

Columna sin fin

# Conversación con Basil Bunting

Eric Mottram

Traducción: Martha Block

*¿En qué sentido se consideraría usted un poeta del noroeste o un poeta de Northumberland? Se lo pregunto pensando en que ha pasado gran parte de su vida fuera de Inglaterra.*

Un poeta es simplemente un poeta, pero soy un hombre de Northumberland, allí nací, y ése ha sido siempre mi hogar incluso cuando permanecí en otra parte.

*¿Eso sentía cuando vivía en Persia?*  
Oh, sí, ciertamente.

*¿Y pudo escribir poesía en ese tiempo?*  
Sí, escribí algunas cosas.

*¿Logró hacerse un espacio?*  
A veces.

*¿Alguna vez pensó escribir en algo parecido al dialecto de Northumberland?*

Se lo ha intentado pero es impracticable porque no hay una convención ortográfica que se le ajuste. Swinburne hizo un intento serio de escribir baladas en ese dialecto; fracasó, y las tradujo al escocés, al bajo escocés.

*¿Qué decir, entonces, del poeta de Northumberland, Thomas Wilson?*  
No conozco a Thomas Wilson.

*Un poeta de principios del siglo XIX que escribió, a mi juicio, un excelente poema titulado "The Oiling of Dicky's Wig".*

Suena como un personaje cómico. Había un poeta serio que trabajaba como minero, Joseph Skipsey, cuya obra habría que volver a editar. No escribía precisamente en dialecto. Alguna palabra dialectal en medio del inglés ordinario es suficiente para dar la atmósfera, como usted podrá ver si lee las dos baladas que escribí alrededor de 1930.

*Lee sus propios poemas con un acento que uno no podría denominar sureño, porque las vocales en las palabras...*

Bueno, quiero que el inglés sea inglés, en el sur, aquí, se ha olvidado cómo obtener cualquier tipo de R. Hay a veces una R inicial, pero en ningún otro lugar se pronuncia la R, y a las vocales se las ha llegado a deformar a tal punto que se vuelve muy difícil disfrutar de ello, es muy difícil imaginar lo

que realmente escribieron los poetas anteriores. Su dialecto se debe de haber acercado, mucho más que al *cockney*, a lo que hoy denominamos norteño. El primer poeta *cockney* fue probablemente Keats; es el primero, que yo sepa, cuyos versos mejoran si se los lee con el acento del sur de Kensington.

*Antes del auge de las lecturas públicas en los años sesenta, ¿tuvo usted una experiencia significativa en ese tipo de lectura? Se lo pregunto por su insistencia en que el poema debe ser leído en voz alta.*

Probablemente muy poca. No es cuestión de estar leyéndole a nadie; pero siempre he creído que la poesía era sonido, que estaba destinada a ser oída, en todo caso a ser articulada en la voz, de modo que siempre la pronuncié en voz alta al leerla.

*¿En privado, para usted mismo?*  
Sí.

*¿Alguna vez le leyó a otro poeta?*  
Muy rara vez. En alguna ocasión, supongo, a Ezra Pound. No recuerdo que ningún otro se prestara.

*¿Puede recordar algún comentario suyo?*  
No, pero recuerdo que le dijimos algo a Pound -Louis Zukofsky y yo- en la época en que solía leer al modo

de Yeats, que nosotros desaprobábamos. A partir de entonces su forma de leer cambió.

*Por "al modo de Yeats"...*

Bueno, cuando alguien le pedía a Yeats que leyera o recitara, o cuando a él se le ocurría hacerlo, se envolvía en una especie de capa imaginaria y emprendía la marcha a la cima del Parnaso, con una voz tributaria, ante todo, de los hábitos menos deseables de la iglesia de Inglaterra; un terrible zumbido de púlpito. Usted probablemente lo ha escuchado. Hay un pequeño fragmento que rescató la BBC donde lee "Innisfree": "I will arise and go now..." (Bunting lee el primer verso imitando a Yeats). ¡Oh Dios!

*¿Por qué cree que Pound abandonó esa modalidad de lectura?*

Bueno, porque Zukofsky y yo le dijimos que no era correcta.

*¿Y decidió cambiar?*

No dijo una palabra, pero después su forma de leer cambió.

*¿Desde que comenzó a leer en público a lo largo y ancho del país, a partir de los años sesenta, cree haber aprendido a leer de un modo que no sospechaba?*

No, no lo creo. Lo único necesario para leer es una aprehensión inteligente de la sintaxis y control de la propia voz. De joven fuí bastante bueno como cantante aficionado, y

consecuentemente mi respiración y mi voz están más o menos bajo mi control. La mayoría de los poetas a quienes he escuchado leer no son buenos cantantes.

*Me gustaría hacerle ahora una pregunta sobre la relación entre la lectura pública y el poema. Introduciré este asunto con una cita, si le parece bien, de una declaración que usted hizo para el Arts Diary en 1966. Allí usted dice:*

*"La lectura en silencio es el origen de muchos de los malentendidos que le crean al público desconfianza en la poesía. En ausencia del sonido, el lector mira los versos como mira la prosa, buscando un sentido."*

*Y más adelante dice:*

*"La poesía reposa en la relación entre sí de los versos y los patrones de sonidos – quizá armónicos, quizá contrastantes y discordes– que el oyente, antes que entender, siente; líneas de sonido trazadas en el aire que remueven emociones profundas, las cuales no tienen en prosa ni siquiera un nombre... La poesía yace muerta sobre la página hasta que una voz le devuelve la vida, así como la música en el pentagrama es solamente instrucciones para el intérprete."*

*¿Qué relación hay entre las lecturas del poema que uno hace para sí mismo y la lectura que hace el poeta y que rara vez podemos escuchar? Porque a mi modo de ver, en "Briggflatts", por ejemplo, es mucho lo que uno tiene que considerar cuidadosamente por su cuenta.*

La lectura del poeta puede dar, en general, una visión más clara de la sintaxis particular del poema. O del *tempo*. Muchos poetas no lo consiguen, pero algunos sí.

*¿No le parece que hay en "Briggflatts" una concentración de lenguaje, de imagen y sintaxis que reclama algo más que la audición reiterada de su propia lectura del poema?*

Nunca dije que la poesía consistiera únicamente en sonido. He dicho una y otra vez que lo esencial es el sonido. Sin el sonido, no hay poesía. Pero habiendo comprendido esto, y no olvidando que el sonido es lo esencial, lo más importante, uno puede añadir si quiere toda clase de cosas. Se puede tener un sistema de significados y subsignificados tan elaborado como el de Dante en la *Divina Comedia*.

*En su conferencia del otoño pasado en el Politécnico de Londres, usted habló de la importancia de la estructura en el poema extenso. ¿Podría señalar cuáles son los objetivos de ese tipo de poema?*

*¿Es algo vinculado con el impulso por alcanzar una coherencia personal?*

No, no, no. Sencillamente en un poema extenso hay espacio para desplegar habilidades que no pueden aparecer en poemas cortos. La arquitectura, el cuerpo de un poema extenso, puede ser en sí misma fascinante. De nuevo, aquí hay que pensar sobre todo en Dante;

aunque si uno ha leído algo de la mejor crítica de Homero, hallará en la *Iliada* una estructura igualmente compleja. El poema extenso escrito sin un plan minucioso, sencillamente es como una casa construida sin un plan minucioso: se viene abajo.

*Tengo idea de que trabajó en varias secciones de "Briggflatts" al mismo tiempo por esta razón. ¿Es así? Más o menos.*

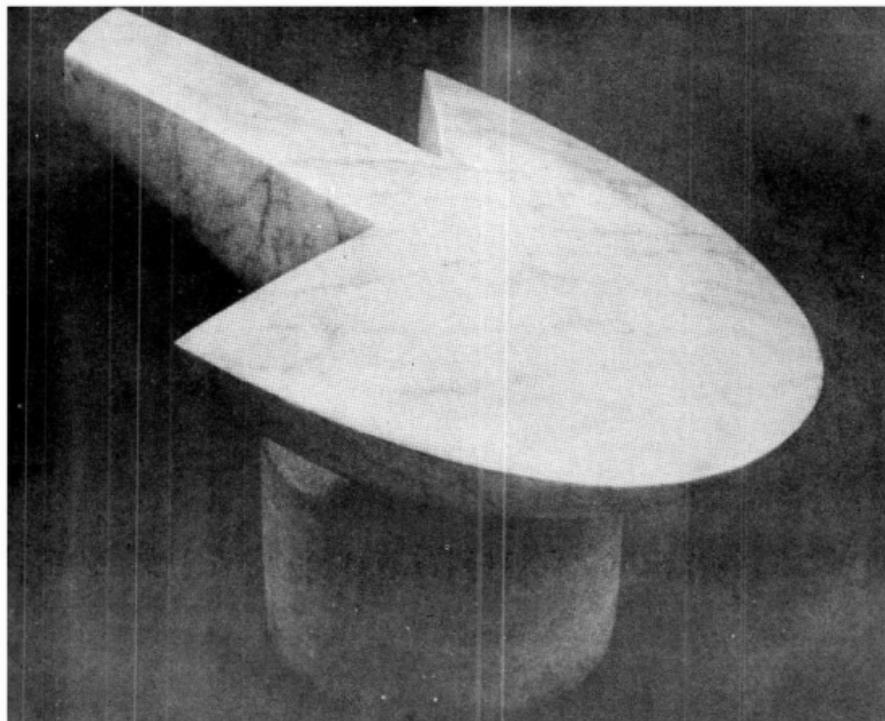
*Existe también el rumor de que los enlaces y pliegues del Lindisfarne estaban en su sensibilidad, de un modo consciente, cuando trabajaba en las interrelaciones entre las partes de ese poema.*

Eso es verdad. Si consideramos la historia vemos una constante alteración en la identidad racial, pero podemos ver asimismo identidades culturales que retornan y permanecen, y el florecimiento que el arte, la literatura y la historia alcanzaron en la antigua Northumbria está presente todavía. Uno puede advertir en Swinburne, con nitidez, el mismo tipo de consideraciones que hallará en las páginas del *Codex Lindisfarniensis*, o en *Beowulf*. Se las puede encontrar de nuevo, en parte, en la poesía medieval, y aunque sería mucho más difícil de mostrar, creo poder detectar algo de esto mismo en William Wordsworth.

*También la poesía galesa ha despertado su interés.*

Aquellos que tienen conciencia de lo que puede hacerse con los sonidos se han interesado siempre por esa poesía, y desde esa perspectiva, quienes escriben en inglés deberían considerar la poesía galesa con mayor atención. Parte de lo que el galés ofrece es posible encontrarlo en el islandés o en el árabe; pero son los galeses quienes han trabajado con más detenimiento en los diversos grados de asonancia y todo lo demás.

*En el prefacio a su Collected Poems usted reconoce haber aprendido de diversos poetas, e incluye a Ferdosi y a Manuchehri. ¿Qué quiere decir exactamente con eso? ¿Qué aprendió de ellos? De Manuchehri se puede aprender casi todo. Sobresalía en cada uno de los géneros de la poesía persa o árabe, con excepción de la épica; el resto lo hacía tan bien que es imposible superarlo. Pienso en la elaboración de patrones en algunos de sus poemas de estaciones, de primavera, de otoño, etcétera; en la energía de su sátira; en el tono extremadamente directo de algunos de sus poemas líricos, cuya absoluta naturalidad permite pensar sólo en Catulo. Manuchehri es uno de los grandes poetas, y debido a la poca simpatía que le tienen los orientalistas de occidente a la poesía en esas lenguas, apenas se lo conoce.*



Tortuga voladora (1943)

*¿Y Ferdosi?*

Ferdosi es un gran poeta épico. Considerablemente distinto a Homero. Diría, sin embargo, que es el único poeta épico del que es lícito hablar al mismo tiempo que de Homero. De allí uno puede aprender.

*En su prefacio menciona también a Whitman. ¿Cuándo lo leyó por primera vez?*

Alrededor del inicio de la primera guerra mundial. Whitman gozaba de escasa consideración tanto aquí como en América. Los ingleses apenas tenían idea de su existencia y los americanos lo dejaban de lado como una suerte de inútil. Encontré

una copia de *Leaves of Grass* olvidada detrás de otros libros en la biblioteca de la escuela; una de las primeras ediciones del poema, de alrededor de 1870, y me llenó de entusiasmo. Escribí un ensayo que ganó una especie de premio nacional, un premio para escuelas cuáqueras o algo así, con gran disgusto de mis maestros. Y esto llamó la atención de un viejo gentleman que vivía en Sheffield, quien montó en su bicicleta y recorrió treinta o cuarenta millas para entrevistarse con un crítico de Whitman de quince años. Se trataba nada menos que de Edward Carpenter, que había sido uno de los amigos íntimos de Whitman.

*¿Qué le atraía en Whitman, sus temas, la organización de sus versos?*  
La organización de los versos, como usted dice; el modo en que Whitman, trabajando probablemente, pienso, con cadencias de prosa, pero *cadencias*, lograba algo paralelo en cierta forma a lo que hacían sus contemporáneos en música, Liszt en particular.

*A Whitman le interesaba mucho la ópera, ¿no?*  
Eso creo.

*El belcanto, esas largas cadencias...*  
*Usted mismo ha estado profundamente comprometido con la música durante*

*toda su vida, recuerdo que en un poema habla de mantener "un oído abierto a las analogías melódicas". ¿Es esta una intención deliberada cuando trabaja en poesía o se atiene más bien a una disposición natural?*

Si a uno le interesa el sonido –y a no ser que le interese el sonido es poco probable que escriba buenos poemas–, es muy posible que le interese también la música. Desgraciadamente la mayoría de los poetas en nuestros días no tiene ninguna preparación en ese sentido; no sólo es incapaz de tocar un instrumento o de leer una partitura, gran parte de ellos no escucha más que música pop.

*Usted tuvo una experiencia musical considerable. Hubo un tiempo en que hacía notas sobre música para un periódico...*

Hice crítica musical durante un par de años.

*Y creo que escuchó algunas de las primeras interpretaciones de Schoenberg y otras piezas de ese período.*

Sí, debo de haber sido uno de los primeros que pudo sostener por escrito, en una revista inglesa, que Schoenberg era el sonido auténtico, y no aquellos otros que eran aplaudidos en ese momento.

*¿Escuchó su música en Inglaterra?*  
Sí.

*¿Dónde?*

Alrededor de 1926 la Filarmónica interpretó *Gurrelieder*, una obra muy impresionante, aunque no impresionó a quienes llenaban en esos días las páginas del *Sunday*.

*Pero gran parte de la música que le ha interesado es anterior, pienso, Byrd, Scarlatti...*

Bueno, fui muy afortunado en eso. Antes de que la música antigua se pusiera de moda, antes de que la supuesta ciencia de la musicología tuviera existencia, entré en relación con el Dr. W.G. Whittaker, de Newcastle; él era sobre todo un entusiasta de Bach, pero había ayudado a Fellowes con la música de laúd, y Fellowes descubrió en esos días, en la Catedral de Durham el manuscrito de *Great Service* de Byrd. Fue ensayado e interpretado de nuevo por el Coro Bach de Whittaker, y yo asistí a muchos de los ensayos. Pude, pues, orientarme mejor que la mayoría en la extrema complejidad de esa obra.

*En "Briggflatts" menciona a Scarlatti, y he sabido que en algunas de sus lecturas del poema hizo tocar las sonatas para clavicordio. ¿Escuchó la interpretación de alguien en particular?*

*¿Wanda Landowska, quizá?*

No puedo recordar ninguna interpretación en especial. Si las ejecuta alguien en verdad competente, andarán bien. No hace

falta esperar al genio para hacerlas tocar. Son bastante simples, si se tiene habilidad y algún conocimiento de las convenciones u ornamentos de esa época.

Landowska, me imagino, aunque no puedo recordar, las habrá tocado seguramente con un exceso de ornamento francés que les es ajeno, que no pertenece a la música italiana ni a la española.

*¿Dónde escuchó a Corelli, pues entiendo que su música le gusta, y tengo la impresión de que era poco frecuente en las salas de conciertos?*

No sé dónde escuché por primera vez a Corelli; pero no era fácil dar con estas cosas, y eran raras; después de todo, hubo un tiempo en que sólo tenía que arrimarme a un teléfono, llamar a los organizadores de un concierto ¡y los boletos llegaban!

*¿Tuvo alguna vez, en sus primeros años, un tocadiscos?*

No.

*Nunca tuvo un tocadiscos, entonces. No dispuse nunca de dinero para nada. Nunca tuve tocadiscos, grabadora, o cosa parecida.*

*¿Habría sido especialmente significativo para usted el poseer uno de estos aparatos?*

Oh, hubiera estado muy bien. Me hubiera encantado tener un buen

tocadiscos y una buena colección de discos. Esto no sucedió nunca.

*¿Tiene piano en su casa?*

Hay un piano, pero no quien lo pueda tocar.

*Eso es triste. Pasemos a otra cosa: conozco su vehemencia a este respecto, y voy a citar algo, para provocarlo, del librito que hizo con Jonathan Williams: "No existe ninguna excusa para la crítica literaria". ¿Por qué lo cree así? Distrae la atención de la obra casi siempre. Hay, desde luego, excepciones; uno exagera la regla; pero son pocas. Creo que quien lea *De Vulgari Eloquentia* hallará allí casi toda la crítica literaria que pueda necesitar.*

*¿Nada, pues, desde Dante?*

Bueno, alguna que otra cosa, pero no mucho.

*Sí, es una industria enorme la crítica... ¿Ha aparecido algún artículo sobre su obra que le haya interesado?*

Pienso que Kenneth Cox muestra, en general, bastante comprensión de las cosas sobre las que escribe, y ha escrito sobre mí. Eso es todo lo que puedo decir. Otros, bueno, si son amables, uno queda agradecido; si no lo son, no les da uno ninguna importancia. Más que nada, si se escribe algo sobre mí que ni siquiera llego a ver, entonces no tiene importancia.

*En su prefacio a Selected Poems of Ford Madox Ford –un texto muy útil, pues su obra no es fácil de aprehender–, usted habla de un modo sorprendente de la lucha que sostuvo Ford con sus influencias, de su dificultad para alejarse del prerrafaelismo, de Swinburne y Morris, y hace la siguiente afirmación: "No pudo apaciguar a sus fantasmas sino con pastiches". Me gustaría saber qué ha hecho usted. Considerando lo que ha leído, y que ha tenido, como usted afirma, una influencia en su escritura, ¿ha tenido que pelear por librarse del peso de la tradición? No se ve que haya escrito pastiches.*

Nunca tuve fantasmas semejantes a los que Ford tuvo. Si uno nace, como nació él, en un círculo que se ha considerado a sí mismo, sin vacilación, como el núcleo intelectual más avanzado durante casi medio siglo, es muy difícil sustraerse. Yo nunca tuve que luchar con nada parecido; sólo con mi propia terquedad.

*Pero usted ha escrito, en el prefacio a su Collected Poems, que Pound y Zukofsky tuvieron una influencia en su evolución.*

Oh, sí.

*La influencia de Pound debe de haber sido muy fuerte; es una voz altamente individual, y ha trabajado con todo un conjunto de estructuras...*

No fue eso, me parece, lo que

influyó en mí. Uno ve los procedimientos que un hombre usa, sea éste un hombre vivo o un hombre muerto, e intenta, entonces, hacer uso de ellos. Son herramientas útiles. Y Pound ha provisto a esta generación de una caja de herramientas tan abundante como lo fue aquella que legó Spencer a los isabelinos. Quien no sea influido por Pound, en el sentido de que intente usar al menos algunas de esas herramientas, sencillamente no vive en su propio siglo.

*¿Diría lo mismo de Zukofsky?*

Zukofsky hace algunas cosas con extrema habilidad. Hace, también, experimentos que se justifican en tanto no intenta hacerlos aparecer como poemas válidos. Cuando menos muestra que en esa dirección no se puede avanzar. Pero, a mi juicio, lo más importante en Zukofsky, y lo que me encanta siempre, es la extrema economía de sus poemas líricos. Fue algo que él enseñó a William Carlos Williams (de gran importancia para la poesía de este último), y es algo en lo que algunas veces he intentado superarlo. No lo he logrado, pienso, pero en todo caso me ha ayudado a moldear alguna cosa.

*En su Collected Poems aparece una traducción de Lucrecio que usted hizo en 1927, en la que se hace referencia al amor como un modo de abarcar el*

*entorno y sus creaturas. ¿Fue Lucrecio una influencia temprana en su vida, lo leyó en su juventud?*

Sí, leí a Lucrecio desde joven, y tengo mucho respeto por él como poeta y como pensador. Tal vez Lucrecio no fuera en realidad un pensador de la talla que nosotros le atribuimos, pues él está explicando las obras de Epicuro que nosotros desconocemos. Pero Lucrecio es muy lúcido, muy lúcido, y ha logrado, como ningún otro poeta, convertir el lenguaje científico en magnífica poesía. En nuestra lengua apenas se lo ha intentado; el único que lo ha hecho con éxito es Hugh MacDiarmid.

*¿Y por qué cree que sea así?*

Yo diría que se debe, en parte, a la costumbre, a una falta de curiosidad entre los escritores. Son las personas menos emprendedoras del mundo. Y hay que considerar también que estos escritores se formaron –y todavía se forman– en escuelas o en tradiciones que desdeñaban a las ciencias. Quien quiera escribir en el siglo XX comete un grave error, pienso, si no comienza por la lectura de *The Origin of Species*, donde hallará el más magnífico ejemplo de construcción y puesta a prueba de una hipótesis. Tal vez hoy ya haya sido en parte superada; pero como un ejemplo, como algo que vale la pena estudiar, conserva su valor, y probablemente no lo perderá nunca. Y Darwin es un escritor de primer

orden. Naturalmente, no le interesaba hacer alardes pero, para lo que él quiso hacer, su prosa no sólo es adecuada..., es casi imposible imaginar algún modo de mejorarla. Hay muchos libros que se dejan de lado, y que los hombres de letras deberían leer constantemente. Pero todos tendrían que leer *The Origin of Species* como parte de su formación literaria.

*¿Cuándo se encontró por primera vez con MacDiarmid?*

Oh, tarde. Llegamos a conocernos mutuamente a través de la obra respectiva y, alguna vez, por carta... hubo una o dos cartas en muchos, muchos años; pero fue hasta 1965, me parece, cuando nos encontramos por primera vez.

*¿Y le fue posible, entonces, encontrarse con él en calidad de poetas que se respetan mutuamente? ¿El conocía su obra?*

Sí, y yo conocía la suya, desde luego.

*El registro de lenguaje en la poesía de MacDiarmid es realmente extraordinario, como lo ha señalado usted. ¿No le parece, sin embargo, que la limitación de nuestra poesía no obedece sólo al desconocimiento de la ciencia? ¿Es tanta la poesía en Inglaterra que se mueve en un campo temático reducido! ¿Son tan limitados los materiales que emplean los poetas!*

No leen sino aquello que entra en un compendio de literatura inglesa, lo cual es una desdichada estupidez. Una mitad, *cuando menos*, de lo que valdría la pena aprender, se encuentra en libros de índole totalmente distinta.

*Una última pregunta: usted me dijo no hace mucho tiempo que se consideraba un poeta cuáquero.*

Sí.

*¿Hizo parte de su escolaridad en escuelas cuáqueras?*

Sí, soy cuáquero por la educación que recibí; es una religión que no tiene dogmas y por lo mismo no hay gran cosa que se pueda discutir, y uno no está obligado a creer esto o aquello. Pienso que la esencia de la cuestión cuáquera es hoy, exactamente lo que fue en su origen: si te sientas en silencio, si vacías tu mente de todos los pensamientos que comúnmente la desgastan, hay una débil esperanza de que algo, originado sin duda en el inconsciente, haga su aparición. George Fox habría dicho: la voz de Dios. Y eso te acercará, si no a Dios, en todo caso a las certezas sedimentadas en tu interior.

Esta conversación fue transmitida por la BBC de Londres en 1975 con motivo del septuagésimo quinto aniversario del poeta.



## Dos poemas de Basil Bunting

Traducción: Martha Block

Nothing  
substance utters or time  
stills and restrains  
joins design and

supple measure deftly  
as thought's intricate polyphonic  
score dovetails with the tread  
sensuous things  
keep in our consciousness.

Celebrate man's craft  
and the word spoken in shapeless night, the  
sharp tool paring away  
waste and the forms  
cut out of mystery!

When taut string's note  
passes ears' reach or red rays or violet  
fade, strong over unseen  
forces the word  
ranks and enumerates...

mimes clouds condensed  
and hewn hills and bristling forests,  
steadfast corn in its season  
and the seasons  
in their due array,

Nada  
expresa sustancia o tiempo  
suspende y retiene  
une trazo y

dúctil medida hábilmente  
como partitura de ardua polifonía  
de ideas empalma con la huella  
anidan  
cosas sensibles en nuestra conciencia.

¡Celebra la pericia del hombre  
y la palabra proferida en la noche, la  
afilada herramienta quitando  
cáscara y formas  
extraídas del misterio!

En tanto tensa nota de cuerdas  
escapa al oído o rayos rojos o violetas  
se apagan, firme sobre fuerzas  
ocultas la palabra  
ordena y enumera...

remeda nubes condensadas y  
colinas desnudas y escarpados bosques  
maíz estable en su estación  
y las estaciones  
con su atavío habitual

life of man's own body  
and death...

The sound thins into melody,  
discourse narrowing, craft  
failing, design  
petering out.

Ears heavy to breeze of speech and  
thud of the ictus.

vida del propio cuerpo del hombre  
y muerte...

        Sonido que se afina en melodía  
decae el discurso, la pericia  
se pierde, se borra  
el trazo

Oídos colmados con el rumor del habla  
y golpe seco del ictus.

*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 leger.*  
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!

*En la guarda de los Cantos de Pound*

Allá están los Alpes. Qué puede decirse de ellos.  
No agregan nada. Insalvables glaciares, locos escalan riscos,  
peñasco y cizaña confundidos, pasto y peñascos, talud,  
*et l'on entend, tal vez, le refrain joyeux et leger.*  
¿Sabe alguien que es suavidad lo que el hielo trazó  
sobre la roca?

Allá están, si quieres eludirlos  
tendrás que dar un largo rodeo.  
Cuesta acostumbrarse. Allá están los Alpes,  
¡tontos! ¡Siéntense a esperar que se derrumben!

Del "Libro primero de Odas"