

LA POESIA DE J. H. PRYNNE: UNA APROXIMACION A *DOWN WHERE CHANGED*

Bernd Dietz

En la primera página de un por lo demás excelente estudio panorámico dedicado a la poesía británica de la última década¹, Peter Jones y Michael Schmidt citan en una breve relación de nombres el de J. H. Prynne, señalando que se encuentra entre los poetas que han saltado a la palestra en esos diez años. Sin embargo, y a pesar de que en los diversos ensayos que contiene el volumen se haga referencia a la obra de autores que han tardado más de lo debido en recibir la atención y el respeto de la crítica establecida, ni la poesía ni el nombre de Prynne vuelven a mencionarse en todo el libro, como si se tratara de una joven promesa de logros aún escasos, ante la que lo más aconsejable es guardar un cauteloso silencio. Nada más inexacto. J(eremy) H(alvard) Prynne, bien al contrario, es una de las voces más lúcidas, inteligentes y originales con las que cuenta la poesía de habla inglesa actual, por mucho que los críticos más o menos oficiales, aquellos que dominan resortes fundamentales en el mundo académico y editorial, no hayan querido aún darse por enterados de su singular importancia, mucho menos discutida en los Estados Unidos que en la propia Inglaterra.

El presente ensayo aspira a ser entendido como una tentativa por remediar en parte esta grave carencia², motivo por el cual ha de marcarse con claridad un doble objetivo: de un lado, tratar de esbozar un somero panorama bibliográfico y crítico que dé cuenta de su personalidad a los numerosos lectores que le desconocen y, de otro, realizar un análisis dotado de cierta profundidad de su último libro, que me parece no sólo de una riqueza y calidad notables, sino también paradigmático, en su lenguaje y hermetismo aparentemente impenetrables, tanto en relación a la índole de su aportación a la poesía en lengua inglesa como por el modo en que ilustra ejemplarmente las dificultades de la poesía de Prynne y la manera en que éstas pueden ser salvadas. Mi ilusión, entonces, no es otra que la de demostrar desde una base sólida la talla de un poeta cuyo conocimiento no debe continuar reducido a un pequeño círculo de seguidores iniciados, señalando a la vez vías de interpretación de su poesía reciente que faciliten al lector interesado el acceso a la misma y su degustación (pues como en toda buena poesía, los es-

fuerzos que pueda requerir la lectura se ven compensados con creces por el placer de la intelección).

No se puede decir a estas alturas que la falta de popularidad de Prynne (nacido en 1936 y catedrático de la Universidad de Cambridge) sea debida a una escasez de publicaciones, pues cuenta nada menos que con trece libros en su haber, bien es verdad que editados, en su mayoría, en ediciones minoritarias y de breve tirada. Ello no obstante, su primera colección, *Force of Circumstance and Other Poems*³ fue publicada en una editorial prestigiosa y presentaba ya un dilatado corpus de cincuenta y seis poemas. Siguen varios años de silencio, hasta que en 1968 asistimos a la aparición de tres libros en otras tantas casas editoras conocidas por su vinculación a la joven poesía. *Day light songs*⁴ es una secuencia unitaria de once poemas breves, en tanto que *Aristeas*⁵, que apenas ocupa diecinueve páginas, constaba de tres poemas con bibliografía (algo que no es inhabitual en Prynne, por razones que se comentarán más tarde) y una nota. Como se ve, ya entonces dejaba ver Prynne su preferencia por los poemarios cortos y unitarios, dotados de un sentido serial. Pero el tercer libro de ese mismo año, *Kitchen Poems*⁶, es el más interesante, alcanzando una tirada muy superior a los libros anteriores y siendo distribuido también en América en edición separada.

Prynne ha consolidado ya su particular manera de hacer poesía. Así, no es de extrañar que al año siguiente vea la luz una nueva colección que a mi entender sigue siendo su libro más completo y ambicioso, y al que me referiré más adelante: *The White Stones*⁷. Otros volúmenes se suceden ininterrumpidamente. *Fire Lizard*⁸ vuelve a la brevedad al constituir un solo poema a lo largo de doce páginas, en tanto que *Brass*⁹, un bello libro de gran formato, vuelve a recopilar poemas fundamentales, entre ellos un poema-homenaje a Paul Celan titulado "Es lebe der König"¹⁰. Después vienen dos nuevas secuencias de unidades sin títulos, *Into the Day*¹¹, dividida en dos partes de doce poemas cada una, y *A Night Square*¹², con otros once poemas breves, dos libros que Prynne sitúa en una "diurnal sequence" junto con *Day light songs* y *Fire Lizard*, que se recogerá en un solo libro en la edición francesa¹³. En 1974 encontramos un nuevo volumen, *Wound Response*¹⁴, exento de carácter serial al constar de once poemas con títulos y una curiosísima pieza en prosa titulada "The Plant Time Manifold Transcripts"¹⁵, en tanto que al año siguiente aparece *High Pink on Chrome*¹⁶, reincidiendo en el concepto de secuencia al ofrecer veintidós unidades sin títulos. Los dos últimos libros de Prynne, en fin, abundan en este mismo carácter: *News of Warring Clans*¹⁷ y *Down where changed*¹⁸, obra esta última de la que hablaremos largo y teñido.

Una vez hecho este rápido e ineludible repaso al canon poético de Prynne, bueno será que nos ocupemos de establecer el marco crítico desde el que hasta ahora se ha venido abordando su obra. Ello nos servirá no sólo para conocer las coordenadas de este sector minoritario de la crítica, sino también para entender mejor la clase de dificultades que entraña la poesía de este autor. Una reseña de *Brass* firmada por Michael Long¹⁹ puede proporcionarnos un buen punto de partida. En ella encontramos, desde una perspectiva más hostil que entusiasta, apuntadas algunas observaciones en modo alguno incorrectas. Así, la noción de una poesía dura y precisa, ajena a toda vulgaridad o a todo sentimentalismo y próxima, en su falta de autocomplacencia a la hora de abordar la experiencia personal del desgarramiento existente entre realidad y deseo, a la poesía de Basil Bunting. Tampoco le falta razón a Long cuando encuentra una oscuridad en los poemas de Prynne que es radicalmente distinta a las dificultades que pudieran

desprenderse de la poética de un T. S. Eliot. En lo que no puedo, sin embargo, estar de acuerdo con él es en el carácter presuntamente personal y solipsista de tal oscuridad, ni compartir con él la arrogante tranquilidad que le permite afirmar que no comprende más allá de un 25% de los versos (“That incomprehension is the genuine result of fairly considerable effort...”), a la par que atribuye el hermetismo del poeta a una equivocada voluntad de automixificación.

No, la frialdad y el intelectualismo de Prynne son un valor *per se* y no el resultado de una cómoda pose. Ello no se le escapó a un crítico de la agudeza de Donald Davie, quien en su *Thomas Hardy and British Poetry*²⁰ hace aquí y allá menciones inteligentes de la poesía de Prynne. El estudio de Davie, como es bien sabido, persigue exponer la inmensa deuda de la poesía británica del último medio siglo con el autor de *The Dynasts*, lo cual hace mucho más interesante su análisis de Prynne en ese contexto literario. Porque Prynne, digámoslo de una vez, es acaso el poeta vivo que mejor puede demostrar el sinsentido de una hoy reputada convención crítica, en virtud de la cual se abre un abismo insalvable entre la poesía británica y la norteamericana²¹. Si formal y técnicamente es Prynne un discípulo de Olson y de Dorn (no olvidemos su extraordinaria reseña de la segunda serie de los *Maximus Poems*²²), uno de los mejores practicantes europeos del *open field verse*, no es menos cierto que su rigor y simultáneo escepticismo epistemológicos, junto con su irónico desaliento, le emparentan con el tono de Hardy y hasta con el de un poeta tan opuesto a él en todo lo demás como Philip Larkin.

Lo que sucede es que Prynne es, a la vez, un poeta mucho más libre y moderno. Un sentido de la dialéctica no exento de justicia poética había hecho que Larkin arremetiera contra el culturalismo vanguardista de Eliot y Pound en una famosa cita²³, y que Charles Tomlinson le contestara a su vez desde otra posición no menos legítima²⁴ en defensa de valores a los que, lógicamente, no estaba dispuesto a renunciar. Prynne diríase que concilia, en cierta medida, los términos de esta oposición al ser simultáneamente más radical (y sobre la etimología de esta palabra llamó la atención Marx) que Larkin en su localismo y que Tomlinson en su vanguardismo cosmopolita. De su particularísima posición da cuenta un fragmento fechado en enero de 1972:

How interesting it is to see, if one reads *In One Side and Out the Other* or *Printed Circuit* or *Brass* or *Oppoetique*, that the Anglo team have their teeth really sunk into pain, great physical gouts of it, as opposed to the watercolour joys of the American art gallery nympholepts. Your novel confirms this; its elegance is much too vorticist for the pre-sexual phenomenology preferred in l'Amérique du Nord. Only Frank O'Hara had that pail of serpents always in view.²⁵

Esto explica la equidistancia de Prynne respecto a cualquier fácil mimetismo. Su poética ha extraído enseñanzas fructíferas de unos cuantos autores norteamericanos, pero no por ello deja de estar obsesivamente volcada hacia una realidad auténtica no sólo en relación al hombre, sino al espacio que le excede y le contiene²⁶.

Con todo, hablar de tradiciones e influencias no conduce muy lejos en el caso de Prynne, pues su poesía tiene una cualidad inquietantemente personal en su capacidad de hacer uso de un lenguaje abstracto y original, que desafía desde una oscuridad misteriosa a la vez que combate toda posibilidad de intimismo intersubjetivo. Peter Ack-

royd ha tenido el acierto de señalar, en un libro iluminador, que Prynne es acaso el primer poeta de nuestra tradición cultural que ha logrado explotar al máximo las posibilidades del lenguaje escrito. Sus poemas, en efecto, están en las antípodas de toda convención romántica, en el sentido de que las propiedades sintéticas o confesionales de la voz individual se ven sustituidas por la potencia sintáctica y formal de un discurso que no se nos entrega con facilidad, pero que en todo momento se gana nuestra confianza mediante una renuncia a toda convencionalidad retórica. El mensaje está ahí, tan inmediato como impenetrable, tan referencial como ambiguo, implacablemente objetivo. Con independencia de toda norma estética establecida o gratuita, indiferente a las imposiciones de un Yo patológicamente caprichoso, el discurso va dictando su propia forma, como agua que al escapar al control corre y se adapta al relieve de un terreno dado. Esto es lo que da a esta poesía su carácter distintivo, que para Ackroyd está basado en "Prynne's recognition of the absolute relativity of all forms of language, so that any one 'style' is an unnecessary intrusion upon the language"²⁷.

De lo antedicho se desprende en parte por qué ningún crítico ha podido resumir con facilidad la trayectoria poética de Prynne hasta este momento, limitándose antes bien a resaltar aspectos parciales de su original manera de componer. En un breve ensayo titulado precisamente "An Introduction to the Poetry of J.H. Prynne"²⁸, Jim Philip formula una tentativa semejante que, aunque harto insuficiente, puede poner al lector sobre la pista de algunas claves fundamentales. De esta forma, hallamos ahí referencias al interés de Prynne por la física, la geología y las ciencias en general (algo que resulta más profundo y orgánico que en el caso de Auden y cuyas raíces están, naturalmente, en el sincretismo del autor de *Projective Verse*), que le llevó a percibir la unidad esencial del universo independientemente de la escala humana. Se alude en este ensayo a la concepción olsoniana del poema como vehículo para sintonizar con la realidad de este mundo vibrante, material y ajeno, que percibimos sin elevar a absoluto nuestra consciencia del mismo, y que sólo empezará a entregárenos si preservamos la autenticidad personal a la vez que renunciamos a toda inflación subjetivizante.

Mas en Prynne hay también una notable dimensión política. La distancia que dificulta nuestra intelección de su poesía es una distancia crítica, una distancia de desautomatización del lenguaje que para poder significar tiene que desenmascarar el discurso del poder y el carácter opresivo e injusto de sus instituciones. Sus poemas nos hablarán así desde un lenguaje limpio y crítico, que lejos de pretender expresar un estado de corrupción social a través de su desarticulación y su destrucción deliberadas (con ese procedimiento alegórico del que se han servido las vanguardias de este siglo a partir del dadaísmo), construye una articulación nueva y verdadera a partir del hermetismo. Y esta es la clave de lo que hemos venido llamando oscuridad, carácter impenetrable, dificultad, etc. Si podemos valernos de esa distinción de Octavio Paz entre poetas oscuros y poetas complicados²⁹, o esa otra de José Lezama Lima entre poesía oscura y poesía clara³⁰, está claro que la línea de Prynne no es la de Góngora, sino la de Mallarmé, la de Empson y no la de John Donne. Si no resulta fácilmente accesible, ello no se debe al barroquismo formal, la complejidad de sus alusiones literarias o culturales, o a un mecanismo codificador transparente.

Veronica Forrest-Thomson, una poeta y crítico singularmente dotada y que murió trágicamente en 1975, a la edad de veintisiete años, estaba posiblemente llamada a escribir ese ensayo iluminador sobre Prynne que el destino le impidió realizar (su mejor libro de poemas, *On the Periphery*³¹, contiene precisamente "a personal memoir"

póstumo debido a la pluma de nuestro autor). En un importante libro suyo³², cuya publicación ya no pudo revisar, Forrest-Thomson dedicó páginas llenas de clara intuición al problema de la oscuridad en la poesía de Prynne. Por si alguien pudiera dudarlo, ahí se postula tajantemente que el hermetismo de Prynne no tiene nada de gratuito en el sentido de los surrealistas, con lo que su poesía viene a representar "the successful pole of irrational obscurity". Yo no sé si el término 'irracional' resultará enteramente satisfactorio para expresar el rigor intelectual, la disciplina mental y la falta total de frivolidad que caracterizan esta poesía, aun cuando lo que Forrest-Thomson quiere destacar con toda razón es que Prynne utiliza el hermetismo como un intento de liberar el discurso poético de las lacras ideológicas y epistemológicas que invalidan cuanto la sociedad y sus instituciones intentan para apropiarse el poema. No en vano está luchando Prynne por devolverle al lenguaje poético toda la precisión de una herramienta de conocimiento, a la vez que lo mantiene lejos del alcance de quienes detentan el monopolio de la manipulación³³.

Ello resulta especialmente pertinente cuando la obra de Prynne mantiene un importante componente metapoético, esto es, aborda no sólo el problema de aprehender la realidad física y social desde una atalaya que intenta fusionar conocimiento y amor, sino también el inmenso condicionamiento de nuestra consciencia y nuestras percepciones por parte de ese mundo exterior que tratamos de entender y expresar. Forrest-Thomson afirma, y el aserto no es en modo alguno disparatado, que Prynne es el primer poeta posterior a Eliot que se ha planteado la creación de una nueva retórica apta para reinstaurar en el creador la libre capacidad de decir cosas complejas e importantes sin miedo a ser malinterpretado³⁴.

Antes he dicho que tengo a *The White Stones* por el libro más importante de Prynne y la opinión resulta poco extravagante para cualquier conocedor de su obra. Quien desee introducirse en la misma hallará en este volumen muchos de los atributos sobre los que descansa la brillante originalidad del poeta. Empecemos por una cuestión formal. Los poemas de Prynne, divididos como están en renglones irregulares que no hay por qué no llamar versos, hacen uso de un estilo que no es ni prosa ni lenguaje ritmado según la convenciones métricas o versolibristas tradicionales. Leyendo los poemas de *The White Stones* uno es incapaz de sustraerse a la sensación de que aquí se está haciendo un uso nuevo, arriesgado y complejo del lenguaje. Hablamos de poesía porque es lo más aproximado a esta materia semántica densa y sugerente, exenta de la vanidad que podría implicar una obsesión artesanal por la "belleza" del mensaje; pero lo cierto es que Prynne, como antes lo hiciera su maestro Olson, escribe desde una falta de constreñimiento plena de virtualidades genésicas.

Tal libertad es la que le permite también, cual si fuera un poeta del siglo de las luces, echar mano de la literatura científica o los datos de una cosmovisión materialista sin miedo a romper ningún intimismo iniciático o estética exquisitez. La economía o la ética, la geografía o las ciencias sociales, pueden aportar a su discurso tanto como el paisaje de Cambridgeshire o la abstracción metapoética. La contemplación objetivizada del "tiempo" geológico no impide la imaginación visionaria o el escepticismo individual. La generosidad con la que, en radical renuncia a la autocomplacencia subjetiva o culturalista, el poeta se abre a una topografía seria y profunda es la que delimita la dimensión moral de su empeño. Como ha escrito Nigel Wheale en un ensayo clarificador³⁵, el lenguaje de *The White Stones*, tan próximo al de la ciencia en muchos momentos, se vale de éste para debelar la sensación de incomprensión indefensa que se desprende de la realidad contemporánea, tratando de oponer a la misma una textura

verbal inteligente y autónoma. Por eso su resistencia a ser una poesía fácilmente encuadrable: "Unless the necessity of these poetic movements can be clearly demonstrated in the formal qualities of the writing, then any account of this poetry remains external, a muffled paraphrase of the gestures: the activity of the language is its primary poesis".

Ha llegado el momento de que nos centremos en *Down where changed*, el libro más reciente de Prynne, al que dedicaremos un análisis original que posiblemente vaya a pecar de arriesgado. Mas, ¿a qué valor podrá aspirar la actividad crítica si no ensaya sus armas ante adversarios dignos de su tiempo y su dedicación, y abandona de una vez por todas el terreno cómodo y tedioso de las opiniones transmitidas? Afortunadamente, los dos únicos testimonios críticos que he podido leer hasta ahora, aparte de su extrema brevedad, presentan puntos de vista encontrados respecto al libro. Así, John Freeman, en una somera reseña aparecida hace unos meses³⁶, esboza una visión del libro que pone énfasis sobre la vertiente lúdica, burlona y de desengaño respecto a la posibilidad de conocer que él ve como importante en su lectura, llegando a sugerir que la dificultad del poemario puede en cierto modo implicar una broma a costa de ese lector dedicado a "a kind of quest which could be seen as naive, mistaken and even vicious", en tanto que Alan Halsey (que además de crítico es sobre todo poeta y librero), en un texto a mi modesto entender mucho más agudo y adecuado³⁷, se esfuerza, bien es verdad que con brevedad no menos insuficiente, por arrancar de la seriedad y densidad incuestionables del poemario.

Mis simpatías apuntan, por supuesto, en esta segunda dirección, y mi interpretación de *Down where changed* parte de una clara premisa: se trata de un libro tan difícil como complejo, desprovisto de toda mixtificación gratuita, y que desde un lenguaje y una posición personal plenamente coincidentes con la obra anterior de Prynne aborda realidades lo suficientemente interesantes y sutiles como para demandar una tentativa hermenéutica. Desde tal espíritu valorativo, por tanto, paso a articular algunas de las claves esenciales que he creído encontrar en el poemario³⁸.

Una primera lectura de *Down where changed* deja bastante claras las razones por las que Prynne no es un poeta más "popular". Ello se debe a que no hace concesiones ni a la ambición interpretativa del crítico ni a las expectativas convencionales del degustador esteticista y sensual. Su poesía no es o no se nos entrega como un instrumento didáctico, destinado a lograr una identificación satisfactoria —si en la univocidad reside la satisfacción— entre el lector, el mundo y el poema, sino antes bien representa una llamada implacable de atención sobre la complejidad de lo real, así como sobre su actitud esquivada frente a quienes esgrimen, cual vana complacencia, la sensación de seguridad de un discurso verbal convencido de su poder intelectual y epistemológico. ¿De qué manera entender, a la vista de esto, la cita —de valor sin duda emblemático— que abre esta secuencia (o colección, pues ambas cosas parecen presumibles)³⁹ de poemas?:

Anyone who takes up this book will, we expect, have done so because at the back of the mind he has a half formed belief there is something in it.

C. THORPE, *Practical Crystal-Gazing* (1916)

Parece evidente que el libro es misterioso, ambiguo, ¿falso?, como aquello que refleja un bola de cristal en la que esté contenida una imagen o visión del futuro, y que el tér-

mino *practical* puede, y a mi entender debe, ser entendido tanto irónica como literalmente. Hay, me parece, un inequívoco doble juego de opacidad y transparencia, un entender el cristal en su acepción geológica, como mineral (de lo que daremos enseguida ejemplos) y a la vez también como signo o panel susceptible de ofrecer una interpretación de la realidad. ¿Resulta falsa toda interpretación en la medida en que supone una superposición distorsionante de categorías humanas incapaz de penetrar una textura polivalente y ajena? No podemos responder con rotundidad a esta cuestión, pero sí es menester entrar de una vez en contacto con la realidad textual.

El problema que se nos plantea es descomunal. *Down where changed* es una obra sin duda *abierta* a muchas posibilidades de lectura, pero innegablemente *cerrada* y circular en su estructura tanto material como intelectual. Cada poema significa fundamentalmente en relación a otros poemas, muchas palabras, sonidos o configuraciones gramaticales son ecos de otros equivalentes o contrapuestos, pero en cualquier caso en una relación significativa. La densidad y la complejidad de cada uno de los poemas, por otra parte, parece exigir páginas de indagación y comentario en cada caso, un procedimiento de profundización que dificulta la generalización (en la medida en que ésta trivializaría en exceso los contenidos) y hace del todo inviable seleccionar un fragmento citable a modo de ejemplo representativo. ¿Cómo abordar, entonces, de manera económica el estudio de la obra, que más que ninguna otra que hayamos conocido parece demandar de nosotros una transcripción de todo el texto línea a línea, saturando el espacio intermedio de intuiciones y elucubraciones? ¿Cómo reconciliar esto con el hecho de que estos poemas apretados y concisos tienen una indudable *música* (dura y misteriosa, no lo niego, pero dotada de principios armónicos operativos) destinada a desanimarnos de la tentativa hermenéutica, y que nos recuerda el viejo aforismo de Friedrich Schlegel en contra de las notas a pie de página⁴⁰?

Los poemas de Prynne aparecen quizás por esto impresos con un generoso margen de papel en blanco, pues son constructos o artefactos cargados de gran energía, de altísima tensión (en la que lo verbal, y no es tópico, resulta inseparable de lo conceptual), y requieren su emplazamiento en una llanura vacía —como si fueran centrales atómicas o templos inquietantes en mitad de una selva despoblada— a fin de que podamos trazar una tupida red de caminos para arribar a su intelección, que siempre es multipolar, como el haz de radios de una rueda o una estrella. Esta no es una metáfora gratuita, y los poemas citados en los trabajos de Freeman y Halsey que se comentan más arriba me eximen de volver a reproducirlos como muestras idóneas de lo que digo. Tomemos un poema distinto, en esta misma línea de complejidad (pues hay otras en el poemario), e intentemos con las salvedades y reparos antedichos hallar un comienzo de generalización:

As through its lentil abscess
sun tempers the fad in leaf-fall
by stunned silica the pass

is concessionary until soldered
across the output, you see
what it takes; if at all

the palace of fun goes under
our cheap ride will blench
as a sunned Everyman spine

and Beryl's lenten favours
will cool to flinch or stay
put through a taxing day.

(p. 15)

¿Que hay aquí de realidad compartida con otros poemas? Empecemos aludiendo a la riqueza de ecos, de sonidos que reverberan con clara precisión, causando un efecto de rigor conceptual aplicado a un (aparente) ludismo absolutamente serio, aun cuando el hermetismo semántico pueda parecer impenetrable —de ahí que sea, independientemente de sus cualidades fónicas, una poesía eminentemente *escrita*, que exige la meditación sobre su topografía espacial y poco comunica a quien la percibe por el oído. Citemos, en segundo lugar, un uso de la puntuación (aquí por omisión; por adición inesperada de comas y puntos y comas en otros casos) que cumple una función expresiva peculiar, distinta al ordenamiento sintáctico convencional y gramatical. Y continuemos, en fin, hablando de una irracionalidad deliberada y en modo alguno surrealista, esto es, una reducción al absurdo de procedimientos gramaticales y retóricos normalmente destinados a *aclerar* y hacer más comprensible el discurso y no a tornarlo más confuso y nebuloso: la ambigüedad de la *bola de cristal* enunciada al comienzo. En este sentido, son típicas la comparaciones con *as* o *like*, así como las construcciones del tipo “*either... or*” en las que la obvia heterogeneidad de los dos términos colabora en la generación de ese mismo clima de irracionalidad.

Se notará que todavía no hemos dicho nada del poema. Estamos ante una composición muy típica de Prynne en su constatación de cuán pequeños resultan el hombre y sus satisfacciones sensoriales ante la realidad del tiempo geológico, como también en sus referencias a la economía. Pero, fundamentalmente, encontramos también una clara alusión a Thorpe y a la doble temática “cristalina” del libro. *Beryl*, en efecto, humanizada por el genitivo sajón, es palabra que designa un nombre de mujer portador de la connotación de profeta, de adivinadora; pero también es, y la ambigüedad es lo importante, un mineral muy duro y lustroso llamado berilo, cuya fórmula es $\text{Be}_3\text{Al}_2(\text{SiO}_3)_6$, y del que procede el berilio o glucinio, un raro metal parecido al aluminio. A estas dos actitudes frente al tiempo, una de adivinación de lo por venir, otra de verificación de una gran escala geológica y suprahumana, se suma además el valor de gema o cosa preciada, pues berilo es también, según el diccionario de Casares, “variedad de esmeralda, de color verdemar, blanco o azul”.

Este valor múltiple de la noción de *crystal* es una constante fundamental de todo el poemario. Véase si no el término *silica*⁴¹ en este mismo poema, o el verso “in the

drusy eye” en el anterior (p. 14). *Drusy*, que el O.E.D. define como “covered or lined with a crust of minute crystals”, aplicado al ojo, es nuevamente una metáfora riquísima, que incluye tanto la lágrima (“cristalina” en un doble sentido: por la opacidad que enturbia la visión y la condición mineral de la sal que contiene) literal como una sugerencia respecto a la relatividad cognoscitiva de los sentidos. La lista de ejemplos puede ser muy dilatada. No podemos olvidar el uso de *indole*⁴² en el poema segundo (p. 8), ni la compleja realidad a la que se refiere el poema sexto (p. 12), bien interpretado por Halsey, del que cito (mutilandando brutalmente la composición) sólo su estrofa segunda:

as a nine-jewel wreckage
is linked to its Kristallnacht
or maybe shut yer face

Junto al uso extraordinario de los niveles de lenguaje, la metonimia del primer verso para referirse al reloj (y nótese una vez más la referencia simultánea *tiempo/piedra preciosa* = cristal) y la utilización metafórica de una palabra alemana que conjura una de las cimas de la barbarie política de este siglo⁴³, hallamos aquí la mítica idea de la transformación revolucionaria como destrucción del tiempo, como ruptura de un movimiento cíclico y circular –como la esfera del reloj– en forma de salto cualitativo hacia delante⁴⁴.

En muchos otros momentos el área semántica del cristal se erige en vehículo de una reflexión sobre la realidad y la epistemología. Recordemos que la arena que cierra el poema en la p. 16, es un cristal no menos que el espejo embadurnado de jabón en el de la p. 24⁴⁵. Pero volvamos a la composición que hemos reproducido e intentemos decir algo más sobre su sentido. Antes he hecho alusión a las perspectivas geológica y económica, y son en efecto estas dos las que abren el poema para expresar la vasta dimensión ante la que el hombre pierde estatura. El coloquialismo de “you see/ what it takes;” (precedido de una coma esencial, porque divide en dos mitades el poema) y la personificación irracional (*fad. stunned*) cumplen el mismo objetivo de ironizar sobre la limitación y la pequeñez humanas. *Output*, con su doble acepción económica y física (pues como es sabido, también designa la producción total de energía en un proceso mecánico), es una suerte de leviatán ante la fragilidad de *you*, esa segunda persona que no sólo es, al modo cernudiano, el poeta sino también cualquier hombre. Con ambigüedad sintáctica deliberada, la tercera estrofa se mofa amargamente de lo fugaz de nuestra sensualidad y la brevedad de nuestras vidas. Las expresiones “cheap ride” y “sunned Everyman” nos remiten a la breve interrupción que supone una vulgar vacación en nuestra monótona y no menos vulgar existencia cotidiana, pero son también metáforas más amplias de la vida y el placer de la iluminación que de tal modo se ven devaluados. Lo curioso es que detrás de este uso moderno del lenguaje (que inauguraran Pound y Eliot) late una postura moral que es básicamente atemporal –o, si se prefiere, idéntica a la del Medievo. Que no tenemos motivos más que para una escueta reducción a la incertidumbre es lo que dice la estrofa cuarta, que termina de forma puntual en “à taxing day”. ¿Es exagerado leer connotaciones religiosas, siquiera irreverentemente irónicas, en las anfibologías tanto de *lenten* (“cuaresmal”/“exiguo”) como de *taxing*, que junto al sentido económico podría sugerir una suerte de juicio final acusatorio? Lo que está claro es el prodigioso sentido estructural de Prynne, que establece ecos simétricos paronomásticos (*lentil/lenten*) o semánticos (*tempers/cool*s), colocando

estos pares de palabras en posiciones idénticas de las estrofas inicial y final.

Hemos de abandonar, aun habiéndolo iniciado apenas, el comentario de este poema porque, una vez ofrecida una muestra específica de la poética de *Down where changed*, deseo esbozar referencias al mayor número posible de composiciones, a fin de proporcionar al lector una vislumbre de su variedad y complejidad.

El poema tercero (p. 9) juega un papel importante, pues sus múltiples referencias a los elementos de la fotografía encierran el problema de la percepción de la realidad y su reproducción, artística o no, a la vez que plantean las actitudes personales frente a la incapacidad de asir una realidad cambiante, como es la de la luz. Es el dilema de cómo combinar o elegir entre la ascesis y el aprovechamiento propio, el conocimiento puro, acaso, y la dimensión personal con sus premuras cotidianas. Se trata, en este sentido, de un poema-poética, de una reflexión metaliteraria que excede el ámbito del arte para tratar de un problema más amplio y visceral. Esa capacidad o necesidad generalizadora afecta también a otros poemas, particularmente en la primera mitad de la secuencia, que es más abstracta y hermética que la segunda. Formalmente, ello se debe en algunos casos (en la p. 10 se aprecia muy claramente) a la ausencia o uso particular de la puntuación, lo cual provoca ambigüedad sintáctica al encontrarnos con un bloque de oraciones que sugiere diversas posibilidades de compartimentación gramatical del discurso.

Mas si hay poemas difíciles de comprender a causa de una ambigüedad o de una restricción informativa deliberadas, otros resultan sorprendentemente claros y sencillos, aun compartiendo las mismas características de los primeros en cuanto a su forma exterior:

Give yourself exit pallor
those duties too are
born to amuse and choke

like paint stripper. Here
the machine bleats within
its heated undercoat

where you are dry and
don't think to flicker
as with intimation or

traffic emerging from the right
it's too late, worn thin
these few scenes of note.

(p. 13)

Vemos ahora cómo Prynne es capaz de mantener el léxico en un mismo campo semántico más allá de una concepción atomizada de las figuras retóricas, prolongando la metáfora al modo de los poetas metafísicos. La diferencia estriba en su voluntad de preservar el nivel irracional en su discurso, haciendo que las palabras signifiquen varias cosas a la vez. En su caso, la semántica y la sintaxis no suelen conducir a un significado unívoco tras una argumentación –como en Donne o Crashaw– larvada, pero ordenada lógicamente. En el presente poema, los campos del teatro y la pintura (de brocha gor-

da) aparecen enlazados metafóricamente, en tanto que capas que protegen y confunden la interioridad. Es pues una composición netamente anti-romántica, en la que el Yo no es sino una máquina chirriante.

El coraje moral de Prynne le permite poner en duda todas sus percepciones trazando en cualquier caso una neta distinción teórica entre las insuficiencias de la realidad y nuestra inevitable manipulación adicional. Si la realidad te parece triste, desagradable, pobre, -parece decir- fíjate cómo distorsionan tus aparatos de percepción y reproducción, robándote así toda base para sentirte una víctima injusta. Evita, por tanto, el mentirte y no pongas en duda el carácter constante de un proceso cíclico que denota la pensión humana a un autoengaño regular:

If the day glow is mean
and spoiled by recognition
as a battery hen, you must know

how the voice sways out of time
into double image, neither one true
a way not seen and not unseen

within its bent retort
we feed on flattery of the absent
its epic fear of indifference

all over again and then
that's it, the whole procession
reshuffles into line.

(p. 21)

Que el hermetismo del poeta desemboque a veces en un coloquialismo facilón es a mi entender un recurso irónico voluntario, cuyo correlato fónico viene dado por una serie de ecos y rimas internas como la del verso 10. En el poema de la p. 30, por ejemplo, que versa sobre la pequeñez humana dentro de esa noche inmensa destinada a la muerte o al aturdimiento, la rima *aba bab* es hartamente deliberada y sirve para generar una ironía burlona acorde con el mensaje que nos dice: es tal nuestra humana estupidez, que no sólo no vemos las tinieblas, sino que, ignorantes de nuestra condición, no caemos ni siquiera en el abismo. Lo mismo cabe afirmar del ritmo rápido de canción en la p. 31, o de los guiños literarios de la p. 39:

Pilgrim, pilgrim stop your plight
the watch is busted all over
like the snivelled rag you'd run

for eyes sore with mild disgust
or altogether no, not quite at
all what will be done

the smashed cone in British Salt.

El procedimiento paródico es análogo al que utilizó Louis MacNeice casi medio siglo antes para iniciar el Canto II de su *Autumn Journal*⁴⁶: “Spider, spider, twisting tight –/But the watch is weary beneath the pillow–/” y parece obvio que se deriva del mismo, aunque la resolución rítmica del segundo verso sea distinta en ambos casos. Sin embargo, la inserción de este poema en la serie funciona a la perfección: todo encaja en lo antedicho, desde las connotaciones irónicamente económicas de *plight* y *British Salt*, hasta la cualidad cristalina de la sal y de las lágrimas (que en este caso lo son de cocodrilo, y en su falsedad reside el negocio).

No me cabe duda de que el peligro del planteamiento del poemario, eludido aunque rozado por Prynne, es el de permitir que el pesimismo gnoseológico y la contenida decepción personal deriven hacia una ironía excesivamente fácil y destructora. Que ello no llega a ocurrir es algo que espero demostrar enseguida, si no hubiese quedado por el valor intrínseco de los poemas densos y precisos antes mencionados (cf. por ejemplo pp. 8, 9, 12, 15, 16... entre otros). Pero antes leamos el poema final:

What do you say then
well yes and-no
about four times a day

sick and nonplussed
by the thought of less
you say stuff it.

(p. 42)

¿Resulta demasiado cómodo, puesto que no es posible llegar a una solución “filosófica” a los dilemas planteados, limitarse a transigir y relativizar, a estar aquí y allá, viendo al menos la cara múltiple de las cosas ya que no nos fue dado obtener una síntesis esencial? Personalmente no creo que esto sea falsa modestia. Considerado en su contexto, el poema poco puede arrojar por la borda, colocado como está al final de una secuencia que ha sido un ejercicio de honesta y fría desmixtificación, sumamente inteligente casi siempre, y a la vez hartamente consciente de las limitaciones intelectuales de esa individualidad sensible y perceptora del caos que es el hombre.

Pero quiero terminar esta lectura de *Down where changed* citando una pieza que me parece excepcional por su tono sencillo y su léxico menos ambiguo. A diferencia de aquellos casos en los que Prynne había construido deliberadamente una multiplicidad de posibilidades interpretativas, la impresión aquí es la de que hay *un* significado unívoco, rotundo:

The sick man polishes his shoes
wide-awake in the half light
what else should he do

as scent from the almond tree
"abjures the spirit" with its air
of mortification. What is known

is the almanack set out
on a trellis, a pious gloss
over waste so clean and natural

that clothes out on a line
dwindle and then
new colours are there again.

(p. 23)

Una vez más, el tono es el ya conocido (la rima final es idéntica a la comentada a propósito de otra pieza anterior), pero quizás aquí apreciamos mejor algunas de las filiaciones literarias de Prynne. La influencia americana se deja sentir sobre todo en una sencillez que nos evoca a William Carlos Williams y su famosa carretilla, al expresar en cierto modo el poder y la inasequibilidad al intelecto de la realidad exterior más simple y cotidiana. Pero el poema nor recuerda también a William Empson, cuya repetición de *waste* en una famosa *villanelle* ("Missing Dates") tiene un sentido más trágico, pero no enteramente disímil. Sí se aprecia, en cambio, una diferencia respecto a Charles Tomlinson (piénsese sin ir más lejos en su "Swimming Chenango Lake"). Aquí el poeta está también en el poema, pero no como observador distante y frío, como testigo científico, sino como un objeto-complejo y sensible, pero un objeto-entre objetos, sumido en esa "exterioridad" de una realidad contemplada con inteligencia e ironía. Porque no solamente encontramos una andanada más o menos habitual contra "lo poético", un postulado que realza la supremacía de lo sensual-emocional frente al poder verbal del intelecto, sino que la noción de pérdida es sustancial. Lo que en Tomlinson es plenitud gozosa en Prynne es insuficiencia, el desajuste inevitable entre individuo y mundo.

De este modo, Prynne evidencia la originalidad de su posición. Su intelectualismo anti-romántico es la contrapartida a su poderosa consciencia de las crudas limitaciones del cráneo. Su coraza hermética es la que le permite articular todo, hasta la queja, sin parecer patético: en el trayecto de la emoción hasta el vehículo verbal ésta se ha enfriado, solidificándose y fósilizándose en el mejor de los sentidos; el destino individual se ha convertido en un objeto preciso y cortante, perennemente eficaz en su cualidad de tiempo detenido, forma extraña y sugerente que nos atrae como si fuese una piedra preciosa o un cristal⁴⁷.

NOTAS

1) *British Poetry Since 1970: A Critical Survey*. Carcanet. Manchester, 1980. Bajo el título de "La poesía británica en la hora actual" le he dedicado una reseña de cierta extensión en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 4. La Laguna, 1982.

- 2) Es también mi intención traducir próximamente algunos poemas de Prynne al español, para lo cual el autor me ha concedido la oportuna autorización.
- 3) Routledge and Kegan Paul. London, 1962.
- 4) El colofón reza: "these were written on 15th june 1968. this is a first edition of 250 copies produced by R. now at beech lane, pampisford, cambridgeshire, england, & 4 priory terrace, cheltenham, gloucestershire, england. july 1968."
- 5) Ferry Press. London, 1968. La edición fue de 500 ejemplares.
- 6) Cape Goliard Press. London, 1968.
- 7) Grosseteste. Lincoln, 1969.
- 8) The Blacksuede Boot Press. Barnet, Herts., 1970. Con la indicación "Written in Cambridge, New Year's Day 1970". 200 ejemplares.
- 9) Ferry Press. London, 1971. 250 ejemplares.
- 10) Incluido más tarde en *The Literary Supplement, Writings*, 1 (Editor, A. Barnett) London, 1973.
- 11) Edición del autor. Cambridge, 1972. 500 ejemplares.
- 12) Con la indicación: "Candlemas 1971". Albion Village Press. London, 1973. 200 ejemplares.
- 13) Prynne ha encontrado en Bernard Dubourg un espléndido traductor al francés, que se propone dar toda su obra vertida a esa lengua. Hasta ahora se ha publicado lo siguiente: *Chansons de la Journée-Lumière* (con el colofón: "Cet ouvrage, tiré à 30 exemplaires, a été achevé d'imprimer le 3-6-1975 à Damazan (Lot-et-Garonne) sur la presse à main du traducteur."); *Lézard de Feu* (mismos datos, salvo tirada de 40 ejemplares y fecha de 13-6-1975); *Poèmes de Cuisine* (mismo sistema, 28-6-1975, sin indicación de tirada); una traducción de *Brass* bajo el título de *Oripeau Clinquaille* en la revista *PO&SIE. Revue trimestrielle*. N° 3 (Paris, 1977), pp. 3-37, junto con una bibliografía; y, en fin, traducciones de los poemas "Royal Fern", "The Five Hindrances", "Cool as a Mountain Stream", "Pigment Dépôt" en *Prospect* 7 (Isle of Skye, Scotland, 1977), pp. 8-17. En ese mismo lugar encontramos un ensayo de Dubourg titulado "Digest sur J.H. Prynne". Ese mismo traductor tiene un interesante texto sobre su labor con la obra de Prynne, titulado "Quelques Propositions A Traduire", en *Grosseteste Review*, Vol. 12, 1979, pp. 76-83.
- 14) Street Editions. Cambridge, 1974. 400 ejemplares.
- 15) Reproducido también en *Grosseteste Review*, Vol. 7, Summer 1974, pp. 80-88.
- 16) Edición del autor. Cambridge, 1975.
- 17) Trigram. London, 1977. 600 ejemplares.
- 18) Ferry Press. London, 1979. Tirada desconocida, como en los otros casos en los que no se indica.
- 19) *Cambridge Review* (19 November 1971), pp. 62-63.
- 20) Routledge and Kegan Paul. London, 1973.
- 21) Yo mismo he tratado de rechazar este planteamiento en mi trabajo "Sobre (contra) el nacionalismo literario", *Liminar*, 11 (1982).
- 22) Cf. *The Park*, nos. 4 & 5 (London, 1969), pp. 64-66.
- 23) "As a guiding principle I believe that every poem must be its own sole freshly-created universe, and therefore have no belief in 'tradition' or a common myth-kitty or casual allusions in poems to other poems or poets, which last I find unpleasantly like the talk of literary understrappers letting you see they know the right people". Así se expresaba Larkin en 1955. Nueve años más tarde, el tono argumentativo seguía siendo el mismo: "But to me the whole of the ancient world, the whole of classical and biblical mythology means very little, and I think that using them today not only fills poems full of dead spots but dodges the writer's duty to be original". Ambas citas se encuentran reproducidas, dentro de un contexto más específico, en John Press, *A Map of Modern English Verse* (Oxford University Press, 1969), pp. 258-259.
- 24) Cf. su "Poetry Today" en el Vol. 7 de *The Pelican Guide to English Literature* (Harmondsworth, 1979), pp. 471-489. Para un estudio de Tomlinson desde la óptica de este debate particular puede consultarse mi trabajo "Algunas notas sobre la poesía de Charles Tomlinson", en *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981).
- 25) Cf. "From a Letter to Douglas Oliver" (a propósito de su novela inédita *The Harmless Building*), en *Grosseteste Review*, Vol. 6 (1973), pp. 153-154.
- 26) Véase, en este sentido, en qué terminos se expresa al reseñar un libro de Chris Torrance titulado *Green Orange Purple Red*: "The trance of sheer amorous touch carries the name far away from its home, yet the pains and woundings of the wide world make real cuts on the conscious body. As for *mind*, that focal self-interest has been resolved into a much quieter, more distributed sense of being and living, and then allowed to settle into the language of the poem: alert to colour and rhythm but with an anterior preoccupation, the face seemingly gone almost blank on the outer surface.
Thus, concience is a completely dispersed and questioning act, full of gerundial lists, open hints. It is provincial, owning no false centre: the touch pervades the whole". Cf. *Grosseteste Review*, Vol. 2, n° 2 (Autumn, 1969), p. 21.
- 27) Cf. *Notes for a New Culture. An Essay on Modernism*. Vision Press Ltd. (London, 1976), p. 131.

- 28) En *Prospice* 7. The Aquila Publishing Company Ltd., Isle of Skye (Scotland), 1977, pp. 23-29.
- 29) Cf. *Corriente alterna*. Siglo veintiuno editores (México, D.F., 1973), p. 6.
- 30) El autor de *Muerte de Narciso* es quizás el poeta hermético más inteligente y extraordinario del ámbito hispánico. Si su vasta obra ensayística resulta pródiga en hallazgos y descubrimientos, su *Poesía Completa* (Instituto del Libro: La Habana, 1970) constituye un monumento poético que no ha sido aún explorado como merece.
- 31) Street Editions, Cambridge, 1976.
- 32) *Poetic Artifice: A theory of twentieth-century poetry*. Manchester University Press, 1978. Este estudio, algo deudor del Empson de los *Seven Types of Ambiguity* (sin que ello implique el más mínimo demérito), trata de ofrecer una nueva visión de la poesía moderna en base a un nuevo concepto de la retórica que la caracteriza, estudiándose en él poetas como Eliot, Pound, Yeats, Williams, Moore, Empson, Prynne, Plath, Stevens, Ashbery, Hughes, Auden y Larkin. Las páginas que aquí nos incumben, por estar dedicadas a nuestro poeta, son 47-51 y 142-146.
- 33) No excluyamos aquí a un importante sector de la crítica literaria, y no necesariamente a la más tradicional. En las postrimerías de un largo ensayo introductorio a una recopilación de ensayos post-estructuralistas, el responsable de la edición escribe: "(...) criticism has reached a stage of maturity where it is now openly challenging the primacy of literature. Criticism has become an independent operation that is primary in the production of texts". Cf. Josué V. Harari, *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Methuen: London, 1980), p. 70. Hay algo extrañamente *contra natura* en este imperialismo epistemológico de la crítica por asegurarse su primacía respecto a la literatura. Motivaciones ideológicas aparte, parece un singular disparate análogo a una medicina independizada de los enfermos o a una astronomía vuelta de espaldas al firmamento (*Ep-pur si muove*).
- 34) Siempre he creído que uno de los rasgos constitutivos de la poesía del siglo XX es su replanteamiento radical de la problemática del deterioro semántico del lenguaje. Véase, en este sentido, mi ensayo "Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303 (Madrid, Septiembre 1975), pp. 704-711.
- 35) "Expense: J.H. Prynne's *The White Stones*", en *Grosseteste Review*, Vol 12 (1979), pp. 103-118.
- 36) "Being and Becoming", en *Vanessa and One* (London, Spring 1981), pp. 23-30.
- 37) "Thanks to the Lurid Airways: A Reading of J.H. Prynne's *Down where changed*", *ibid.*, pp. 31-34.
- 38) Puesto que todos los poemas carecen de títulos, me limitaré en lo sucesivo a citarlos indicando entre paréntesis la página en la que aparecen.
- 39) La noción de serie tendría adicionalmente una apoyatura formal a la vista de la notable uniformidad de los treinta y seis poemas breves que componen el libro. Todos los poemas utilizan el terceto, esto es, la estrofa de tres líneas (hablar de versos *sensu stricto* requiere una aclaración previa en el caso de Prynne, a la que ocasionalmente se le une un solo verso aislado en posición final o medular. Casi tres cuartas partes de la secuencia son poemas bien de tres, bien de cuatro tercetos; el poema más largo tiene 16 versos (3+3+3+3+1) y el más breve, 3.
- 40) "Fussnoten zu einem Gedicht sind wie anatomische Vorlesungen zu einem Braten". (Notas a pie de página de un poema son como lecciones de anatomía ante un asado).
- 41) SiO₂, un mineral cristalino que aparece en el cuarzo, arena, ópalo, etc. Recuérdese su utilización en las llamadas *silicon chips*, o microprocesadores de circuitos integrados.
- 42) C₈H₇N, un compuesto blanco cristalino que es producto de la putrefacción intestinal de proteínas y valorado sobre todo por sus aplicaciones en perfumería.
- 43) No me cansaré de recomendar la lectura, en relación a este punto, del libro de George Steiner, *In Bluebeard's Castle* (Faber & Faber: London, 1971).
- 44) Independientemente de que el "progreso" que se instaura pueda basarse en la ignominia, como en el caso del nacionalsocialismo.
- 45) Y aún me resisto a dejar de citar un último ejemplo no menos magnífico. Dice el verso final del poema en la p. 37: "or a doped crystal, sunk". ¿Cómo no tener en cuenta que *dope*, además de "drogar", tiene el sentido, según Webster, de "to predict after analysing the available information"?
- El propio J.H. Prynne, por otra parte, ha tenido la amabilidad, después de leer el presente trabajo en manuscrito, de llamar mi atención sobre otra acepción del término. En una carta fechada el 6 de abril de 1982 me indica que *dope* designa también el proceso de contaminación deliberada de la sustancia principal con otros elementos que se realiza para aumentar la eficacia de circuitos de microprocesadores basados en la silicóna. Cf. D. Aspinall et al., *The Microprocessor and its Applications* (Cambridge, 1978), pp. 2-7 y ss.
- 46) El poema se publicó originalmente en 1939 y está contenido en sus *Collected Poems*, edited by E. R. Dodds (London, 1966), pp. 101-153.
- 47) Una vez terminado este trabajo, me llega el anuncio de la inminente publicación de toda la obra de Prynne (a excepción de su primer libro) en un volumen titulado escuetamente *Poems*, que sacará a la luz la casa Agneau 2 de Edimburgo y Londres en mayo de 1982.

Con ello se habrá rendido un importante servicio al público lector, haciendo nuevamente accesibles unos poemas de otro modo difícilmente encontrables.