

EL ALARDEO DEL TORO: LA POESIA DE BASIL BUNTING

Bernd DIETZ

Uno de los rasgos más sintomáticos de la poesía inglesa contemporánea acaso sea la dificultad de obtener una definición medianamente clara y admitida por la mayoría de los críticos y creadores en relación a las dimensiones y a la ubicación de su campo. A la pregunta de ¿Quién es el poeta británico vivo de mayor importancia? podemos imaginarnos una diversidad de respuestas, de las que es probable que casi todas vayan encaminadas a señalar un mismo tipo de poeta. Este se caracterizaría, suponemos, por un realismo insular deudor de Thomas Hardy, un lenguaje medido para que resulte deliberadamente exento de espectacularidad, así como por un destacado uso de la ironía. Mas no sería fácil, en tal situación, encontrar a un respetable crítico o profesor británico (con la excepción de Donald Davie¹) dispuesto a considerar el nombre de Basil Bunting, no obstante tratarse de un poeta que nació con el siglo y se halla sin lugar a dudas en posesión de las señas de identidad literarias más fascinantes que uno fuera capaz de desear.

La biografía de Bunting, cuando se escriba², mostrará la estirpe renacentista del poeta, su cualidad de hombre de acción y de hondas convicciones personales, que le llevaron a dejarse encarcelar como objetor de conciencia cuando la Guerra Europea estaba terminando, pero también a alistarse como voluntario en 1939, yendo a parar a Persia en virtud de sus conocimientos del idioma (que no obstante lo eran del persa medieval y literario únicamente, aprendido por Bunting de forma autodidacta), primero en calidad de intérprete y, a partir de 1946, nada menos que como jefe del espionaje británico en esa zona del mundo.

Pero esta ocupación no representa más que una de las muchas facetas de su vida, y es sólo uno de los diversos oficios circunstanciales de un hombre cuya única profesión sería ha sido y es la de poeta. Porque Bunting, después de interrumpir sus estudios en la London School of Economics, hizo casi de todo, desde ser secretario de un miembro del Parlamento hasta trabajar de obrero y camarero. Sus muchas habilidades le permitieron ser redactor de diversas revistas, prestigioso crítico musical en *The Outlook*, patrón de ya-

tes o corresponsal político del *Times*, o ganarse, en otras ocasiones, el apoyo financiero de bienintencionados mecenas que supieron entender la valía literaria de Bunting. Ello no resultaba particularmente fácil, por otra parte, pues si bien el joven Bunting podía preciarse de contar con la amistad de escritores como Ford Madox Ford, Eliot, Yeats, Pound y William Carlos Williams, lo cierto es que su reputación no podía basarse en la abundancia y buena difusión de sus publicaciones. No en vano incluso hoy, tras tantas décadas de fervorosa dedicación a la poesía (quizás justamente por ello, cabría añadir), los *Collected Poems*³ de Bunting no exceden de ciento cincuenta páginas⁴.

En contraste con la versatilidad vital y el internacionalismo de Bunting, encontramos sin embargo el hecho de que en su lenguaje y en algunas de sus preocupaciones esenciales es un poeta radicalmente (esto es, enraizadamente) local, fiel al Northumberland en que nació y vive en la actualidad, y al que homenajea en su obra maestra, *Briggflatts*. ¿Cómo valorar entonces la desatención y hasta el rechazo manifiesto que durante tantos años castigaron a Bunting a la marginalidad, tanto en los círculos literarios británicos como incluso en su propia región natal?⁵ Roland John, en una breve nota⁶, atribuye esta circunstancia a la falta de didactismo del poeta, así como a una indiferencia respecto al éxito que le habría hecho despreocuparse totalmente de establecer una tendencia o tener discípulos. Junto a esta razón válida, no obstante, creo que habría que citar otra más comprometedora, como es el provincialismo estético y la insularidad obsesiva de buena parte del *establishment* literario británico, a la que habría que sumar una cierta actitud de resistencia frente a los postulados innovadores que proceden del otro lado del Atlántico. Es posible que si Bunting no hubiese sido tan celebrado en América, ni los ingleses hubieran tenido que leer afirmaciones como «England does not deserve him, whether she likes it or not: the only worthy successor to Hopkins -who also had to wait»⁷, su reconocimiento habría sido más sencillo, por mucho que debamos reconocer la justicia de la segunda parte de esta apología entusiasmada. Sea como fuere, y para poner las cosas en su sitio, no voy tampoco a negar la realidad de dos fenómenos: de un lado, una cierta complacencia en convertir a Bunting en una suerte de culto para iniciados, satisfaciendo así el mandarínismo pedante de unos cuantos, en abierta contradicción a la accesibilidad de los poemas y al prefacio del propio poeta en sus *Collected Poems*, que dice con sinceridad de los mismos: «Unabashed boys and girls may enjoy them. This book is theirs.»; y de otro lado, el molesto complejo de superioridad de algunos críticos norteamericanos (como M.L. Rosenthal⁸), que si elogian a Bunting es con una aparente voluntad oculta de humillar a sus colonizadores de antaño, arguyendo que el autor de *Briggflatts* sería un «fiel» discípulo del gran Pound, más modesto y menos original como todos los epígonos.

Mucho más interesante que esta estéril, aunque extendida, discusión sobre la supremacía de «ingleses» o «norteamericanos» (los «antiguos» y «modernos» del bizantinismo presente) me parece que es emprender una tentativa de centrar críticamente a Bunting, recogiendo las opiniones adversas más destacadas e intentando presentar de manera ordenada los argumentos en virtud de los cuales le tengo por un poeta no sólo original y dotado de una voz muy personal, sino también de una calidad y de una significación excepcionales. Anthony Suter ha descrito, en su contribución al volumen de homenaje con ocasión de los setenta y cinco años de Bunting⁹, su propio proceso de descubrimiento a par-

tir del nuevo auge que se inaugura con la publicación de *Briggflatts*, y hablado en otro cetero texto de la «resurrección» del poeta en la década de los sesenta¹⁰. Y en efecto es desde 1965 cuando partidarios y detractores empiezan a ocuparse de Bunting. ¿En qué consisten los reproches principales? Peter Ure, por ejemplo, en un texto de 1966, señala que la postura de Bunting es una mala parodia de la de sus antecesores más célebres, que su poesía niega todo contenido discursivo y que el énfasis de lo musical en su poética es el responsable de una reducción negativa del ámbito de la poesía¹¹. Peter Dale, por su parte, atribuye a Bunting un «error» análogo, negándole todo posible magisterio en beneficio de un poeta tan completamente distinto como Geoffrey Hill, y señalando: «*Briggflatts* is a failure as a musical poem of any stature and a poor foundation on which new poets might build»¹². Este alegato, que es de 1978, muestra, como podrá comprobarse, la implantación de tal reparo preciso, que a mi modo de ver se debe a una interpretación equivocada del papel de la metáfora musical.

Pero en el mismo número de *Agenda* en el que aparecían estas opiniones de Dale, ya Suter se encargaba de explicar y justificar la posición creadora de Bunting, sosteniendo que son precisamente los significados y los temas, y no los sonidos, los que reciben un tratamiento musical, es decir, que es la estructuración semántica y temática la que trata de «imitar» los procedimientos de ordenación de una forma musical compleja, pero prefijada, como es la de la sonata. Esta cuestión, que resulta obvia si se realiza un análisis estructural de los poemas más largos, será tratada posteriormente con mayor extensión; de momento, contentémonos con señalar que el procedimiento de tomar prestados, con un grado cambiante de mimetismo o abstracción, rasgos estructurales de un arte para utilizarlos en otro no es precisamente nuevo en Occidente, y que si la plástica ha sido una importante suministradora de formas para la literatura, con mayor motivo habrá que reconocer la significación de la música, toda vez que, como arte verbal, basa su contextura en una sucesión de elementos desplegados en sucesión temporal.

Pero antes de entrar en la consideración de aspectos internos en la poesía de Bunting, parece oportuno ampliar el radio de la aproximación. ¿Qué clase de poeta es Bunting? ¿En qué consiste su poética? ¿Cuál es su trayectoria literaria? ¿Qué predecesores o incluso sucesores pueden ser relevantes? ¿Cuáles son las peculiaridades de su aportación a la poesía inglesa de este siglo, incluyendo el valor de lo musical en su obra? Estas son algunas de las preguntas esenciales a las que trataré de dar respuesta en las páginas que siguen, apoyándome en la discusión de algunos poemas y fragmentos que me parezcan ejemplares.

En una ocasión¹³, y refiriéndose palpablemente al comienzo de *Briggflatts*, Bunting dijo que la poesía era una habilidad que no se podía enseñar, pues suponía en realidad «the brag of the bull». Esta noción de alardeo natural y gozoso contrasta vivamente con las reflexiones que aparecen en una carta del poeta a su amigo Louis Zukofsky en 1953. Allí encontramos una defensa del anonimato del artista como instancia que debería asegurar el interés de la obra, y un ataque contra la vanidad del creador y su endiosamiento («Haven't we all, poets, been riding much to high a horse for a long time?») propios de la tradición occidental¹⁴, y especialmente desde el romanticismo hasta las vanguardias del

siglo XX. Si la misma práctica poética de Bunting no fuera suficiente corroboración para esta actitud (que igualmente contribuiría a explicar la falta de popularidad crítica y académica del poeta), se podría recordar en este sentido la anécdota que refiere Hugh Kenner en su famoso *The Pound Era*¹⁵, a propósito del breve encarcelamiento parisino de nuestro autor. La imagen de un joven Bunting, con un ejemplar de los poemas de Villon en el bolsillo, escribiendo poemas de amor para las novias de los guardianes a petición de éstos constituye sin duda algo muy próximo a ese ideal de vida de quien veía en Sir Walter Raleigh un arquetipo de poeta.

Independientemente de su parentesco con lo que se ha dado en llamar objetivismo, hay que dejar claro que el Yo de la poesía de Bunting resulta genuino y natural, pero que evita la inflación subjetivista tanto de un Shelley como de un Vallejo. Estoy, por ello, particularmente en desacuerdo con una opinión como la de Martin Booth, quien en una reseña de los *Collected Poems* de 1978 afirma que Bunting no esquivo lo inmediatamente personal, y que, «in this respect, he is similar to Berryman, with a sense of the confessional about him at times»¹⁶. Para ilustrar este punto, escogeré dos odas de temática amorosa escritas en los años 1929 y 1965 respectivamente, a fin de que se aprecie la originalidad del enfoque, además de la coherencia interna de un corpus poético escrito a lo largo de medio siglo. Veamos el primer ejemplo:

9.

Dear be still! Time's start of us lengthens slowly.
Bright round plentiful nights ripen and fall for us.
Those impatient thighs will be bruised soon enough.

Sniff the sweet narcotic distilled by coupled
skins; moist bodies relaxed, mild, unemotional.
Thrifty fools spoil love with their headlong desires.

Dally! Waste! Mock! Loll! till the chosen sloth fails,
huge gasps empty the loins shuddering chilly in
long accumulated delight's thunderstorm.

Rinsed in cool sleep day will renew the summer
lightnings. Leave it to me. Only a savage's
lusts explode slapbang at the first touch like bombs.

(p. 83).

Estamos ante un magnífico poema que se resiste a que lo sometamos a las oposiciones convencionales entre lo autobiográfico y lo literario, lo tradicional y lo inmediato, lo sensual y lo meditativo, porque se acomoda sin dificultad a todos estos calificativos, a la vez que aborda con un lenguaje bello y económico un tema esencial para la literatura de Occidente, pero desde una perspectiva que sólo podemos describir como oriental. Este salvaje del verso penúltimo es, paradójicamente, la víctima archicivilizada del dualismo cristiano, el poeta que como Donne, Marvell o Rochester precisa de un frenesí acelerador para combatir el terror del declive que nos aboca a la muerte, por mucho que Milton, siguiendo el consejo de Ovidio en su *Ars Amatoria*, hubiese defendido la actitud contraria en uno de los pasajes eróticos de *Paradise Lost* (IV, 311), postulando como Bunt-

ing un «sweet reluctant amorous delay». La forma tampoco se erige, como en el caso de los sonetistas isabelinos o de nuestro contemporáneo Geoffrey Hill —meros ejemplos de ese recurso a la belleza cerrada como muralla protectora ante el vacío—, en escudo o juego de variaciones, funciones que no trato, naturalmente de deslegitimar; sino que se nos entrega como vehículo (no por libre menos preciso) de una afirmación vitalista que combina erotismo y sabiduría.

Pero si así se expresa un hombre joven, cotejémoslo con lo que escribe el poeta desde sus sesenta y cinco años:

7.

Ille mi par esse deo videtur

O, it is godlike to sit selfpossessed
when her chin rises and she turns to smile;
but my tongue thickens, my ears ring,
what I see is hazy.

I tremble. Walls sink in night, voices
unmeaning as wind. She only
a clear note, dazzle of light, fills
furlongs and hours

so that my limbs stir without will, lame,
I a ghost, powerless,
treading air, drowning, sucked
back into dark

unless, rafted on light or music,
drawn into her radiance, I dissolve
when her chin rises and she turns to smile.
O, it is godlike!

(p. 119)

Parece difícil negarle a Bunting su originalidad al acometer con tan poderosa sencillez otro tema tan viejo como el de la fascinación por la mujer. Las fluctuaciones de la sintaxis sobrepuestas al esquema abstracto de versos y estrofas, el cuidado en la elección de los sonidos (Hopkins no se habría conformado con una paronomasia tan discretamente eficaz como «*sucked/ back into dark*») y la perfecta simetría verbal y semántica en la estructuración del poema contribuyen decisivamente a que podamos aislar una voz poética propia a la que no le arredra expresar percepciones individuales que son de inmediato generalizables como experiencia humana. Por lo demás, seguimos teniendo el placer verbal puro como norte para la creación: si deseamos buscar una dimensión ética en esta clase de poesía habría que hablar de epifanías compartidas; claro que Bunting, aun en la vejez, insistiría en la imagen del toro que alardea.

Parcial como resulta esta primera aproximación a la obra de Bunting, evidentemente por su flanco más abordable, tiene la virtud de señalar lo ridícula que ha de resultar la pretensión de marginar a Bunting del canon poético inglés alegando un mimetismo poudiano o un descuido del significado por culpa de una musicalidad huera. Bunting no sólo

está centrado en una tradición secular, sino que como todo gran creador se caracteriza por dos cosas fundamentales: esa conciencia histórica del propio lugar definida por Eliot y el acarreo de nuevos materiales y fuentes que enriquezcan dicha tradición nativa. Los encendidos elogios que nuestro autor le dedica al poeta persa Manuchehri deben servirnos para entender mejor sus propias prioridades y ambiciones: «Manuchehri? (...) If one puts Homer and Firdosi carefully in one place and then looks for the three or four greatest poets remaining I dont see how anyone who has the luck to read him can omit Manuchehri. His variety is enormous and everything he did he did better than anyone else. You want the directness of some Catullus? Go to Manuchehri. You want the swiftness of Anacreon? Manuchehri. The elaborate music of Spenser? Go to Manuchehri. The formal, full dress ode with every circumstance of solemnity and splendor? Not Pindar, Manuchehri. Satire direct and overwhelming. Manuchehri all alone -no competitor. (...) first he set himself difficult technical problems and solved them, then he began inventing new forms, finally he found he could say what was in him without any elaboration at all and have a great poem»¹⁷. No son pocos los puntos que serían extrapolables de uno a otro poeta; pero más importante todavía es comprender cómo Bunting entendió así su programa poético, desde los años de ensayo y aprendizaje hasta la economía densa e inmediata de sus últimos textos, y con unos conceptos de originalidad y tradición absolutamente claros.

Ello es particularmente notorio en relación al problema de las formas poéticas. Bunting no es exactamente un poeta de la *open form*, como tampoco un partidario a ultranza de un formalismo ortodoxo. Su actitud es flexible, básicamente porque no le cabe duda respecto a una realidad artística: componer según un esquema abstracto determinado no puede significar el trabajo mecánico de ir rellenando los huecos de un esqueleto prosódico. Y también: existen formas sumamente desgastadas, como el soneto, el verso blanco miltoniano o ciertas perpetuaciones de la estrofa spenseriana; de ahí que quien desee moverse dentro de un esquema formal cerrado de cierta exigencia, deberá desistir de recorrer los caminos más trillados e ir en busca de rutas más inexploradas¹⁸. Pero veamos otra de las odas de Bunting, en esta ocasión de 1948, que es muy susceptible de ser entendida como una poética relevante a esta discusión:

See! Their verses are laid
as mosaic gold to gold
gold to lapis lazuli
white marble to porphyry
stone shouldering stone, the dice
polished alike, there is
no cement seen and no gap
between stones as the frieze strides
to the impending apse:
the rays of many glories
forced to its focus forming
a glory neither of stone
nor metal, neither of words

nor verses, but of the light
shining upon no substance;
a glory not made
for which all else was made.

(p.109).

Después de este recurso fático inicial, tan frecuente en Bunting como en los poetas metafísicos, nos hallamos frente a un procedimiento bien conocido, la descripción de la poesía en los términos de otro arte, en este caso la arquitectura. Junto a la coincidencia entre la poética que se postula y la textura del poema, el prodigio de la creación de la belleza se ve expresado en términos sorprendentemente abstractos e idealistas para nuestro autor, que incluso se vio obligado, en las notas que cierran los *Collected Poems*, a desmentir la posible interpretación religiosa («A friend's misunderstanding obliges me to declare that the implausible optics of this poem are not intended as an argument for the existence of God, but only suggest that the result of a successful work of art is more that (sic) the sum of its meaning and differs from them in kind.»).

Más la clave tanto de ésta como de las demás composiciones reside en su inequívoco carácter oral. Bunting ha repetido hasta la saciedad que la escritura es sólo un medio instrumental (disociándose aquí claramente de poetas americanos como Olson), que las palabras permanecen muertas sobre la página, exactamente igual que las notas de una partitura, hasta que no se ven traducidas a sonidos por intermedio del hombre¹⁹. Esto sin duda añade una nueva dificultad al poema largo, dado que debe recoger en su estructura, necesariamente más compleja que la de lo que Bunting denomina «oda» (es decir, el poema breve) una ordenación meticulosa de elementos no sólo semántico-temáticos, sino también fónicos. Tal cuestión nos vuelve a conducir al estudio de las sonatas (entre las que Bunting encuadra *Briggflatts*) y a la parte más intrincada de la obra. Pero antes de pasar a ello es menester centrar nuestra atención en la década de los años treinta, a fin de poder comprender el proceso de maduración del poeta y, sobre todo, su relación con las dos figuras dominantes del momento, Ezra Pound y T. S. Eliot.

De forma parecida a William Empson, Bunting pasó por las turbulencias ideológico-políticas de la década de los treinta sin verse demasiado afectado, aunque no se libró, como tantos de sus compatriotas, de redactar también un breve texto sobre la Guerra Civil española²⁰. Sin embargo, no llegó a publicar en su día unas «Observations on Left-wing Papers», fechadas en 1935, en las que critica duramente la noción de literatura comprometida sostenida por el Partido Comunista y defiende la independencia de la literatura respecto a la situación política y económica inmediata, junto con la imposibilidad consiguiente de medir la obra literaria en términos de utilidad o incluso de verdad para el lector no especializado²¹. Por otro lado, en la entrevista que le hizo Dale Reagan en 1977, Bunting continuaba manteniendo una furibunda oposición a la idea de que el artista tuviera que mostrar cualquier tipo de postura política explícita en relación a los problemas de nuestro tiempo, dejando claro el malhumor incluso que le produce hablar del tema²².

Si de lo político pasamos a lo religioso, encontramos que Bunting no ha tenido reparos en expresar su condición de «poeta cuáquero» (la expresión es suya) en diversas oca-

siones, despachándose sobre las ventajas de una religión sin dogma, compatible con una visión panteísta del universo y capaz de propiciar una interiorización de la experiencia que le pondría en contacto con una suerte de misticismo meditativo²³. Pero este tipo de afirmaciones, además de evidenciar cierta fidelidad a sus orígenes familiares y a su infancia, está más en la línea de un agnosticismo sereno, y debo manifestar que el tema de la religión carece de importancia en la obra de Bunting.

Más interesante acaso, en particular para el lector español, es el tema de la estancia de Bunting en Canarias, concretamente en la isla de Tenerife, durante casi tres años poco antes del estallido de la Guerra Civil. Pero en ese período, probablemente el más fecundo y cosmopolita de la vida cultural de la isla, Bunting y su familia (el segundo hijo nació allí) no sólo no entablaron contactos con los artistas e intelectuales del momento, sino que encontraron pocas cosas que fueran de su gusto. En palabras del propio poeta: «I don't like Spaniards at all as a rule. I like them better than Germans, but they are a cruel people, the Spaniards. One gets tired of their cruelty, one gets tired of the neglect of comfort, of the horrible food the Spaniards find good enough for themselves even when they're rich enough to afford very decent food. But, the climate in the Canaries is delightful. The scenery is very good. The girls are very pretty»²⁴. No hace falta señalar el carácter tópico de estas observaciones, ni recordar que la razón principal por la cual los Bunting se trasladaron a Canarias procedentes de Rapallo fue su propia pobreza y consiguiente necesidad de vivir lo más barato posible, lo cual sin duda contribuye a explicar su animadversión a la comida.

Como resultado poético de esta estancia, tenemos un recuerdo a esas muchachas que tanto le gustaban («Carmencita's tawny paps...» p. 120), un estupendo poema titulado «The Orotava Road» (pp. 102-103), magníficamente comentado y traducido por Andrés Sánchez Robayna²⁵ y, si hemos de hacer caso a Carroll F. Terrell, parte del hondo pesimismo de «The Well of Lycopolis», una de las sonatas más destacadas, que Eric Mottram, por otro lado, dentro de su excelente ensayo sobre Bunting, atribuye parcialmente a algo tan peregrino como el hecho de que «Franco and Stalin signed a non-aggression pact» (1)²⁶. La autenticidad de la historia, en cambio, de que Bunting solía jugar al ajedrez cerca de la Capitanía General de Santa Cruz, y de que una vez lo hizo con el mismísimo Francisco Franco, no puede ser, en cambio, fácilmente desmentida.

La cuestión central que debe ocuparnos, empero, es el papel jugado por Pound en la vida y la poesía de Bunting. No se trata, naturalmente, de reiterar datos de sobra conocidos, ni de enumerar los múltiples encuentros entre ambos hombres desde que se conocen en 1923. Lo que queda claro desde el comienzo es el gran entusiasmo y la admiración del joven poeta por el norteamericano. En un texto de 1932, titulado escuetamente «Mr. Ezra Pound», Bunting valora esa misma versatilidad técnica y dominio de todos los aspectos del oficio señalados en su juicio sobre Manuchehri, además de la capacidad de realizar aportaciones de otras lenguas y culturas a la poesía en lengua inglesa o de mostrar pautas innovadoras a los traductores del futuro, dos vertientes a las que tampoco nuestro autor será ajeno, como se verá. Pero la apreciación más sobresaliente corresponde al *Homage to Propertius* y a la primera serie publicada de los *Cantos*, obras que con el

Maunderley Bunting sitúa a la cabeza de la poesía de la lengua²⁷.

Más de cuarenta años más tarde, en una conferencia sobre Pound dictada en 1974, Bunting vuelve a tributar análogo homenaje a Pound, apuntando cómo los *Cantos* constituyen la mejor respuesta técnica al problema de construir un poema basándose en la analogía de la forma musical. La noción de una polifonía de ideas, y no de sonidos, propuesta por Bunting en este contexto, es sin duda una de las claves para su propia obra²⁸. No olvidemos, por otra parte, que existe un conocido poema de Bunting en el que se rinde ese tributo a la obra capital de Pound:

ON THE FLY-LEAF OF POUND'S CANTOS

There are the Alps. What is there to say about them?
They don't make sense. Fatal glaciers, crags cranks climb,
jumbled boulder and weed, pasture and boulder, scree,
et l'on entend, maybe, le refrain *joyeux et léger*.
Who knows what the ice will have scraped on the rock it is smoothing?
There they are, you will have to go a long way round
if you want to avoid them.
It takes some getting used to. There are the Alps,
fools! Sit down and wait for them to crumble!

(p. 110)

Por debajo de la aparente sencillez del homenaje, que convierte a los *Cantos* en una mole majestuosa, llena de peligros y bellezas, localizamos adelantada una imagen que reaparecerá en *Briggflats*; la paradoja entre *scraped* y *smoothing* como metáfora de la escritura, algo que crea belleza a través de una acción ejercida con oficio y energía («take a chisel to write», leeremos en el poema de 1965), es casi más indicativa de la poética de Bunting que de la de Pound.

Pero una vez dicho todo esto, hay que matizar que la relación entre ambos hombres no fue sólo, o básicamente, la de un maestro y su discípulo. Aunque restemos verosimilitud a ciertas declaraciones recientes de Bunting en las que tiende a resaltar que no todo eran soluciones comunes al problema de la creación poética, no son pocos los testimonios que confirman el hecho de que la influencia entre los dos era recíproca. Así, Kenner recoge la crítica de Bunting a Pound en el sentido de que «you allude too much and present too little»²⁸, un reparo que no es difícil elevar frente a la obra de Pound y Eliot, pero sí en relación a la de Bunting; y éste, en sus declaraciones a Mottram, recuerda cómo fue su opinión negativa al respecto, en unión de la de Zukofsky, la que hizo que Pound cambiara su forma de leer tan característica, induciéndole a alejarse de la influencia yeatsiana²⁹. Así pues, resulta justo resumir diciendo que Bunting se benefició del ejemplo de Pound en la medida en que éste puso a su alcance toda una gama de nuevas posibilidades en el terreno poético; pero que su aprovechamiento de tales orientaciones, lejos de someterle a un mimetismo estrecho, le condujo a una línea de búsqueda propia y que al final, llegados a la praxis poética, su poesía mantiene importantes diferencias con la de Pound. Quien nunca fue un simple discípulo se convirtió así en su propio maestro.

La actitud de Bunting respecto a Eliot no fue nunca tan admirativa, y en algunos momentos aquél llegó a compartir la antipatía que sentía por éste William Carlos Williams. En una carta de 1933, en respuesta a la pregunta de cuáles eran las personas cuyo juicio le ofrecía más garantías, Bunting señalaba que eran, en este orden, las siguientes: Pound, Williams, Zukofsky, Yeats, Marianne Moore, Mina Loy y, solamente entonces, Eliot, una enumeración que sin lugar a dudas indica el distanciamiento del poeta en relación a los criterios imperantes en la Inglaterra de entonces³⁰.

No en vano un año antes había publicado en la revista *Poetry* de Chicago que «Mr. Eliot's *Criterion* is an international disaster, since he began to love his gloom, and regretfully, resignedly, to set about perpetuating the causes of it —kings, religion and formalism. (...) I have nothing to say against his poetry, amongst the finest of the age; but against his influence on the poetry of others, the involuntary extinguisher he applies to every little light, while professing, maybe truly, to hate the dark». ³¹. Actitud tan combativa no significaba, desde luego, falta de respeto por la aportación de Eliot y en seguida veremos que en su propia poesía hay más de un elemento eliotiano (no olvidemos que los *Collected Poems* de nuestro poeta, igual que los de Empson, se cierran con unas notas aclaratorias); pero sí que Bunting veía la obra del autor de *Four Quartets* como un callejón sin salida, totalmente opuesta en sus perspectivas de sugerir vías de futuro a la poesía de Pound. Eliot, por su parte, se vengaría a su manera bastantes años más tarde, cuando en 1951 rechazó publicar los poemas de Bunting por considerarlos «too Poundian».

Anthony Suter, certero estudioso de tantos aspectos del arte de Bunting, ha escrito también sobre el modo en que Bunting ha utilizado la oposición a Eliot como materia de algunos de sus poemas, mas señalando a la vez cómo no siempre pudo sustraerse a la influencia del poeta mayor. «Aus dem zweiten Reich», el poema que me propongo comentar a continuación, como muestra paradigmática de las sonatas de esa época, ha sido calificado por Suter de «a sort of minor, flippant and more lighthearted *Waste Land*», del mismo modo que en otros poemas hay paralelismos referentes a cuestiones tales como la preocupación metaliteraria, el uso de *personae* o la utilización de materiales literarios como referencia a una tradición reconocida³². Lo que ahora más me interesa es resaltar algunos aspectos característicos de la pieza, sin perder nunca de vista la clara estirpe eliotiana de su lenguaje y de su atmósfera.

Podrá argumentarse, naturalmente, que las semejanzas entre el Londres de *The Waste Land* y el Berlín de esta sonata, fechada en 1931, proceden en parte del contexto extrapoético, y que no hacía falta seguir los pasos de Eliot para describir la sensación de vaciedad contemporánea y moderna vida urbana. Ello no obstante, resulta innegable el parentesco en cuestiones tales como el uso de los nombres propios, la inserción directa de expresiones en otro registro lingüístico (como por ejemplo las diversas palabras alemanas) y, especialmente, el uso de un verso libre con ritmo y eufonía próximos al jazz:

Women swarm in Tauentsienstrasse.
Clients of Nollendorferplatz cafés,

shadows on sweaty glass,
 hum, drum on the table
 to the negerband's s faint jazz.
 Humdrum at the table.
 Hour and hour
 meeting against me,
 efficiently whipped cream,
 efficiently metropolitan chatter and snap,
 transparent glistening wrapper
 for a candy park.

(p. 14)

Hay que decir que Bunting está, por otra parte, mucho más presente en el poema que Eliot en su *Waste Land* (o dicho de otra manera, de forma bastante menos mediaticizada, pues doy por sentado que la «impersonalidad» eliotiana en ese gran poema secular es sólo un recurso formal, y no una realidad psicológica y filosófica). Lejos de encontrar en el Berlín de entreguerras esa ciudad cosmopolita y liberadora que fascinara a escritores como Spender o Isherwood, Bunting experimenta un desagrado personal ante los rasgos de modernidad admirados por esos dos compatriotas:

Automatic, somewhat too clean,
 body and soul similarly scented,
 on time,
 rapid, dogmatic, automatic and efficient,
 ganz modern.

El planteamiento del amor y del sexo en esta primera sección del poema, aunque exento del puritanismo amargado de Eliot, expresa un rechazo análogo a unas relaciones caracterizadas por la fácil promiscuidad. Pero Bunting se revela aquí como un hombre que se permite despreciar tal accesibilidad sexual sin renunciar a su disfrute, evidenciando un interés casi obsesivo por los pechos femeninos, que están presentes en la diversidad de su obra.

La segunda sección del poema, necesaria en función de la estructura de sonata³³, no añade demasiadas cosas nuevas, reiterando su aversión a lo alemán y su crítica a una sexualidad supuestamente mecánica y deshumanizada. La sección tercera contiene el retrato negativo y mordaz de una celebridad literaria alemana cuya identidad Bunting se resiste a revelarnos en su nota comentando el poema. Y es que si la frialdad y la esterilidad eran las notas dominantes de su visión de la vida berlinesa, también la literatura ha de aparecer como el ámbito falso e hipócrita de un artista ególatra y sin nada que decir. El final del poema es peculiarmente buntinguiano y presenta esa densidad semántica y sintáctica que será típica de sus mejores momentos:

Viennese bow from the hips,
 notorieties
 contorted laudatory lips,

wreaths and bouquets surround
the mindless menopause.
Stillborn fecundities,
frostbound applause.

(p. 16).

El penúltimo verso se corresponde netamente con la idea central de *The Waste Land*, si bien no se trata necesariamente de un caso de mimetismo concreto; pues como muy bien ha recordado Thom Gunn en un ensayo reciente³⁴, dedicado básicamente a relacionar *The Waste Land*, *Briggflatts* y el Canto 47 de Pound, nos hallamos ante un tema clave dentro de la corriente modernista que representan estos tres autores, y en la que resulta esencial el contraste entre las nociones de muerte y fertilidad.

Debemos ya dirigir nuestros pasos a una mención siquiera somera de *Briggflatts*, que como se ha ido sugiriendo es sin lugar a dudas la obra maestra de Bunting, y uno de los poemas en lengua inglesa más sobresalientes del siglo. Pero antes de dar por finalizado con ello este rápido recorrido por el canon poético de nuestro autor, y justamente por ser de especial relevancia en lo tocante a esta composición, nos vemos obligados a conceder espacio y atención al tema de lo musical en la poesía de Bunting, tal y como anunciábamos al principio de nuestra exposición.

Esta cuestión es inseparable de la identidad regional de Bunting, que tanto en sus notas sobre *Briggflatts* como en la entrevista con Mottram arremete contra los ingleses del sur, acusándoles de haber restado belleza y poder verbal a la poesía al haber eliminado de su pronunciación sonidos consonánticos como la erre, y deformado ampliamente los vocálicos³⁵. Entendiendo, pues, que los poetas nortehños serían los únicos herederos legítimos de la gran tradición poética inglesa, por haber conservado una pronunciación y un respeto a los sonidos que en el pasado fueron patrimonio de todo el país, Bunting reivindica la significación de una serie de poetas concretos, que como los vates galeses (sin embargo era notorio su desdén por Dylan Thomas³⁶), irlandeses (piénsese que aunque no tanto como Joyce, Bunting tuvo buena voz de joven) y, según nos dice, árabes aún preservarían tales valores.

Whitman fue otra de las influencias tempranas en cuanto a la organización del verso en cadencias musicales, y debemos recordar que Bunting ganó un concurso escolar con un ensayo sobre este poeta cuando el autor de *Leaves of Grass* era todo menos una figura reconocida. Pero los dos poetas más revalorizados por Bunting a la luz de ese dominio de la musicalidad dura y nortehña del verso son sus paisanos Wordsworth y Swinburne. Estos dos creadores, no precisamente leídos con entusiasmo en el período modernista (recuérdese el ensayo de Eliot sobre el segundo, o el declive en el prestigio del primero en comparación con otros románticos), son objeto de una relectura admirativa en cuanto a cuestiones de técnica prosódica y sonoridad, particularmente Wordsworth³⁷. Y la línea no se interrumpe. Porque Bunting, aun considerándose un artista sin discípulos, tiene al menos dos, emparentados con él tanto en su poética como en su procedencia geográfica. Tom Pickard (n. 1946), que ha reunido no hace mucho sus mejores poemas bajo el título de *Hero Dust*³⁸, ha reconocido explícitamente a Bunting como maestro³⁹, mientras que

éste le dedicó un significativo poema titulado «What the Chairman Told Tom» (pp. 118-119), aludiendo a hechos que se ven reflejados en *Guttersnipe*⁴⁰, la novela de Pickard. Barry MacSweeney (n. 1948), por su parte, tampoco ha dudado en utilizar el muy buntinguiano (y, naturalmente, poundiano) título de *Odes*⁴¹ para reunir su producción poética de la mayor parte de los años setenta.

Volvamos, empero, a la poesía de Bunting. Antes he citado la opinión adversa de Peter Dale, quien en dos textos diferentes⁴² se esfuerza por argumentar en el sentido de que el experimento musical del poeta es algo radicalmente fallido. No le acompañan en este juicio una gran cantidad de criterios, por lo que me limitaré a señalar muy brevemente tres fuentes en defensa de este aspecto de la obra del poeta. Si procedemos en orden de importancia, la primera debería ser la tesis doctoral de Sister Victoria Maria Forde, denominada precisamente *Music and Meaning in the Poetry of Basil Bunting*⁴³, en donde resulta de singular interés el estudio de las sonatas y su relación con la música de Scarlatti. Pues no en vano este compositor italiano, muerto como se sabe en Madrid y autor de 555 sonatas, es a la poesía de Bunting lo mismo que Bach a la de Zukofsky, el músico ideal para ofrecer un modelo formal susceptible de superar muchos de los problemas inherentes a la tentativa de trasvasar al ámbito de la poesía algunos de los recursos típicamente musicales⁴⁴.

Los otros dos artículos importantes en relación a este punto son de Peter Quartermain⁴⁵ y L. S. Dembo⁴⁶, y ambos coinciden en una afirmación tan obvia como fundamental: los poemas de Bunting, y en especial esa pieza magistral que es *Briggflatts*, nos importan en primer lugar por su fuerza sonora, la armonía seductora de su música; pero ello en modo alguno quiere decir que carezcan de una segunda fase perceptiva para el lector, plena de sentido, y de materia, si se quiere, parafraseable —la clave estriba en que lo segundo está supeditado a lo primero, y no a la inversa. Tal realidad, a la postre, nos confirma una vez más la proximidad de la poética de Bunting a la de Pound y Eliot. Pues si existe un poema cargado de significación, ése es *The Waste Land*; ¿y acaso no dijo su autor que esta composición sin parangón en cuanto a densidad semántica debía entrarnos por el oído, operando unos efectos para los que no era esencial la utilización del raciocinio?

Es menester ir hacia la conclusión de este estudio, y la manera más idónea de hacerlo es, como antes se ha dicho, volviéndonos en dirección a *Briggflatts*, composición extraordinaria que representa una suerte de resumen de la trayectoria y la poética de Bunting, en su vertiente técnica y formal tanto como en su contenido personal (no omitamos que se subtitula escuetamente «An Autobiography»). Pero como *Briggflatts* es también el poema más analizado de Bunting, y al que Terrell dedica una sección completa de su libro, a la par que una obra estructuralmente compleja que no puede ser estudiada sin cierto detalle, será suficiente, para las necesidades del presente trabajo, si nos restringimos a unas cuantas observaciones laterales, prescindiendo de todo intento de ofrecer una explicación global del poema.

Dejando pues de lado cuestiones como la estructuración en cinco partes (que de inmediato evoca una vez más *The Waste Land*, y en general todas aquellas piezas, musicales, teatrales o literarias que operan con un clímax central, con sus procesos ascendente y descendente respectivamente); creo preferible centrarme en algunos rasgos de detalle. La

sección primera, quizá por contener una visión arcádica de la infancia junto con resonancias íntimamente acogedoras en relación a Northumbria (que es contemplada como una unidad histórico-temporal, con Bloodaxe cumpliendo un papel parecido al King Offa en los *Mercian Hymns* de Geoffrey Hill), es la más regular en el plano formal, con una utilización constante de estrofas de trece versos generalmente breves y objeto de encabalgamiento. Resulta muy difícil entresacar una o dos estrofas a modo de ilustración, porque la gran riqueza de temas e interrelaciones sugeridas hace muy difícil la fragmentación. Podría pensarse que Bunting exageró al declarar que los setecientos versos de *Briggflatts* son el resultado final de un proceso creativo en el que llegó a escribir entre diez y veinte mil versos, pero la densidad fónica y semántica, sin ser un obstáculo para la degustación placentera, acapara toda nuestra atención. Veamos el comienzo del poema:

Brag, sweet tenor bull,
descant on Rawthey's madrigal,
each pebble its part
for the fells' late spring.
Dance tiptoe, bull,
black against may.
Ridiculous and lovely
chase hurdling shadows
morning into noon.
May on the bull's hide
and through the dale
furrows fill with may,
paving the slowworm's way.

A mason times his mallet
to a lark's twitter,
listening while the marble rests,
lays his rule
at a letter's edge,
fingertips checking,
till the stone spells a name
naming none,
a man abolished.
Painful lark, labouring to rise!
The solemn mallet says:
In the grave's slot
he lies. We rot.

Decay thrusts the blade,
wheat stands in excrement
trembling. Rawthey trembles.
Tongue stumbles, ears err
for fear of spring.
Rub the stone with sand,
wet sandstone rending
roughness away. Fingers
ache on the rubbing stone.
The mason says: Rocks

happen by chance.
No one here bolts the door,
love is so sore.

(p. 39).

Si es difícil localizar ciertos paralelismos temático-literarios evidentes, habrá que convenir también que estamos ante un lenguaje altamente personal, exento de distanciamiento simbolizador y de intenciones paródicas. Temas como el renacer de la vida, la muerte, el entorno silvestre, la escritura o la lucha contra el tiempo se engarzan con aparente naturalidad. Cada palabra parece, en efecto, esculpida con un cincel y no producto de una fácil y frívola elocuencia («Pens are too light./Take a chisel to write.»). Así también el amor, la sensualidad juvenil son expresados con el mismo potente frescor que el pasado sangriento de la raza. Toda forma, desde el barroquismo moderno de Hill hasta la impersonalidad apócrifa del Eliot más literario y alusivo, representa en realidad un intento por defender la identidad de las propias percepciones o asegurar su concreción en el *continuum* cambiante y opaco del vivir. En el caso de *Briggflatts*, la respuesta específica a este viejo desafío es particularmente original y eficaz. El vigor expresivo de Bunting está en las antípodas de todo descrédito lingüístico, de todo desgaste semántico.

Por eso, incluso el pesimismo que encierra el poema resulta prometedor y genésico por su misma demostración de poder. «Bunting combines a savage rancour against mankind with a passionate devotion to nature. But he is not, like Gary Snyder, a romantic primitivist: he is too pessimistic, has been around too long». Estas palabras de Eric Homberger⁴⁷, certeras y justas, ayudan a comprender la perspectiva de Bunting, pero no indican la enorme versatilidad desplegada en el poema. Porque en la segunda sección, de repente, hemos cambiado radicalmente de registro. Aunque la riqueza autorreferencial es muy parecida, el lenguaje, el tono y sus implicaciones son muy diferentes. No debe costarnos mucho verificar que estamos otra vez en el orbe de «Aus dem zweiten Reich», con ecos verbales y de imaginaria muy próximos:

Poet appointed dare not decline
to walk among the bogus, nothing to authenticate
the mission imposed, despised
by toadies, confidence men, kept boys,
shopped and jailed, cleaned out by whores,
touching acquaintance for food and tobacco.
Secret, solitary, a spy, he gauges
lines of a Flemish horse
hauling beer, the angle, obtuse,
a slut's blouse draws on her chest,
counts beat against beat, bus conductor
against engine against wheels against
the pedal, Tottenham Court Road, decodes
thunder, scans
porridge bubbling, pipes clanking, feels
Buddha's basalt cheek
but cannot name the ratio of its curves

to the half-pint
left breast of a girl who bared it in Kleinfeldt's.
He lies with one to long for another,
sick, self-maimed, self-hating,
obstinate, mating
beauty with squalor to beget lines still-born.

(p. 43)

Aunque sea otra la ciudad, y la sensación de desencanto se atribuya menos al medio externo que a la propia condición del poeta, vemos con claridad que las «stillborn fecundities» de hace más de tres décadas no respondían meramente a ese autor alemán, sino que eran una diagnosis mucho más general. El que para hablar de experiencias y sensaciones de su juventud Bunting vuelva a los modos expresivos de los años treinta constituye un raro ejemplo de coherencia poética. Pero es que además tenemos aquí un espléndido autorretrato de poeta joven en busca de su camino, en versos de una enumeración tan apretada y heterogénea como la propia sucesión vital.

No quisiera dejar *Briggflatts* sin citar otro fragmento que revele cómo, tras los titubeos y las tribulaciones precedentes, el poeta halló finalmente su vía y su lenguaje, celebrándolo con un tono más sencillo y a la vez más elevado. Estos versos de la sección cuarta dicen mucho en relación al papel de la música en la poesía de Bunting, y pueden pasar también por una poética o una llave para desentrañar las intenciones del poeta:

As the player's s breath warms the fipple the tone clears.
It is time to consider how Domenico Scarlatti
condensed so much music into so few bars
with never a crabbed turn or congested cadence,
never a boast or a see-here; and stars and lakes
echo him and the copse drums out his measure,
snow peaks are lifted up in moonlight and twilight
and the sun rises on an acknowledged land.

(p. 54)

Debo dar por terminada aquí esta excursión por la poesía de Bunting, mas no querría hacerlo sin aludir muy de pasada a un capítulo de la misma que bien merecería ser estudiado aisladamente, pero cuya mención no puedo pasar por alto. Me refiero a las traducciones u «overdrafts» (pues tal nombre reciben en los *Collected Poems*). Bunting, que en la entrevista con Dale Reagan sostenía la imposibilidad de la traducción⁴⁸, emprendió la tarea de realizar versiones y adaptaciones de poemas latinos, italianos, persas e incluso japoneses (sin conocer directamente este último idioma) en cumplimiento del consejo de Pound de hacer uso de la traducción como parte del proceso formativo del poeta⁴⁹. Su «poética de la traducción», así, es la misma que la del autor de *Cathay*. Bunting el traductor, como muy bien han señalado Parvin Loloi y Glin Pursglove, que han revisado sus versiones del persa⁵⁰, es inseparable del poeta. Sus traducciones, por tanto, son otros tantos poemas de su mismo corpus, con un lenguaje ceñido y personal, y ajustados a esa vieja norma de que en poesía la primacía corresponde a lo sonoro.

1. Quien termina su texto «English and American. in 'Briggflatts'» diciendo: «This is where English poetry has got to, it is what English poets must assimilate and go on from». Cf. Peter JONES and Michael SCHMIDT, eds., *British Poetry Since 1970* (Manchester, 1980), p. 165.
2. Los más próximo a una biografía que tenemos es un largo ensayo de Carroll F. TERRELL titulado «An Eccentric Profile.» Está incluido en *Basil Bunting. Man and Poet* (Orono, Maine, 1981), un libro voluminoso y de excepcional utilidad editado por ella misma. Contiene numerosos textos de importancia y la mejor bibliografía de y sobre Bunting que existe, por lo que haremos abundantes referencias a esta obra.
3. La edición que utilizo es la de Oxford University Press (London, 1978). Las citas de poemas y las páginas indicadas entre paréntesis proceden de la misma.
4. Sobre todo tenemos una gráfica declaración del propio Bunting: «But you mustn't put water with the whisky. You mustn't be afraid to be prodigal with your material. It's for this reason that my output is very small. It takes the experience and reading of a number of years to provide material for a serious poem.» Citado por Eric MOTTRAM en su ensayo «'An Acknowledged Land': Love and Poetry in Bunting's Sonatas». TERRELL, op. cit. p. 85.
5. Cf. la anécdota recogida por Brian SWANN en su «Basil Bunting of Northumberland». *St. Andrews Review*. Spring/Summer 1977, pp. 33-41. Resumido *ibid.*, pp. 410-411.
6. Cf. «Basil Bunting: A Note». *Agenda*, Spring 1978, pp. 101-105. Resumido *ibid.*, p. 415.
7. Cf. Carol JOHNSON, «The Poetics of Disregard: Homage to Basil Bunting». *Art International*, October 1970, pp. 21-22. Resumido *ibid.*, p. 395.
8. Cf. el comienzo de su «Streams of Tonality on Bunting's *Briggflatts*», *ibid.*, p. 187.
9. En *Madeira and Toasts for Basil Bunting's 75th Birthday*, edición privada de Jargon 66 (Highlands, North Carolina, 1977), sin indicación de página.
10. «*Briggflatts* and the Resurrection of Basil Bunting», en TERRELL, p. 205 y ss.
11. Cf. «The Sound of Poetry: A Rejoinder to Basil Bunting». *Diary of Northeastern Association of the Arts*, May-Aug. 1966, p. 368. Resumido *ibid.*, pp. 381-382.
12. Citado en *Poetry Information. Basil Bunting Special Issue*. Autumm 1978, p. 68. Este número, junto con el de *Agenda* del mismo año, era la recopilación sobre Bunting más importante antes de que apareciera el libro de Terrell. Originariamente, el texto de Dale había aparecido en *Agenda*.
13. Cf. el testimonio de Anthea HALL en «The Irony of Bunting's Climb to Fame». *The Journal* (Newcastle), 6 Dec. 1968, p. 8. Resumido en TERRELL, p. 392.
14. Reproducido *ibid.*, p. 232.
15. Cito por la edición de Faber (London, 1975), p. 527.
16. Reproducido en *Poetry Information*. op. cit., p. 69.
17. Estas palabras son de 1949 y se hallan citadas por Sister Victoria Marie FORDE, S.C. en TERRELL, pp. 321-322..
18. Cf. una carta del poeta George Marion O'DONNELL en 1934. *Ibid.*, pp. 238-240.
19. Cf. la entrevista con Eric MOTTRAM, *Poetry Information*, pp. 4-5.
20. «The Roots of the Spanish Civil War» apareció en *The Spectator*, N.º 5639 (July 24, 1936). p. 138.
21. Cf. los párrafos reproducidos en TERRELL, pp. 232-233.
22. Veamos una muestra. Así responde Bunting a la pregunta sobre si es verdad que carece de toda preocupación por los problemas del hombre en la sociedad del siglo XX: «I don't think it matters in the least one way or the other, but I think that what the critics mean is that I am not naive enough to pick up the party battle cries of current students and other superficial people. I don't think that what is wrong with the world is that there is a war in Vietnam. There isn't any longer and things are just as bad with the world; or I don't feel that I am called upon to join the Communist Party or any of these sort of bloody things. Why the hell should I? I am allowed to feel that history is a very complicated thing indeed and that all these easy ways of putting things right are a lot of bloody nonsense». Fragmento reproducido en TERRELL, p. 410.
23. Cf. la citada entrevista con Mottram, p. 9, así como la cita recogida, por Mottram también en su artículo contenido en TERRELL, p. 81.
24. Citado por TERRELL en su ensayo biográfico, *ibid.*, p. 51.
25. Cf. *Ruta, textura. Lectura de «La ruta de Orotava» de Basil Bunting* (Santa Cruz de Tenerife, 1980).
26. Cf. su ensayo editado, TERRELL, p. 89.
27. Cf. *ibid.* para su reproducción, pp. 252-255.
28. Cf. *The Pound Era*, p. 430.
29. Cf. la citada entrevista con Mottram, p. 4.

30. Reproducida en TERRELL, p. 250.
31. Reproducido *ibid.* pp. 261-262.
32. Cf. «The Writer in the Mirror». *Paideuma*, Vol. 9, N° 1 (Spring, 1980), pp. 89-99. Resumido *ibid.*, pp. 425-426.
33. David M. GORDON, autor de un magnífico ensayo titulado «The Structure of Bunting's Sonatas», incluido en el libro de TERRELL, describe con detalle también la de este poema. Cf. *ibid.*, p. 113.
34. Cf. «What the Slowworm Said». *PN Review* 27 (1982), pp. 26-29.
35. Cf. *Poetry Information*, pp. 3-4.
36. En una carta de Zukofsky, fechada en 1949, Bunting le escribe: «At least for my part I'd rather have somebody who is thinking of Horace call my poems bloody bad than hear them praised by somebody who is thinking of —who? of— Dylan Thomas». Reproducido en TERRELL, p. 265.
37. El artículo que mejor estudia las relaciones entre la poesía de Wordsworth y la de Bunting es de Jeffrey WAINRIGHT, «William Wordsworth at *Briggflatts*». *Agenda*, Spring 1978, pp. 37-45.
38. La selección es, sintomáticamente, de Eric Mottram, uno de los mejores estudiosos (y poeta él también) de la poesía no ortodoxa inglesa. (London, 1979).
39. Cf. su texto «Serving My Time to a Trade», en *Paideuma*, *op. cit.*, pp. 155-163.
40. (San Francisco, 1971). Cf. especialmente p. 45.
41. (London, 1978). La colección cubre toda su producción entre 1971 y 1978.
42. Además del artículo al que corresponde el fragmento citado en la nota 12, Dale volvió otra vez a la carga en «Bunting and Villon». *Paideuma*, *op. cit.* pp. 101-107.
43. Cf. TERRELL, pp. 400-401, para la reproducción de un amplio *abstract* de esta tesis. Igualmente se reproducen capítulos de esta obra, inédita en su extensión total, en otros lugares del libro.
44. Cf. las declaraciones de Bunting a Dale Reagan en lo tocante a este punto, reproducidas *ibid.*, p. 407.
45. «Basil Bunting: The Poet as 'Magnanimous Man'». *Poetry Information*, *op. cit.*, pp. 48-50.
46. «Bunting's *Briggflatts*: A Strong Song to Tow Us». Contenido en TERRELL, p. 195-204.
47. *The Art of the Real. Poetry in England and America Since 1939*. (London, 1977), p. 197.
48. Cf. Terrell, pp. 406-407.
49. Cf. también aquí la tesis de Sister Victoria Marie FORD, en concreto el cap. III, reproducido *ibid.*, p. 301 y ss.
50. Cf. su ensayo «Basil Bunting's Persian Overdrafts: A Commentary», reproducido *ibid.*, y especialmente pp. 351-353.