cuatro palmos bajo tierra.
Pero aún tenemos nuestras plumas;
Así pues, que al escribir este sea nuestro objetivo:
Distraer al naturalista de su marsopa,
Al granjero de sus gallinas,
Traer para aquellos que viven en áticos mentales
No más hechos acerca de la hidrostática,
Sino un credo, algo que tenga vida.

Hasta el siglo XX los períodos artísticos se medían por siglos. A partir de primeros de siglo la variedad y complejidad de las poses artísticas es tal que nos vemos forzados a hablar de décadas. No obstante el período comprendido entre los inicios del siglo y la década de los 90 en la que nos encontramos podríamos dividirlo en dos grandes bloques. Por una parte, el lapso de tiempo que media entre los finales del siglo XIX y lo comienzos del XX hasta, aproximadamente, la década de los cincuenta o sesenta, y, por otra, la etapa que media entre dicho extremo y los años noventa.

Desde el punto de vista de la cuestión que nos ocupa el primer bloque marca divisiones homogéneas y, en la mayoría de los casos, contrapuestas.

La década final del siglo XIX y la inicial del siglo XX, éste marcada por la primera guerra mundial, representan el característico período de transición en el que, por una parte, nos encontramos con actitudes reivindicativas y contestatarias de muy distinto signo como son las de Oscar Wilde, W.B.Yeats y G.B.Shaw, y, por otra, con actitudes todavía ilusionadas con la imagen del «imperio» y las condiciones morales y cívicas de la sociedad victoriana, típica en Ruyard Kipling, crítica en E.M.Forster, o ilusionadas y patrióticas en los versos de Wilfred Owen o Siegfried Sassoon.

La década de los años 20 en la que la euforia económica y el desarrollo pujante del capitalismo industrial y bancario da paso a la euforia artística y la atención a la forma en el arte. El axioma creativo de «al arte por el arte» permite el olvido de las condiciones de penuria y desconsuelo en que viven miles de personas, y así la poesía da la espalda a la realidad cotidiana creando la pasión por la estética, la erudición, el experimento lingüístico, la complejidad y ambigüedad moral, en definitiva, creando un arte de élite. La lista se haría interminable porque su influencia ha sido más profunda y corrosiva que la de escritores posteriores: Virginia Woolf, James Joyce, T.S.Eliot, Ezra Pound. etc. Así lo explica T.S.Eliot

No es la «grandeza», la intensidad, de las emociones, los componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por así decirlo, bajo la cual dicha fusión tiene lugar, lo que verdaderamente cuenta³.

La reacción contra el esteticismo y formalismo fue inmediata y pujante. Marcada por el desarrollo del marxismo a nivel ideológico y a nivel «práctico». Stephen Spender define así el espíritu que animaba a los poetas del grupo de Oxford

(...) su poesía pone el énfasis en la comunidad, y abrumados como estaban por la sensación de una enfermedad colectiva, buscan un remedio común en la psicología y la política de izquierdas. Sus emociones personales, aunque presentes, no eran prioritarias en el mundo moderno acosado por los males sociales que finalmente se apoderaron de él⁴.

La solidaridad de gran parte de la intelectualidad europea con el conflicto español, la década de los años treinta, trae el canto firme y radical en favor del compromiso bélico en España, y con la lucha contra el incipiente fascismo en el resto de Europa, fascismo que en algunos casos excepcionales como el de Ezra Pound va unido a la convicción errónea de que,

3. «For it is the «greatness», the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts» (55).

4. «...their poetry emphasized the community, and overwhelmed as it was by the sense of a communal disease, it searched for a communal cure in psychology and leftist politics. Their personal emotions, although they were present, lacked finality for them in the modern world in which they foresaw many of the social evils which subsequently overtook the world» (28).

así como los mejores desde el punto de vista de la raza deben gobernar e imponer su voluntad a los marginados, del mismo modo la selección cultural y estética debe estar por encima de cualquier interés por la justicia social y racial, debe estar por encima de cualquier interés por la «cultura media».

Julian Symmons resumirá tensión del período, al mismo tiempo que justificará así la postura del compromiso.

Lo mejor de nuestro siglo puede ser complejo, y lo que el período requería era simplicidad, hablar directamente de hombre a hombre. ¿Se podría realmente sopesar la inclinación del artista por las sutilezas del pensar y del sentir frente a la obligación de utilizar su pluma en defensa de la justicia social?⁵.

y en consonancia con tal afirmación la voces poéticas se hicieron eco de esa necesidad de utilizar el arte y la pluma como arma de guerra, como revulsivo contra la incoherencia y la injusticia:

From this wet island of birds and chimneys
Who can watch suffering Europe and not be angry?
For death can hardly be ridiculous,
And the busking hysteria of our rulers,
Which seemed so funny to our fathers,
Dirties the newsreel for us

(Kenneth Allot, *Poems*)

¿Desde esta húmeda isla de pájaros y chimeneas
Quién puede contemplar sin ira el sufrir de Europa?
Poco tiene la muerte de ridículo,
Y la histérica fanfarria de los gobernantes,
Que parecía tan graciosa a nuestros padres,
Ensucia las noticias a diario.

Una vez terminada la segunda guerra mundial se inicia una progresiva disociación entre la confiada seguridad y ligero optimismo nacionalista de los escritores norteamericanos y el desarme cultural y ético que sufrirá Europa. Este doble camino emprendido distanciará cada vez más la percepción de la existencia, los valores y las certezas de ambas comunidades.

En torno a los años 50 y 60 se produce una reacción cultural, en el amplio sentido del término, incluyendo todo el espectro artístico, que al igual que ocurriera con las revoluciones religiosas del siglo XVI, se alejará de los dogmas estéticos y críticos planteados en la primera mitad del siglo y volverá sus ojos al interior del individuo. Se rechaza una interpretación de la existencia que no pase por el tamiz de la reflexión personal y los valores urgentes, y las formas elegidas, serán producto de la intuición e indagación individual.

5. «The best of our century might be complex, but what «the age demanded» was simplicity, the direct speech of man to man. Could one really weigh the artist's inclination towards subtleties of thought and feeling with the duty to use his pen in support of social justice?» (174-75).

II

Un grupo literario representa, en particular, en Gran Bretaña esta reacción, el conocido como «Angry Young Men» al que sin dificultad se puede asociar también el grupo poético «The Movement». Conviene mostrar aquí, aunque sea brevemente, algunas de sus características más relevantes. Kenneth Tynan define así al primero de ellos

Dió nombre a una generación de jóvenes intelectuales que no gustaban ser llamados así porque pensaban que el término era altisonante, afectado y poco claro⁶.

Y Bergonzi dice del segundo

La poesía del Movimiento como tal es una poesía de moderación y racionalidad, una poesía que busca las virtudes de la prosa, que veía con reticencia impulsos desordenados de emociones. Detrás de eso su humanidad era admirable. El peligro, en ocasiones, aunque superado con acierto, era cierto cansancio, monotonía y espesor⁷.

Ya situados en la segunda mitad del siglo XX el desarrollo de la literatura británica, que en esta línea no se diferencia de la del resto de Europa, responde a la dinámica de fragmentación que agudiza aún más si cabe aquel individualismo al que me refería más arriba.

Retomando, pues, la cuestión planteada al inicio de este ensayo se podría afirmar que la oposición entre forma y contenido es en esencia una falacia conceptual, derivada de las distinciones clásicas, todavía vigente. Que esta distinción existe parece obvio. Que ambas son irreconciliables, en cuanto a su función dentro y fuera del ámbito poético ya no parece tan claro. La atención a la disciplina formal no es incompatible con el compromiso social, y dicho compromiso, admite una escalonada gradación y afecto.

Tres escritores británicos, que han asistido a nuestros «ciclos de escritores británicos de la Universidad de Alcalá»⁸, pueden ejemplificar esa gradación de intereses y esa diversidad del compromiso social junto a una estudiada búsqueda formal como instrumento imprescindible para llegar al lector. Una forma diferente de percibir la realidad.

Anne Devlin nacida en Belfast, actualmente residente en Birmingham, lleva hasta el escenario la experiencia del exilio no desde un punto de vista público, sino personal: la separación de los amigos, de la familia, de la cultura. Su primera obra *Ourselves Alone* (1986) que trata de la vida de tres mujeres en la zona oeste de Belfast durante las huelgas de hambre en 1981, se representó en Liverpool, en el Royal Court de Londres y en América. Desde en-

6. «It gave a name to a generation of young intellectuals who disliked being called intellectuals, since they thought the word phoney, affected and «wet» (55).

7. «The poetry of the Movement as a whole was a poetry of moderation and rationality, a poetry which aimed at prose virtues, which viewed with distaste undisciplined squads of emotion. The attitudes behind were humanly admirable. The danger, often admirably overcome, was that of a certain tiredness, flatness and stupidity» (62).

8. Ciclo de Conferencias y curso de doctorado 1994-1995.

tonces ha escrito cuentos, guiones para televisión y radio entre los que se incluyen una versión de la novela de D. H. Lawrence *The Rainbow* y otra de *Wuthering Heights* de E. Brontë. Según sus propias palabras reconoce que la vida de la mujer es su territorio: «El rasgo dominante de mi vida como escritora», dice, «es el hecho de que soy una madre con un hijo, el hecho de que estoy culturalmente aislada. Por eso todas mis obras giran en torno a la identidad».

Su última obra de teatro *After Easter* (1994) explora, pues el tema del exilio personal y el modo como esta situación afecta a su carácter principal, una mujer nacida en Irlanda que se ha alejado de su marido infiel y que expresa su disgusto con su tierra adoptiva. En esta ocasión el reto que presenta en el desarrollo de su tema central, el exilio, es retomado con más fuerza pero en un tono profundamente personal y psicológico, en una dialéctica en la que lo individual se enfrenta abiertamente a lo colectivo. Greta, el carácter principal de *After Easter* se halla internada en un hospital psiquiátrico después de haberse sentado en la calzada, a punto de ser atropellada por el autobús. Su acción individual es interpretada como un intento de suicidio y no en su propósito real, como una manifestación o gesto de protesta política. Así que el personaje comenta: «(el resultado) confirma lo que yo siempre había sospechado –la diferencia entre la locura y la política es sólo cuestión de número».

«Look, if I sat down on the road with twenty people I'd been arrested. Because I sat down on the road on my own it was a suicide attempt. Confirms what I've always suspected – the difference between insanity and politics is only a matter of numbers!» (SC 1).

(«Mira, si me hubiera sentado en medio de la carretera con un grupo de veinte personas hubiera sido detenida. Como me senté en la carretera yo sola se me culpó de intento de suicidio. Confirma lo que siempre había sospechado que la diferencia entre la locura y la política es solo cuestión de número!»)

Sin embargo, el aislamiento social y cultural al que Greta se ve sometida, en una lucha permanente por encontrarse a sí misma, por definirse no sólo como mujer, sino también como ser humano, porque su reflexión debe ser válida tanto para las mujeres como para los hombres, la sumerge en la soledad y la desesperanza más absolutas. Por ello, el mensaje central y más significativo que encierra este conflicto interno y externo a un mismo tiempo es la convicción de que todo sacrificio es válido en esta búsqueda de una voz individual y personal.

La dificultad más grave consiste en liberarse de todos los modelos de actuación familiares y sociales que le han sido impuestos: «La gente piensa que tiene una identidad pero no es así. Han heredado un bagaje de ideologías que provienen de todos lados, ya sea de la Iglesia Católica o del socialismo».

HELEN: «Sometimes when I'm out of my normal environment or someone takes me by surprise, or I wake up before I've finished dreaming, I forget for a moment what it is I'm supposed to see and that's when I achieve it. That's when I come closest, when I grasp of possibilities before the walls or the rooms I'm supposed to see assert themselves.» (SC 7)

(«A veces cuando me hallo fuera de mi entorno habitual o alguien me coge por sorpresa, o me despierto antes de finalizar mi sueño, olvido por un momento lo que se supone que tengo que ver y es entonces cuando lo logro. Es entonces cuando estoy más cerca, cuando intuyo las posibilidades antes de que los muros y las habitaciones que se supone tengo que ver se reafirmen.»)

Esta pretensión amplifica el tema del exilio, alejándolo de la problemática concreta y específica del tema irlandés y transformándolo en un problema personal, actual y general en el mundo moderno. Devlin ejemplifica esa idea al describir en Greta esta transformación: «...(Greta) ha sido incapaz de realizar la transición del lenguaje del hogar al lenguaje del corazón, una transición que todos los exiliados tienen que crear de un modo original si quieren que sus vidas sean algo más auténtico que una mera repetición de las palabras de alguien».

Roger McGough nace en Liverpool en 1937. Estudia en St.Mary's College, Lancashire y en la universidad de Hull. McGough es el escritor de entre los tres miembros del grupo poético de Liverpool –siendo Adrian Henri y Brian Patten los otros dos– que mejor combina la actividad poética y la creación teatral. Su poesía se carga con elementos dramáticos y su teatro que recuerda el circo, el mimo y el «music-hall» está infiltrado de lirismo, sentimiento y compasión por la raza humana.

Su preferencia por un lenguaje ingenioso y juguetón mezcla el mundo de los sueños con el mundo de la realidad, intercambiando los papeles de sus protagonistas. Todo ello empapado de una profunda reflexión existencialista acerca de la tragedia del vivir diario. Su verso incluye colecciones como *Watchwords* (1969), *In the Classroom* (1976), *Melting into the Foreground* (1986) y *Selected Poems* (1989). Entre su teatro *Birds, Marriages and Death* (1964), *Summer with Monika* (1978), *The Mouthtrap* (1982) y *A Matter of Chance* (1988), adaptación de una novela de Nabokov.

Como tuvo ocasión de demostrar aquí en Alcalá, es un poeta habilidoso y lúcido, con gran dominio de la palabra y una cuidada selección del vocablo adecuado. Todo ello en función de la musicalidad y la emoción que con frecuencia entrelaza el humor y la salida airosa con el tema humano, serio y personal que quiere expresar. Como vemos en los poemas que siguen tras una metáfora visual que apunta más al escenario que a la página escrita, o a la página concebida como un espacio escénico, se esconde la ambigüedad y complejidad de la existencia que contrasta con la aparente simplicidad y monotonía del quehacer diario.

IN CASE OF FIRE....

In case of FIRE break **glass**
 In case of GLASS fill with **water**
 In case of WATER wear **heavy boots**
 In case of HEAVY BOOTS assume **foetal position**
 In case of FOETAL POSITION loosen **clothing**
 In case of CLOTHING avoid **nudist beach**
 In case of BEACH keep sand out of **eyes**
 In case of EYES close **curtains**
 In case of CURTAINS switch on **light**
 In case of LIGHT embrace **truth**
 In case of TRUTH spread the **word**
 In case of WORD keep **mum**⁹
 In case of MUM open **arms**
 In case of ARMS lay down **gun**
 In case of GUN, **fire**
 In case of FIRE break **glass**

EN CASO DE FUEGO...

En caso de FUEGO romper el **crystal**
 Si tienes un VASO llénalo de **agua**
 En caso de AGUA ponte **botas de goma**
 Con BOTAS DE GOMA recógete en **posición fetal**
 En POSICIÓN FETAL aflójate la **ropa**
 En caso de ROPA evita las **playas nudistas**
 En caso de PLAYA que no entre arena en tus **ojos**
 En caso de OJOS cierra las **cortinas**
 En caso de CORTINAS enciende la **luz**
 En caso de LUZ abraza la **verdad**
 En caso de VERDAD guarda **silencio**

 En caso de MAMÁ abre los **brazos**
 En caso de ARMAS deja las **pistolas**
 En caso de PISTOLAS, **fuego**
 En caso de FUEGO romper el **crystal**.

STINGING IN THE RAIN

Stinging in the rain	I'm
Stinging in the rain	My
Skin is peeling	I'm
Stinging in the rain	I
Don't like the feeling	I
Can't stand the pain	It's
Burning my flesh	And
Boiling my brain	The
Buildings are melting	I
Can't take the train	There's
Blood on the sidewalk	I'm
Going insane	I'm
Crying and frying	And
Dying in vain	I'm
Stinging just stinging	
In the stinking acid	
(What a glorious feeling)...	

AGUIJONEANDO BAJO LA LLUVIA

Aguijoneando bajo la lluvia	Estoy
Aguijoneando bajo la lluvia	Mí
Piel se esta cayendo	
Aguijoneando bajo la lluvia	No
Me gusta la sensación	No
Puedo soportar el dolor	Está
Ardiendo mi cuerpo	
Hirviendo mi cerebro	Los
Edificios se derriten	
Puedo tomar el tren	
Sangre en el andén	
Estoy volviendo loco	Estoy
Gritando y friéndome	Y
Muriendo en vano	
Aguijoneando sólo aguijoneando	
En el penetrante ácido	
(Qué maravillosa sensación)...	

9. Se juega con el doble significado de las palabras «mum» (gesto indicativo de silencio, y en sentido coloquial mamá), y «arms» (brazos y armas).

40

LOVE

middle aged
 couple playing
 ten nis
 when the
 game ends
 and they
 go home
 the net
 will still
 be be
 tween them

CUARENTA

mediana edad
 pareja juega
 ten nis
 cuando el
 juego termine
 y ellos
 vuelvan casa
 la red
 aún esta-
 rá en-
 tre ellos

A NADA

THE MAN IN THE MOON

On the edge of the jumping-off place I stood
 Below me, the lake
 Beyond that, the dark wood
 And above, a night sky that roared.

I picked a space between two stars
 Held out my arms, and soared.

* * *

The journey lasted not half a minute
 There is a moon reflected in the lake
 You will find me in it.

LATE-NIGHT NEWS

Sorry, there's nothing new to say
 It's all been said before
 The slaughter of the innocents
 The futility of war.

The empty streets, the rifle shots
 The corpses not yet cold
 The interviews with colonels
 Who say as they are told.

The refugees, the loaded carts
 The feeble and the lame
 Locations change from week to week
 But the misery's the same

EL HOMBRE EN LA LUNA

Estaba al borde del punto de salto
 A mis pies, el lago
 Más allá, el oscuro bosque
 Y por encima, un cielo nocturno rugía.

Escogí un lugar entre dos estrellas
 Levanté mi brazos, y me lancé alto.

* * *

El viaje no duró ni medio minuto
 Hay una luna reflejada en el lago
 En ella me encontrarás.

NOTICIAS A MEDIANOCHE

Lo siento, no hay nada nuevo que añadir
 Todo se ha dicho ya
 La matanza de los inocentes
 La inutilidad de la guerra.

Las calles vacías, los disparos de rifle
 Los cadáveres aún calientes
 Las entrevistas con los coroneles
 Que dicen lo que se les ordena.

Los refugiados, los carros abarrotados
 El débil y el lisiado
 Los exteriores cambian semana a semana
 Pero es la misma miseria

A million miles of footage
 Countless reels of tape
 Twentieth century history:
 Murder, torture, rape.

When we hear the starting gun
 We dispatch the nearest crew
 Today it's Sarajevo
 Tomorrow? A town near you.

So if you wake up screaming
 From dreams you did not choose
 Remember that you saw it first
 Here on late-night news.

Un millón de millas de secuencias
 Incontables bobinas filmadas
 La historia del siglo veinte:
 Asesinatos, torturas, violaciones.

Cuando oímos el primer cañonazo
 Enviamos al grupo más cercano
 Hoy es Sarajevo
 ¿Y mañana? Una ciudad al lado.

Si te despiertas gritando
 Por sueños que no elegiste
 Recuerda que antes los viste
 Aquí en las noticias de medianoche.

Roger McGough no abandona su pose inicial subversiva y popular de estrella del rock – como miembro del grupo musical The Scaffold contemporáneo en Liverpool de The Beatles. Alcanzaron el número uno del «top of the pops» con su canción «Lilly the Pink» – y, en consecuencia, su constante preocupación ha sido hacer de la poesía y del poema un objeto fácil de leer y cantar, un objeto de consumo que en ningún caso fuera banal.

Si ha sido cómico la comicidad ha surgido del incidente y la paradoja del vivir diario. Si ha sido trágico la tragedia, aún conectada con asuntos colectivos, ha estado siempre vinculada al individuo y a sus reacciones más primarias e íntimas. Un cantor de la vida en sus formas más humanas e inevitables, la fragilidad de las relaciones interpersonales, la fragilidad de las convicciones adquiridas, la fragilidad de las virtudes heredadas, la firmeza de lo original y auténtico, lo logrado con esfuerzo que si pequeño es grande si es real y propio. Siendo un poeta de la fantasía y de la música no pierde el contacto con la dura realidad aunque, a veces, el tintineo de su melodía y la plasticidad de la imagen permite que nos acerquemos a la verdad con una sonrisa.

Tom Paulin nace en Leeds, en 1959. De padres norirlandeses, se educa en la universidad de Hull y en Lincoln College, Londres. Paulin pertenece al grupo de poetas que junto con John Montague, Seamus Heaney, Michel Longley y Derek Mahon, han irrumpido en la esfera poética británica describiendo el mundo irlandés y la crisis que atraviesa, por una parte, y el escepticismo, prejuicio y obstinación inglesas, por otra. Su poesía es extremadamente elaborada y compleja, aunque no exenta de fuerza y efecto. Su presentación conceptual recuerda, a veces, el juego de contrarios en la tradición metafísica, de Andrew Marvell por ejemplo, o la síntesis de los opuestos del poeta romántico William Blake.

Su actitud heterodoxa o al menos no convencional en torno a los ensayos de Virginia Woolf que considera snobs, a la edición de las cartas de Philip Larkin que acusa de inadecuadas ya que desfiguran gratuitamente la imagen y personalidad del gran poeta británico, o su reivindicación de la importancia de William Hazlitt, olvidado y relegado a segundo plano por T.S.Eliot y otros críticos modernistas, le han convertido en un intelectual polémico y te-

levisivo. Reclama para Hazlitt la paternidad del término «dissociation of sensibility», término utilizado por T.S.Eliot para describir la separación entre sentimiento y razón en la poesía metafísica y, en algún sentido, lo utiliza para explicar la disociación que se produce en el mundo contemporáneo entre escritura creativa y escritura crítica.

Tom Paulin es un escritor prolífico y cubre tanto el ensayo, como el teatro, la crítica literaria y la antología. Entre sus colecciones poéticas destacan *A State of Justice* (1977), *The Strange Museum* (1980), *Fivemiletown* (1987) y la última *Walking a Line* (1994), en la que muestra su vigor intelectual, su sensibilidad poética, su ingenio y agudeza, así como la honradez y sinceridad de sus sentimientos. Es también editor de *Faber Book of Political Verse* (1986) y *Faber Book of Vernacular Verse* (1990).

Aunque nació en Leeds creció en Belfast y aprendió la incoherencia de la separación y la intolerancia. Paulin se identificó de una modo personal y artístico con la problemática política del norte de Irlanda, que concibe como un mundo indeterminado de sombras entre la luz y la oscuridad. Su estudio doctoral sobre la figura y la poesía de Thomas Hardy le acercó, por otra parte, al instante fugaz y a la circunstancia efímera de la vida diaria, al sentimiento de desamparo que surge al morir la esposa amada poco a poco adormecido y apagado por la desafectación de la segunda esposa, al sonido de la campana que le traslada a su infancia y le sitúa de nuevo en la dialéctica de esa pequeña república.

Sin embargo lo más llamativo en la poesía de Tom Paulin es su economía, concisión y eficacia con las palabras y los conceptos. Cuando propuso y realizó un curso de escritura creativa sobre poesía en la universidad de Nottingham lamentaba que la narrativa no tuviese una preceptiva métrica que permitiese educar a los aspirantes desde la unidad más simple de composición hasta la más compleja. La forma en poesía, decía Tom Paulin aquí en Alcalá, es primero el dominio de la prosodia más estricta y el control rítmico más exigente de manera que cuando el poeta decide quebrar el ritmo y prescindir de la prosodia sabe exactamente a qué está renunciando y por qué. El ejemplo con el que mostraba lo anterior era el de John Milton quien en su majestuosa épica *Paradise Lost* renuncia a la convención del poema rima-do como un modo de protestar contra la situación social de la época dominada por los mol-des y los esquemas.

SECOND WIFE

He has married again. This wife
buys ornaments and places them
on the dark sideboard. Year by year
her vases and small jugs crowd out
the smiles of the wife who died.

MATINS

A tinniness in that bell.
I was ten when I heard it first
binging across two dead
you could hardly call them fields
— and there it goes again
off-key but beating out
its wreck unsettled belief
on the shore of this small republic.

SEGUNDA ESPOSA

Se ha casado de nuevo. Esta mujer
compra adornos y los pone
sobre el oscuro aparador. Año a año
sus floreros y pequeñas jarras dejan fuera
las sonrisas de la esposa muerta.

MATINES

El sonido cascado de esa campana.
Tenía diez años cuando la oí por vez primera
sonando borracha a través de esos muertos
que apenas se pueden llamar campos
— y ahí va otra vez
fuera de tono pero batiendo
su verdad a medias naufragada
en la orillas de esta pequeña república.

STATES

That stretch of water, it's always
There for you to cross over
To the other shore, observing
The lights of cities on blackness.

Your army jacket at the rail
Leaks its kapok into a wind
That slices gulls over a dark zero
Waste a cormorant skims through.

Any state, built on such a nature,
Is a metal convenience, its paint
Cheapened by the price of lives
Spent in a public service.

The men who peer out for dawning
Gantries below a basalt beak,
Think their vigils will make something
Clearer, as the cities close

With each other, their security
Threatened but bodied in steel
Politics that clock us safely
Over this dark; freighting us.

SURVEILLANCES

In the winter dusk
You see the prison camp
With its blank watchtowers;
It is as inevitable
As the movement of equipment
Or the car that carries you
Towards a violent district.

In the violet light
You watch a helicopter
Circling above the packed houses,
A long beam of light
Probing the streets and waste ground.
All this might be happening
Underwater.

And if you would swap its functions
For a culture of bungalows
And light verse,
You know this is one
Of the places you belong in,
And that its public uniform
Has claimed your service.

Estados

Ese trecho de agua está siempre
Ahí para que tú lo cruces
Hasta la otra orilla, observando
Las luces de la ciudad en la oscuridad.

Tu guerrera de soldado pasea por el límite
Derrama su capoc al viento
Que rebana gaviotas sobre un oscuro cero
Baldío que un cormorán sobrevuela.

Todo estado, edificado en tal naturaleza,
es una conveniencia metálica, su pintura
Abaratada por el precio de las vidas
Gastadas en el servicio público.

Los hombres que buscan nacientes
Caballetes bajo un promontorio de basalto,
Piensan que sus viglias harán
Más clara, cuando las ciudades se cierran

Unas contra otras, su seguridad
Amenazada pero encarnada en políticas
De acero que nos registran a salvo
Por encima de esta oscuridad; trasportándonos.

VIGILANCIAS

En el crepúsculo invernal
ves el campo de prisioneros
con sus austeras torres de vigilancia;
Es tan inevitable
como el movimiento del equipo
O el coche que te lleva
Hacia una violenta zona.

Bajo la luz violeta
Observas el helicóptero
Girando por encima de las casas apretadas,
Un largo rayo de luz
Comprobando las calles vacías y desiertas.
Todo esto podría estar sucediendo
Bajo el agua.

Y si canjeases sus funciones
Por una cultura de bungalows
Y verso liviano,
Sabes que éste es uno
De los lugares a los que perteneces,
Y que su uniforme público
Ha reclamado tus servicios.

Los tres representan tendencias distintas, percepciones no opuestas, pero tampoco encontradas, de la vida. Pero sobre todo, y en mi opinión este es el factor mas importante, representan tres lecturas distintas, tres actitudes distintas, tres percepciones fragmentadas de la realidad. Porque el ámbito del lector también está fragmentado.

REFERENCIAS

- ALLOT, KENNETH, *Poems*. London: Hogarth Press, 1938
- BERGONZI, BERNARD, ed. *Sphere History of Literature in English Language. vol 7. The Twentieth Century*. London: Barrie & Jenkins, 1970.
- DAY LEWIS, C. *A Hope for Poetry*. Oxford: Blackwell, 1939.
- DEVLIN, ANNE. *After Easter*. London: Faber & Faber, 1994
- ELIOT, T. S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1960.
- EWART, GAVIN. *Poems and Songs*. London: Victor Gollanzc, 1936.
- McGOUGH, ROGER. *Selected Poems*. London: Cape, 1989.
- PAULIN, TOM. *Selected Poems 1972-1990*. London: Faber & Faber, 1993.
- SPENDER, STEPHEN. *Poetry Since 1939*. London: Longmand, Green & Co., 1946.
- SYMMONS, JULIAN. *The Thirties: A Dream Revolved*. London: The Cresset Press, 1960.
- TYNAN, KENNETH. *Tynan on Poetry*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.