

Lectura de *Calamiterror*, de George Barker

Bernd Dietz

La Guerra Civil española (GCE, en lo sucesivo) jugó un destacado papel catalizador dentro de ese periodo de la historia intelectual y literaria inglesa que conocemos como los *thirties*. Prácticamente todos los poetas importantes de la década, tales como Auden, Spender o Mac-Neice, dedicaron composiciones a la problemática suscitada por ese conflicto bélico, y algunos de ellos escribieron poemas que no se han visto superados por el resto de sus producciones poéticas respectivas.

Junto a las creaciones de los maestros reconocidos (como los citados), y aparte de los versos más o menos circunstanciales de poetas cuyas vocaciones deben más a los avatares ideológicos del momento que a unas auténticas dotes expresivas, llama la atención la personalidad de George Barker. Este poeta, no demasiado conocido en España, tiene muy poco en común con cuantos escritores ingleses trataron entonces el tema de la GCE. Tanto por su juventud (nace en 1913), al igual que por las particularidades de su compromiso político, Barker es una figura marginal dentro del panorama de la *thirties poetry*, a la vez que uno de los poetas más atractivos y originales del momento.

En el presente ensayo me propongo realizar una *lectura* de *Calamiterror*¹ que demuestre hasta qué punto este libro constituye un hito singular en la poesía inglesa contemporánea, y en qué medida es una rara aportación al tema de España.

Porque aunque a ningún lector se le ha ocurrido poner en tela de juicio que *Calamiterror* entra dentro de los poemas ingleses sobre la GCE, la modalidad de pertenencia de este poema a dicho sector de la poesía es más que compleja de establecer. En otras palabras, se

trata de un texto que no sólo resalta frente al resto de una abundante producción por sus características formales y estilísticas, sino que mantiene también una relación con la guerra de España marcadamente peculiar, y ajena por completo tanto a los planteamientos ideológicos acostumbrados como a la denominada poesía de la experiencia.

Dos rasgos dificultan la tarea de analizar *Calamiterror* ordenadamente, a la vez que invitan irresistiblemente a considerar el poema como una obra cerrada, una estructura orgánica dotada de vida propia que hay que desentrañar en sus propios términos: el carácter intensamente trabajado de su lenguaje, esto es, la concurrencia de determinados recursos estilísticos típicos del poeta y del poema, por un lado; y de otro, la contextura onírica y alucinada de éste, que obliga a la interpretación de contenidos no siempre unívocos. La consideración de estas dos facetas, entonces, ha de preceder a todo intento de evaluación.

Soy consciente, por lo demás, de la dificultad de entablar una relación directa entre los rasgos estilísticos observables y la comprensión última de la significación de un texto. Por mucho que se suela sostener que la denominada función poética es inseparable del *significado*, y que las propiedades intrínsecas del lenguaje poético contribuyen decisivamente a la operatividad de los valores semánticos, la práctica nos suele deparar con demasiada frecuencia un divorcio, una zanja insalvable entre la localización de *topoi* estilísticos y la actividad propiamente hermenéutica. ¿Es posible constatar una imbricación más precisa que la mera verificación de que el estilo hace que un texto sea lo que es? Con frecuencia es menester comprobar que el análisis estilístico no basta, ni ejerce su función principal, al tratar de discernir lo que un creador pretendió con una obra determinada, o lo que ésta pueda significar para el lector aun yendo más allá, si ello es posible, de las propias intenciones de aquél.

He trazado esta reflexión porque se me antoja particularmente pertinente en el caso de *Calamiterror*, y porque me parece evidente que, dado el estado actual de la crítica literaria, la especulación teórica sólo puede ser mínimamente operativa si la aplicamos a problemas concretos. En *Calamiterror*, cabe sin duda la posibilidad de adoptar un esquema que describa objetivamente algunos de los rasgos estilísticos más señalados, sobre todo los que funcionan en el nivel fónico. Pero tal empresa requeriría no sólo un esfuerzo unilateral considerable, sino que exigiría también la anulación momentánea de nuestra percepción

de los valores semánticos, como si estuviéramos observando un texto escrito en una lengua que no comprendemos.

Consciente de esta problemática, he optado por centrarme en una interpretación del poema que no se compromete a agotar las posibilidades del análisis formal, sino que recurre a la verificación de rasgos estilísticos como ilustración y asidero empírico en el transcurso de la lectura. Renunciando a la sistematicidad de un estudio formal objetivo, pienso que obro en beneficio de la iluminación del significado global. De hecho, la mayoría de los críticos literarios a menudo se conforman con una *apariencia* de sistematicidad, manipulando igualmente sus datos en pro de lo que pretenden probar. Y es que la persistencia del abismo entre datos empíricos y virtualidades semánticas induce a utilizar la imaginación y la inteligencia antes que los pasos medidos y fríos del procedimiento científico.

Establecidas estas premisas iniciales, es preciso que nos asomemos a la realidad del texto. *Calamiterror* no es poema excesivamente largo, pues tiene unos 750 versos de extensión, generalmente distribuidos en estrofas de inspiración spenseriana. Aparece dividido en 10 libros, de longitud variable, conteniendo igualmente un soneto dedicatorio y varias estrofas que introducen el libro primero.

Pero no obstante estas muestras de regularidad tradicional, *Calamiterror* es, como se ha insinuado, un poema de corte «surrealista» con un fuerte componente irracional, y una imaginería que no oculta su filiación con la poesía moderna. Y son precisamente estas virtudes oníricas las que nos fuerzan a articular una introspección en el significado del poema. Michael Schmidt ha escrito que Barker «felt a duty, imposed perhaps by the example of Auden and his contemporaries, to speak of political themes, despite his temperament. *Calamiterror* is 'about' fascism and Spain.»² Aunque Schmidt hace más adelante alguna observación atinada sobre este poema, tengo que disentir de la aseveración antecitada, que me parece no responde con justicia al carácter auténtico de *Calamiterror*. Asumiendo pues la complejidad del mismo, estimo conveniente trazar cuál es la peripecia del poema, y cuál el mensaje o significado ulterior al que es posible arribar siguiendo su desarrollo musical y elaborado.

El poema dedicatorio que abre *Calamiterror* es un soneto shakespeariano (tres cuartetos y un pareado final, que riman *ababcdcdefefgg*) dedicado al hijo del poeta, muerto en la más tierna infancia. Revela el estado de ánimo intensamente personal del autor, así como la inmensidad de la muerte de su pequeño hijo, contrastando ya con las vanida-

des del mundo, ya con los desafíos de la realidad, ya con la belleza de las apariencias: él sólo experimenta un dolor sordo que puebla su psiquismo. El que un largo poema «político» se inicie con estos versos es bastante curioso, sobre todo en 1936:

The April horror grows over my September.
I see my hand glittering with blood and tears
Hanging at the bend of my arm like a leech member,
Fatal, inspired to violence, sowing scars;
Elevating itself in the anaconda stance
Evolving devastation. I see my hand
Passing over the palace of his face,
Leaves it pale, bloody gap, blinded, blanched;
Leaving a wake of pain and leaving a loss
Not to be rehabilitated by
The perfect prize, the penny, or the cause,
The blue tulip, the forget-me-not, or the sky.
Therefore I render to my Hell hand's Abel
The no less agonized blood my hand has bled.

Esta apertura contiene algunas de las coordenadas esenciales de *Calamiterror*, al igual que varios rasgos formales presentes a lo largo de todo el poema. Acabo de referirme al punto de vista subjetivo desde el que el poeta escribe. Nótese cómo hasta la visión del niño muerto está teñida del Yo del creador («... I see my hand / Passing over the palace of his face, /»), y que el posesivo *my* aparece no menos de seis veces, mientras que el pronombre personal de primera persona lo hace tres veces; la única referencia a otra persona distinta al Yo del poeta es el aislado *his* del verso 7. La reiteración, por otra parte, se revela como un principio de composición de primer orden. Entendida en sentido amplio, abarca tanto las numerosas aliteraciones existentes (especialmente en los versos 1, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 13 y 14), en tanto que repeticiones fónicas, como las construcciones en paralelo con duplicación de una misma palabra (verso 9), sin olvidar el uso repetitivo de categorías gramaticales (como los participios en el verso 8), o incluso la insistencia en un mismo color, reflejado en tres instancias distintas (verso 12). Y junto a la reiteración, en fin, y a modo de emanación del mismo principio, hay que destacar la utilización de la enumeración como modalidad de avance y desarrollo, combinando el sentido rítmico con una sintaxis presidida por el asíndeton.

Las ocho estrofas que siguen como introducción al Libro I acaban de sumergirnos en el mundo de Barker. Aunque hay una especie de

argumento en progresión, al que de inmediato prestaremos atención, subsiste una unidad musical y rítmica que da una profunda cohesión a las estrofas. Ejerciendo esa misma función, el poeta reitera la palabra *shade* en el verso final de cada estrofa, generando un estribillo cambiante y eufónico (que iré indicando entre paréntesis a modo de ilustración, a fin de que el lector aprecie la eficacia del recurso).

Comienza Barker con una enumeración abigarrada (en donde el verbo está sabiamente elidido), aunque de elementos concretos, que aspira a mencionar a quienes parecen lograr escapar de los auténticos demonios del poeta, la desgracia, el dolor, y el miedo:

The gay paraders of the esplanade,
The diamond harlequins, the acrobats,
The gloriously lost through the acropolis,
The ones who seek the times' shade
Reclining by catastrophes,
The figures of the downward grade:
The gay shadows of the shade.

Este es el prototipo de estrofa de la serie inicial. De nuevo destaca una aliteración particularmente marcada en los versos 1 y 3, así como un criterio reiterativo en varios niveles, destacando el artículo *the*, presente 13 veces en apenas 8 versos, en una como apoteosis de la concreción.

Prosigue la segunda estrofa en el trazado de una vertiente vital positiva, refiriéndose a la belleza que parte del arte tanto como del cuerpo, y a las variantes del amor («Loving shadows in the shade.»/ es el verso que cierra la estrofa). Al aludir a la belleza femenina, nos situamos automáticamente en los cánones del *art déco*, tal y como hoy lo podemos admirar en el libro de P. Maenz ³:

The shimmering mannequins of Love's display
Meandering through, glamorous and nude,
Loose at the hip; (...)

La tercera estrofa («Outlining the geography of shade./») esboza, en efecto, cómo determinadas demarcaciones, aunque habituales, son insuficientes para contener la desolación cuyo enunciado se avecina ⁴. El primer verso de la cuarta estrofa nos da una de las claves básicas de todo *Calamiterror*:

The fourth dimension of this space is fear.

Este *dictum*, que sitúa a Barker en línea con el existencialismo, creando un espacio místico a la vez que vacío, le aleja por completo de la poesía predominante en la década. Mas no adelantemos conclusiones. En esta estrofa («Metamorphosis of shade to shade./») halla expresión la presencia elemental del miedo, la existencia de una zona de sombra insondable en donde nos enfrentamos a él.

Seguimos adelante en el camino revelador. El abismo es interior, aventura la siguiente estrofa («The one always remaining in/ Self's skin, remains a shade./»), y se abre en las profundidades de la mente; así, tratar de abandonarlo es, en cierta medida, una muerte propia. En esta realidad bifronte de la mismidad del ser incide la sexta estrofa:

The mask of self though more than marvellous,
Glancing through ovals lovelier than Hylas' eyes,
Speaking with the tongues of the girls on the isles
Languishing lips, coloured and loose
Like fruit, suspended and melodious:
The countenance of vacancy,
The cardboard opera façade,
The empty stare that does not see,
The speech of shade.

Vemos por un lado la inmensa capacidad de goce a través de las vibrantes percepciones que permite una sensibilidad extrema. Pero de otro, brota también la consciencia de las limitaciones que impone el abandono al subjetivismo, y la consecuente sensación (cuasi-budista) de vacío y espejismo. La musicalidad de las frases se ajusta admirablemente a su objeto, desde la gradual disminución de la longitud de los versos (en un procedimiento que implica a la respiración y a la mente, al cuerpo y al entendimiento), hasta el contraste entre la riqueza estilística inicial (especialmente los versos 3 - 5) y el desnudo nombrar que cierra la estrofa.

Concluye esta sección con la introducción de la violencia humana como visión abstracta en la séptima estrofa («The face is in the shade./») y la imagen de la realidad de los muertos que contemplan la vida en la octava («He is a man in the shade./»).

El Libro I, que consta de diez estrofas, arranca con una fuerza que sobresalta al lector, a pesar de hallarse en consonancia con lo que el poeta nos ha descubierto hasta entonces:

What when born upward breaking from heaven downward
It is my bare bloodred babe, with beauty

Branching from armpit, maypole at thigh, world flying
Like fairboats around, the axis of existence.
The bud beginning, the burning salamander
Suspended in his breast, the shambles in the bowels
The tall tree spine supporting vertical
The crucified to life bare body blood.

El nacimiento del hijo, como se aprecia, proclama una unión irremediable entre belleza y sangre, entre dolor y vida. ¡Pero con qué aparato expresivo! Aparecen enumeraciones caóticas, una sintaxis desgarrada y abrupta, el imperio del asíndeton. Asistimos al descubrimiento del prodigio entre el agitado magma de la existencia, prodigio que no difiere del magma porque está hecho de su misma substancia. Las aliteraciones son muy violentas, y sin embargo el lector no las aprecia dissociadas de la emoción de la estrofa, ni se siente tentado a contemplarlas como adornos, añadidos o aderezos forzados. La [b] impone su presencia por doquier, en una irrupción sonora que no genera redundancia, porque cuantas palabras aparecen son imágenes-clave del poema, singularmente los términos del ámbito vegetal y animal.

La estrofa que sigue es otro milagro de elaboración verbal. Porque aunque la técnica de Barker resulte surrealizante por momentos, el alucinamiento verbal y visionario está provocado en función de una voluntad expresiva clara. Ahora se describe la transmisión de la vida en términos vegetales y simbólicos. Pero ello es mediante juegos entre las palabras (y no *juegos de palabras* o retruécanos) y un sentido musical y rítmico de la repetición, que genera metáforas móviles, así como un torrente sonoro que se inserta con naturalidad en el dramatismo y la solemnidad de la dicción, nada apelmazada por otra parte.

En las estrofas siguientes, Barker logra exponer el desamparo existencial, esa confusión telúrica que descubre al terror inmerso en la vida cotidiana. Retrata al bebé indefenso como símbolo del abandono del hombre a la existencia, reconociendo cómo el recién nacido se constituye en eje paradigmático de un universo hecho de belleza y de horror. El bebé, en tanto que ser humano, mantiene una pertenencia a la ubicuidad de la vida: comparte esa dimensión misteriosa, inquietante, en donde el miedo y el dolor se generan. Y es que el misterio, aun fundiéndose con el mundo de las apariencias, es insondable, e inseparable del destino del bebé y de los seres humanos. Nos lo recuerda la séptima estrofa:

What is the green dream in the summer tree,
Which like a vague womb rests on the dark boughs;

What figures are like embryos coiled in trees
 Mimicking the idiom of the bird? What word
 By the bird spoken speaks openly of mystery?
 How can the stream translate from water tongue
 Speaking of origin beyond source? From what course
 Falls the incredible comet: what cause
 Flings the star babe after the flying star?

La deidad, o el eje regidor de las leyes del universo es inaccesible, y el hombre no comprende la interacción del amor y la muerte, nos dice el poeta. De ahí que Barker acuda a la imagen del cuerpo como cifra del universo, viendo en él el resumen de todas las fuerzas en movimiento, y a la sangre como energía esencial. De este modo, el Libro I termina constatando cuán poco importa la voluntad del hombre, ante el peso brutal que rige el alternarse de la vida con la muerte.

Si pretendiéramos enumerar la densidad de recursos expresivos de este primer libro, habría que extenderse desmedidamente. A pesar de su juventud, Barker se revela diestro en el despliegue de medios. Citemos un uso de la anáfora y el poliptoton no exento de ecos eliotianos ⁵, la capacidad de alternar estrofas-río de lenguaje netamente inspiracional con otras definitorias y claras ⁶, o la habilidad con que se desarrollan lógicamente algunas imágenes-símbolo (*tree, bough, bird, salamander*, etc.), para limitarnos a unas leves insinuaciones.⁷

Si reproduzco la estrofa que inicia el Libro II, habrá nuevamente ocasión de comprobar el sentido del ritmo y la reiteración que atraviesa la estructura de *Calamiterror* en sus diferentes niveles lingüísticos:

What when born upward breaking from heaven downward
 It is my babe in the bosom murmuring who.
 Who is the parent of the innumerable plant,
 It is the dream in the green tree murmuring who.
 Why walk at night admiring the moonlight mountain,
 Looking for the long lost upward, the dream descending,
 The unending line, the flying pig, the vision
 Rising from landslides, the kiss, the key, the clue?

Se reiteran palabras en el interior de la estrofa, al igual que la estrofa evoca la que abría el Libro I, y se hace también eco de palabras y símbolos previamente aparecidos. Esta perpetuación semántica y rítmica (utilizo la palabra *ritmo* en su sentido amplio de «relación que guardan entre sí las diversas partes integrantes de un todo», en su doble vertiente espacio-temporal) es la que permite proseguir en la indagación del *misterio*.

Continúan así en este Libro II, que ocupa 16 estrofas, las reiteraciones significativas. Ya en la segunda estrofa se insinúa el anticipo de una revelación antes latente, y en la tercera se bosqueja la propinquidad de la vida y de la muerte, la vecindad entre placer y horror. Para expresar simbólicamente esta coexistencia fluctuante entre vida y muerte, el poeta efectúa una extensión de símbolos, e inserta al bebé, a quien no ha olvidado, entre la noción del cuerpo como espejo del mundo y la convicción de que la violencia es consustancial al hombre. El dolor sentido en la carne, así, une en una metáfora prolongada las convulsiones del parto con el estertor de la muerte, y no tarda en incluir al sexo, cuya realidad aún para Barker el cobijo y el espanto, en aras de la transmisión de la vida humana:

The green dream hung in the male tree is womb.
I saw the summer penis with the green dream
Hung like the gasmask terrible green and fatal.
The engine of the living is the bone,
So from the blood and bone the blood and bone ascend
Then the heavenly curvetting through heaven,
The bird the butterfly the aeronaut,
The final bone falls like the Indian boy.

Las selectas muestras que hasta aquí he citado de *Calamiterror* permiten discernir cómo cada nuevo fragmento está en una relación directa, «reiterativa», con lo que antecede. No sólo se repiten aquí palabras-símbolo de importancia orgánica (*tree, bone, blood, bird, etc.*), sino que se vuelve a estructuras sintácticas previamente manejadas, manipulando incesantemente los materiales ya utilizados en orden a la consecución de una síntesis progresiva. Porque la búsqueda del poeta no tiene fácil solución, sino que tropieza con la ignorancia del hombre respecto a su paradero. Este avance impulsado por la fuerza de la sangre, este constatar la inevitabilidad del dolor, son cualidades intrínsecas de la poesía metafísica, a la que Barker accedería de inmediato si refrenara de algún modo los ímpetus de su subjetivismo. Pero el movimiento es a menudo circular, como en la estrofa octava, en donde, aun prosiguiendo en el camino simbólico con nuevas explicitaciones, se manifiesta una reiteración de la unidad profunda de terror y belleza, de música y llanto, de plenitud y ruina.

Configurada la observación de que la vida marca a la muerte, y de que la contiene implícita en sus propios rasgos, surge la noción del «militant man», descrito como consustancial a la dimensión mortal de



la vida humana. La estrofa décima señala hasta dónde está dispuesto a avanzar el poeta en sus inquietudes «políticas»⁸. No se olvide que Barker todavía tiene en mente al bebé muerto, quien se encuentra en el centro de su fusión imaginativa del sexo, la descendencia, la vida y la muerte. Es ante todo a causa de su hijo por lo que el poeta proclama la superioridad «física» de la muerte frente a la vida, de la materia corruptible ante el deseo ideal. De hecho, apunta Barker, el hombre puede constituir una suerte de afrenta contra la vida de la naturaleza silvestre. La inquietud y desazón humanas, su tendencia a lo desconocido, son en cierta medida atentados que lesionan la virginidad o la inocencia. A la luz de esta oposición, la muerte es también un encuentro entre la inocencia animal de la naturaleza y las construcciones del *homo faber*. Se desdramatiza, pues, la muerte, en la medida en que su irrupción violenta, obra del «militant man», es tan sólo un adelanto de lo por venir, una intervención absurda que no altera el destino mortal de toda vida.

Abundando en esta última idea, el Libro III, que solamente tiene 5 estrofas, muestra cómo el hijo hereda la sangre, pero es a la vez una víctima del hombre que manipula la naturaleza y deshonor la vida, generando los pequeños horrores cotidianos. En este sentido, el parto tiene nuevamente un valor de símbolo que trasciende:

The odour of the puerperal gush
Mellows the faded daffodil;
The maddened tin can dog
Stretches at the navel string;
The apples stolen from the bough
Emasculate the erect tree;
The paroxysms of the birth
The violated girl avenge.

Barker procede siempre sin abandonar su atalaya creadora de símbolos, estableciendo la identidad imaginativa de naturaleza y vida humana, de cuerpo y universo. Así, mientras la muerte puede generar la vida, en la agonía a veces está la cifra de la continuidad. El hombre, en términos de Barker, es un hijo del caos, la violencia y la sangre⁹.

En el Libro IV, compuesto de doce estrofas, asistimos a un cambio cualitativo interesante. Al comienzo del mismo, surgen las primeras alusiones en *Calamiterror* a la creación poética, y a la imbricación entre verano, belleza, cobijo y palabra, realidades todas ellas entendidas simbólica y literalmente:

My summer zephyr idling through my fingers
 Load up my flower with plenitude of sorrow,
 The pollen that like pain produces pearls
 Makes fall the word from the hand.
 My summer zephyr bring me the note of love,
 The blonde girl singing in the gardens, bring
 The evening vivid with mythologies, and render me,
 O summer zephyr, the nightingale's bough.

Los versos 3 y 4 son, sin duda, los más importantes. Pero lo más señalado es una mayor apertura hacia la esfera íntima. Si Barker se había revelado hasta aquí como un poeta intensamente personal, ahora nacen alusiones veladas a dificultades personales. Cuando aborda realidades objetivas, es a través de una traslación a un mundo interior fuertemente subjetivizado. Y la visión del amor que ahora propone, consonante con su desamparo, es la del cobijo maternal, tal una protección contra el frío, como un bálsamo en las úlceras ¹⁰.

Se inaugura expresamente el aspecto autobiográfico, y Barker abandona el «surrealismo» de su sistema de alusiones para invocar una poética de terror «invernal» a partir de sus señas de indentidad:

My winter women of Wandsworth and Walsingham,
 The fatal queue waiting at the minehead,
 Inhabit my word and render it deep and terrible.
 Here I go down descending my mine of man
 Searching for something, probing for the soul.
 O winter women, expert in lamenting,
 Instruct my speech in the accent of despair—
 When I descend, I shall find nothing there.

A partir de aquí, los excesos del subjetivismo asuelan al poeta, quien explica la creación poética como tentativa de escarbar en el magma interior que causa el dolor y la dicha. Al reiterarse la noción del cuerpo como universo, habitado por plantas y animales, sujeto a ciclos de estaciones, en perpetuo intercambio entre lo exterior y lo interior, *Calamiterror* empieza a convertirse en un poema crecientemente subjetivizado y en función exclusiva de la individualidad del poeta, y las palabras *my* y *I* adquieren una frecuencia aún mayor.

Pero ello no es obstáculo para la apertura a una mayor riqueza simbólica, como la verificación de que en el *cuerpo* (que en este caso tiene, como se habrá deducido, un sentido muy amplio) habitan elementos masculinos y femeninos, que permiten prolongar la imagería animal. En este sentido, son esenciales las visiones del topo royendo

las raíces, y de las aves que representan la vida o la belleza. Los canales interiores del poeta se tornan ríos con góndolas venecianas y frutos a la deriva, y éste acaba echando en falta a las aves —excesivamente sumergido en lo personal, una vez que ha sustituido las categorías objetivas por las subjetivas— y reclamando su acción violenta sobre él. Al final del Libro IV, el poeta invoca elementos y fuerzas (experimentados simbólicamente como animales) para que sacudan su ser, y acaba reconociendo en el bebé de su sangre que ha situado a sus pies una prolongación de sus tensiones internas. Barker se va apresando en su propia red.¹¹

El Libro V, que se extiende a lo largo de ocho estrofas, prolonga el subjetivismo simbolizador mediante la reiteración de imágenes y la proposición de alguna clave ocasional que restringe notablemente la cualidad «surrealista» (By the Babylonia stream I mean Ealing./», V/1). Pero se trata también de un libro importante orgánicamente, no siendo acaso casual que cierre la primera mitad de *Calamiterror*.

La expresión de la ausencia adquiere, en efecto, caracteres mucho más personales, y aparece un nuevo desamparo, esta vez respecto al propio pasado del poeta, que supedita con mayor violencia la realidad a su subjetivismo. Los recuerdos, las demarcaciones geográficas, son evocados en un sistema de claves simbólicas sólo accesible en su totalidad al propio Barker, quien llega a entonar una invocación netamente romántica al comprobar patéticamente su incapacidad de recobrar un pasado adolescente ¹².

Y entonces se produce una alusión biográfico-literaria a Milton que, aun erigiéndose en pasaje de esa autobiografía subjetivizada en que se va convirtiendo *Calamiterror*, no parece encajar excesivamente en el conjunto. Las dos estrofas dedicadas a conmemorar la paternidad espiritual de Milton (la 5 y la 6) incluyen un verso capital, que resume el modo de componer de Barker, y su visión de la realidad:

The chaos of experience is kaleidoscope,
(...)

La primera mitad del verso expresa el componente surrealizante, mientras que la segunda matiza decisivamente el uso al que son sometidas las alucinaciones visionarias: a una descomposición geométrica, efectuada mediante una concepción rítmica de las reiteraciones de palabras e imágenes. Las estrofas 7 y 8 tienen igualmente gran significación, pues aparte de acentuar el sesgo subjetivista y autobiográfico, aportan

reflexiones del poeta sobre su creación, son una suerte de expansiones metapoéticas armónicamente insertas en el agitado cuerpo de *Calamiterror*:

But until I hear the whipporwill lark sing again,
Or the dove revisits my right hand, and the tree
Springs like a branch from my finger, I continue.
Inclining my ear to my bosom of evenings,
Listening like water diviner for words,
Wondering why the heart's decay
Makes me no pearls, no lovely bubbles,
What have I done that takes my birds away.

Sometimes of summer months they seem to reappear,
Brilliantly; for a moment, intermittent, fitful,
Flicker a branch of music over my eye,
Tantalizing, divine, ephemeral, immediately gone,
Leaving the whisp of a feather, tinted with tongue,
Lying like an epitaph in the curve of my hand.
It is the paradise crumb they come for,
The soul like a feather glittering in the hand.

El poeta, comprobamos, se pregunta por qué la infelicidad, el dolor, ya no son productivos poéticamente, por qué ya no es capaz de sentir como antaño ese contacto directo con la percepción poética, aun cuando está sufriendo. Mas estamos ante un recurso típico que combina la ironía (la pregunta es retórica, en tanto en cuanto el poeta se queja de esterilidad creativa, de ausencia de la belleza, a través de versos e imágenes muy logradas) con la sinceridad (pues si el padecimiento no fuera real, no lograría generar su expresión en el poema), nada infrecuente en algunos poetas de este siglo. Lo que Barker percibe en la última estrofa, por otra parte, es algo que han sentido otros antes que él: esa vislumbre de lo maravilloso e inefable, que se escurre como agua entre los dedos y no cabe perseguir ni apresar.

El Libro VI contiene el advenimiento del «calamiterror». Se trata de una apoteosis del terror que se desploma sobre un individuo que hasta ese momento, como hemos visto, ha demostrado una extraordinaria sensibilidad para reconocer la doble dimensión de horror y belleza que marca nuestra vida humana:

Meandering abroad in the Lincolnshire meadows day
Day and day a month perhaps, lying at night lonely,
The early September evening administering a mystery
The moon executing its wavering sleight of hand, I sense the
Advent of the extraordinary event, the calamiterror

Turn and encounter the mountain descending upon me—
The moment of terror flashes like dead powder
Revealing the features of the mass as mine.

He aquí el «despertar» del poeta a la realidad de su tiempo. En el contexto de la década es de una importancia sobresaliente descubrir cómo en Barker la crisis viene expresada en términos de alucinación subjetiva, imbricada intensamente con la pericia personal del poeta. Aunque la fusión se produzca, por otra parte, en los versos del poema, la crisis interna y la externa son dos realidades distintas, y el proceso de identificación no deja de acentuar dicha bipolaridad: «I hear the broken life scream and sob like me./»¹³

Se está produciendo, a lo que parece, una metamorfosis. Por primera vez en lo que va de poema, su autor contempla la exterioridad de su persona, comenzando a desbordar su propio ser. Y constata que el desarrollo de su personalidad poética ha estado muy ligado, posiblemente en demasía, a las distorsiones de un subjetivismo incontrolado: «Feeding on self, the internal canibal/ Stands like a gap over its swallowed self./» (VI/4). En una especie de autocritica, que nada tiene que ver con la dogmatización ideológica de la literatura que sufren algunos de sus colegas, Barker parece intentar desprenderse de su lastre solipsista, en un acto que sin duda es desgarrador: «The youth of sorrow mourns this indigestion,/ The world swelling in his guts. I vomit,/ This is the act that I now execute./» (VI/5). La estrofa sexta señala esta apertura gradual a la realidad exterior:

Why walk at night admiring the moonlight mountain,
It is to find and feel the real and fine.
More may the glittering angle indicate
The physiognomy of the divine than thine.
Who is the parent of the innumerable plant,
It is not the sweet onion hanging at my loin.
The green tree springing in the rear of space
Follows the Greek sun and not my face.

Pero el proceso es lento y difícil. Recuerda el poeta con delectación la caricia interna de su abandono al subjetivismo, y nos confiesa cómo hasta el presente había experimentado que todo giraba en derredor suyo. Véase él como causa y destino de todo movimiento, en definitiva, mientras la realidad exterior sólo contaba en función de su extremo subjetivismo.¹⁴

En ese instante aparece la segunda alusión literaria, en esta oca-

sión a William Blake. La referencia es bastante más atinada, porque el autor de *Songs of Experience* constituye un buen asidero para el dilema de Barker, quien no en vano elogia la visión de la realidad de aquél (en este caso se produce un curioso paralelismo con el poeta americano Allen Ginsberg, a quien también Blake encauzara en una doble vertiente visionaria y poética). Ahora, Barker nos sorprende por su maravillosa capacidad de raciocinio y autointrospección. En la estrofa once se muestra capaz de verse en perspectiva, y explicarse sus distorsiones previas:

I recognized the cosmology of the objects,
The contributing and constituting things,
Which contemplated too close make a chaos,
The glorious plethora, the paradise mass, the chaos of
Glory, in which the idiot wanders collecting.
I recognized the cosmology of chaos,
Observing that the condition rendering
Chaos cosmos is the external fact.

Como se puede comprobar, la influencia de Blake es importante en sentido literal. Su contacto marca la aproximación del poeta a la realidad material, en una eclosión gozosa y estremecedora a la vez, que se atreve a postular la superioridad jerárquica del «cosmos» frente al «caos». Es aquí, en el último verso de la estrofa 13 (en este mismo libro sexto), donde aparece la primera mención de la GCE. Me interesa mucho dejar claro cómo el poeta ha llegado hasta ese punto:

I achieved apocalypse —hearing slowly the sounds
Against which my ears had made their own music.
I heard first the Rhondda choral echo up the valley
Trying to find god's ear, I heard the presage
Ironically rumbling along the Channel, war:
The ancestral voice, the ancestral voice. And
I saw in a fog of gas Mr. Baldwin orating:
We must repair the deficiencies of our forces.
I heard three women weeping in Irun's ruins.

Es así, tras despertar a la realidad exterior del momento y descubrir el fantasma de la guerra, cuando brota inesperadamente la visión de España. No hay asomo de ideología; sólo tres mujeres llorando ante las ruinas de Irún.

Esta aproximación poética al fenómeno español tiene así una enorme fuerza, inscrita como aparece en un proceso de recuperación de iden-

tidad, de despertar al mundo exterior por parte del poeta. La visión es sincera y personal. Incluso cuando Barker nos refiere su gradual rechazo de los excesos del subjetivismo, su explosivo y nunca impuesto encuentro con la realidad que le trasciende, su confrontación con el mundo de carne y hueso que le rodea, la descripción continúa participando, en la imagería, el entusiasmo y el lenguaje, de esa misma textura psicológica capaz de los efluvios de solipsismo anteriores. Estamos en las antípodas de la poesía de propaganda política o de intencionalidad ideológica. La estrofa 14, que cierra este libro, acoge la irrupción de la realidad política mundial, del caos y el terror almacenado en la década, que se precipita sobre la conciencia del poeta. Este asiste avergonzado al desvanecimiento del subjetivismo, y ha de aplicar su subjetividad a expresar la desolación del mundo real: «I remembered with shame my own music./ The splitting of the central pillar like aural lightning./ I felt it crack my abdomen, the world./»¹⁵

El Libro VII arranca con una estrofa sorprendente:

What when born upward breaking from heaven downward
 Brilliantly glittering in the new-born eye, firing
 The flame of grace, what when descending on the babe
 Terrible in the toil of original sin, shines, showers
 Cleanses, charges, redeems the demeaned divine.
 What wink of wonder awakens the soul,
 What dove's is the feather I feel under my arm
 Rustling and wrestling and rendering me mine?

Aunque se reiteren una vez más imágenes y palabras concretas, el efecto no puede ser el mismo, pues los sentidos que ahora hablan del bebé han pasado por la depuración dolorosa de la experiencia, siquiera muy indirecta, del ámbito de la violencia y de la guerra. Ello no obstante, en este libro hay nuevas invocaciones al antiguo mundo del poeta, lamentos un tanto masoquistas, como si éste se quejara de su apertura al mundo material y de las fisuras en su subjetivismo. Así, las cinco estrofas de este Libro VII mantienen un sentido estructural y funcional poco claro.

El Libro VIII, con sus ocho estrofas, representa un intermedio titubeante. En lugar de proceder dialécticamente, Barker se detiene para reiterar un lamento ante lo inescapable de la realidad y la consiguiente necesidad de sacrificar el solipsismo. Reiterando aún las señas de su mundo anterior e interior, continúa persuadiéndose de la conveniencia de contrastarlo con otros. De súbito, la estrofa tercera nos sitúa una vez más en un mundo subjetivo inaccesible para el lector:

señas geográficas, simbolismos animales, fantasmas personales. Es aparentemente una caída en el viejo universo cerrado, de significación intrasferible. La antes ganada consciencia de la realidad externa parece perderse en una vaga confusión: «The ache of Time that testifies decay/ Ascertains peace; the tired lady/ With Richmond flowers in her hair,/ Leads me to the vague of nowhere.» (VIII/5).

La siguiente estrofa reproduce casi idénticamente la correspondiente a II/4, y esta vez parece indicar ejemplarmente la persistencia y fuerza de atracción de sus fantasmas antriores. Aquella estrofa, que describía al bebé, se aplica ahora enteramente al pronombre personal de primera persona: el orden en la sustitución corrobora un incremento de subjetivismo (del bebé —ser exterior a si mismo en una óptica objetiva— a su propio Yo) que socava el proyecto trabajosamente urdido.

Las dos estrofas finales aportan una ironía amarga que expone cómo Barker es consciente del egoísmo de su actitud, de la vertiente vanidosa que concurre junto a su masoquismo. Pero el tema fundamental de *Calamiterror* sigue siendo una indagación en el egocentrismo metafísico. La estrofa octava abre una perspectiva desoladora, proponiendo el problema de la no identificación con el habitáculo del cuerpo, en un enfoque radicalmente aislado sobre la individualidad del poeta, quien incluso percibe la realidad sexual manteniéndose inmune a las implicaciones del Tú, del Otro.

La primera de las diez estrofas que componen el Libro IX confirma que el poeta no ha trascendido la coraza interna que aspiraba a quebrar: «I scratch the itch of self to make it swell.» Barker vuelve a demostrar de nuevo lucidez ante los inconvenientes de su actitud. El sabe que estimulando el vicio de su solipsismo, solamente socava su tumba, aunque se trate de una fosa cómoda, forrada de complacencia y encomio. Su utilización de la paronomasia en la estrofa 2 parece reflejar inconscientemente su deseo de agradar, de sacar partido estético a los estragos del subjetivismo, de contentarse con perderse entre los espejos que él mismo se ha fabricado, hallando redoblado placer en reiterar su constatación de aislamiento y desamparo¹⁶.

Las estrofas que siguen confirman que *aún no* se ha producido ninguna mutación esencial en el ánimo del poeta. La «despedida» se torna inacabable, y retorna la alusión a Milton y su gusto por el simbolismo animal. La estrofa 6 vuelve a hablarnos de España:

The bowels I burst from lying askew about him
Tremble and move and coil like life about him.

The stranglehold they throttle at his throat is
 The serpent brood murdering its parent.
 He lived himself so much that the act of love
 Made with himself, gave him, as hybrid, death.
 But phoenix, beetle, snake, from his blood,
 I rose and felt the throes of Spain.

Las referencias en tercera persona son todas a Milton. Aunque las alusiones a España, como aquí, son escasas en el poema, el peso que les confiere el poeta es grande, pues las responsabiliza, convirtiéndolas en vehículos, de su difícilísima transición del solipsismo a la consideración de la realidad exterior. Veamos la siguiente estrofa:

Continually the women weeping in Irun's ruins
 Call in distress with voices like swans;
 I hear that cry which breaks the womb or room
 Wherever I stand, and forces me to go.
 The swan my world with the myriad at her breast,
 The foaming human struggling, I hear their cry;
 The feminine weeping and the masculine agony
 Meet at the throat and make the swan's song.

Estamos en el mismísimo corazón del mundo barkeriano. La estrofa, considerada aisladamente, parece implicar gran preocupación del poeta por España. Pero en el contexto de *Calamiterror*, señala sobre todo una relación estructural, estilística e imaginativa con un universo irreductible a términos de «compromiso». Si el poeta inquiere: «... How can he cease / From political fight, how can his word sleep in his hand, / When a dark time in a dark time / Inundates and annihilates the mind?/», su pregunta se nos antoja retórica, en la medida en que conocemos cuánto le cuesta dejar de perseguir sus fantasmas por su propio laberinto distorsionante.

El Libro X, cuyas 5 estrofas cierran *Calamiterror*, insiste en la GCE:

The English coast shivers and the American meadow faints;
 The Rhone and the Rhine run mellowing with promised horror;
 The Welsh mountain weeps and the Cumberland fell weeps;
 London lies like a huge rot along the Thames, and Rome
 Roars. O Spain, my golden red, she tears the rot out,
 The Franco gangs that furrow in her heart. See how she stands,
 Her Madrid middle growing vague with ravage,
 Labouring to let out liberty, with the rat and the rot at her
 heart.

Pero España es, como la mujer de la exposición surrealista, una referencia a una realidad coetánea que incide en la mente y en la sensibilidad del poeta, no es un tema impuesto desde fuera, abordado como concesión a una estrategia, aunque ésta vaya supuestamente destinada a la consecución del bien común. Cuando Barker escribe «I remember again the three women weeping in Irun's ruins,/ Whose tears will wash the Rhone and Rhine .../», demuestra que partió casi con total seguridad de una fotografía; la insistencia en la *imagen*, antes que en la expresión simbólica, es notable. Es interesante observar, por otra parte, que España nunca está sola en este último libro, sino en línea con otros puntos geográficos, especialmente británicos, lo cual prueba que Barker no se sumó en absoluto a quienes veían en la tragedia española un conflicto humano único e irrepetible. Al final, sin embargo, tras lo que parece ser la única, aunque leve, concesión del poeta a la retórica de la época en la penúltima estrofa (lo cual es meritorio, dados los considerables requerimientos que ejercía y ejerció con ocasión de la GCE)¹⁷, la estrofa final nos da la medida de la actitud de Barker, y la clave del talante que mueve el poema:

I see the swan's breast run like the pelican's red
 To feed the crowded myriad her human,
 I see the large parasites that dilate like leech
 Torn, with war and agony, from my mother world's
 front.
 But the whipporwill wends his way through the Wyoming
 woods
 When the leopard, lying low, awaits, or the lion
 Roars. And my mother world, with bomb holes in her
 bosom,
 Goes gradually on, with the myriad of me at her breast.

La conclusión no puede ser otra que la fusión recalitrante con el mundo sin poder renunciar a la inmensidad de su mente, de su vida interna. Y el poema debe por tanto terminar perpetuando sus *topoi* más conocidos: el simbolismo animal, la sensación y expresión del desamparo, la unión de horror y belleza, y la oscilación entre la subjetividad inevitable y el subjetivismo solipsista.

He dedicado considerable esfuerzo y extensión a analizar las peculiaridades de *Calamiterror* porque estimo que es el poema largo más memorable de cuantos escribieran los poetas ingleses sobre la GCE. No se trata, seguramente, del mejor poema, aunque sí de uno de los más hondos. Aunque a veces podemos sentirnos tentados a no tomar

en serio las pretensiones de su autor, y a echarle en cara sus notorios titubeos y oscilaciones, nos detiene la radical sinceridad con que el poeta va desnudando las contradicciones de su mente. El tema de *Calamiterror* no es España, el fascismo, o el compromiso político. *Calamiterror* nos interesa especialmente por la fidelidad con que retrata las vicisitudes de un proceso espiritual y psicológico, cuya complejidad he tratado de reflejar en cierto modo.

De esta manera, de una mente enfermiza deviene, paradójicamente, un efecto extremadamente saludable. No era otra la convicción de un Baudelaire. Oponiendo su brutal honestidad contra el tono predominante, *Calamiterror* se destaca en una década que tanto preconizó la «poesía social» y un verso «comprometido» al servicio de causas socio-políticas, con total abandono de la dimensión íntima del creador. Porque aunque haya en todo momento distinguido entre subjetividad y subjetivismo (la primera es inevitable y consustancial al hombre; el segundo, un exceso de ésta, una renuncia explícita a la vertiente real, tangible, de la experiencia, a la dimensión *exterior*), y censurado ocasionalmente a Barker por incurrir en el vicio citado con harta frecuencia, su defecto es, en términos de la poesía inglesa de la década, una virtud relativa, que contrasta con muchas otras transgresiones de sentido opuesto.

Por ello, y a modo de conclusión, no hay que vacilar en ponderar *Calamiterror* por su carácter complejo, original e intensamente personal, cualidades que lo constituyen en paradigma de una poesía en la que la GCE carece enteramente de dimensión ideológica, puesto que se inscribe en un mundo totalmente contrario a cualquier veleidad propagandística.

NOTAS

1. Me basaré en la edición original, publicada en Londres, en 1937.
2. En su *An Introduction to 50 Modern British Poets* (London, 1979).
3. Cf. P. Maenz, *Art Déco: 1920-1940* (Versión española: Barcelona, 1976). Se trata de una obra más que nada gráfica, aunque con referencias literarias a las condiciones del período.

4. Aunque la obsesiva utilización de la paronomasia por parte de Barker hace que no podamos referirnos a ella constantemente, admírese cómo es aplicada a conciencia en un verso como el siguiente:

The grinning cat; the cataracts that grace
(...)

5. Véase el inicio de la tercera estrofa:

Where are the abandoned abandoned or the buried buried,
As the born are born here and the consigned consigned?
It is here the terror-struck fall and the fallen decay,
(...)

6. La estrofa quinta es un buen ejemplo de lo que digo:

Time is dark, and in the centre burns
The babe with salamander in his breast;
The salamander is species of the sun,
Whose clouds are horror, fear, and decay.
The babe is universe with hands and feet of stars;
His blood is gravitation running red;
His eyes are the leaf of the tree and also heaven.
The waterspout is his umbilical.

No es casualidad que la forma *is* aparezca 5 veces, por 2 la forma *are*. Estamos ante una estrofa nada surrealizante, que revela la naturaleza simbólica de las visiones del poeta, al igual que el modo en que una imaginaria irracional es supeditada a una estrategia significativa más allá de lo meramente expresivo.

7. Insisto una vez más en la soberbia musicalidad que, en este caso, cierra la tercera estrofa:

Here on the lunar rocks the female vulture seizes
The skeleton of love, and the rocking of their interlock
Confuses categories, convulses shape, rocks the rocks.

8. Veamos la estrofa décima:

Through paradise the parabola
Of the militant man ascends,
Passing through orange boughs and love,
Through carnage of his conscience,
Between the sweating lunar hills
And the bleeding lunar valley, through
The wreckage of his perfection,
Burdened with the ball of world.

9. La estrofa final de este libro es bastante explícita:

The minor carnage of the Caliente boy,
The birds crushed and the violated girls,
The animals screaming and the raped tree,
The absurd chaos of actual destruction,
This is the clash of wreckage whence the man arises.
The birth string breaks, the cockerel screams
Ascending towards the long lost upward dream.

10. La estrofa quinta dice así:

My winter women of margarine and tears,
Shivering with sorrow in the corner, I come
Who has crouched with you warming at your breasts,
My winter women more maternal than summer,
I was your boy kept warm in your sorrow corner;
It was from you I learned that love
Draws the lost and the lonely towards the warmth,
And feeds them from the fountain breast.

11. Tal es la estrofa decisiva:

My swallow salamander, rise and burn,
Render me martyr in my breast's flame,
Immolate me upon my own desire,
Consume me in the fire of your fact.
O salamander swallow mole,
Divide me with the splits of birth,
Gnaw through the abdominal wall, and spring
Like the blood babe at my feet.

12. Véase V/4:

Where O Wyoming whipporwill where
Search for or seek for if long lost!
I hear my voice rising, can you hear,
Return, Wyoming, to my tongue!
I recall the clustering whipporwill
Dropping sorrow in my ear,
Dropping sorrow in my ear.

13. Cito completa VI/2:

Time like a mountain made of my own shadow
Collapsing on me, buries me in my life.
It is the future, undermined by present,
Falling appallingly backward. I bring

The cracked escarpments hurling down, I catch
The agonised glint of years in a fall of
Rubble, the time clatters down with branches
I hear the broken life scream and sob like me.

14. Véanse las estrofas 7 y 8, la primera con una alusión a una imagen reciente y conocidísima (la dama con el rostro cubierto por las rosas está re-
producida en *The Thirties*, de Julian Symons (Revised edition, London, 1975),
p. 97):

I recall how the rosetree sprang out of my breast.
I recall the myriads of birds in the cage of my head,
I recall my third finger the branch of myrtle,
I recall the imprisoned women wailing in my bowels,
I was the figure of the Surrealist Exhibition
With a mass of roses face. I hung like hawk
Hungry over the running world, I hung
Like sun that pulls the bright boys, like the spider.

I saw the moon nightly performing a circle about
The pivotal point of my eye. The bird flew
Either towards or from me, sang to me or was
Silent. I sensed the violent spinning of things,—
I was their axle like the polar tree.
The key of kings had fallen from the blue
Into my keyhole eye, I knew I knew.
I felt the crush of hell in my left side.

15. La opinión de Francis Scarfe es, en este caso, bastante coincidente. En su *Auden and After* (London, 1942), señala: «Book VI, the crisis, contains the best verse description of the 'between two wars' period that has been written, showing the individual caught in a loop of circumstance, and explaining, three years before the invasion of Poland, why poets can no longer exist in Europe.» (p. 127).

Es igualmente interesante el modo en que Scarfe pondera el conjunto del poema, situándolo entre los más importantes de la década, pues se trata de un juicio rara vez compartido por los demás críticos y que, como se apreciará, es sostenido también en este capítulo: «'Calamiterror', with 'all its faults, is perhaps the most successful long poem of the 'thirties. Its complicated technique and development show that the direct manner favoured then by poets was not necessarily the most modern or the best. At the same time. Barker's development in the poem, from depth to breadth, from personal to public feeling, from overlaid imagery to a startling clarity of language, assured him some future as a poet and a high place among the poets of his own generation. (...) Of all the poems bearing on the Spanish war, Barker's poem will stand with the highest, next to Auden's 'Spain' and not below it.» (pp. 127-128).

Conviene recordar la fecha temprana de estas observaciones, puesto que el libro de Scarfe se publicó apenas clausuradas tanto la década de los treinta como la GCE.

16. The rope of glory dangling from heaven held me,
I pulled upon the pulley and day by day
Felt the feet lift and the throttling at the throat,
The clouds of wonder gathering like gas and dope
Shaping and simulating figures of desire and achievement;
I pulled from here with heaven as my lever,
The rope of god throttling me was my guts.

17. O Asturias Wyoming and Wales, I see the fuchsia
Remembering man has a crimson heart and I remember,
Hang out my fuchsia here. Your fuchsia, Asturias,
Spreading like sun over Spain shall be soon in bloom:
The dead is dead, but he gives and not takes his poppy,
His hammer his hand and his badge his blood.
I tis already time to triumph, for tears and blood like time
Take tears and blood as time takes time to make good.