

ERIC MOTTRAM, TOM RAWORTH,
BILL GRIFFITHS, BARRY MACSWEENEY
William Rowe

Hacia 1965 surgió lo que se ha convenido en llamar *The British Poetry Revival* (Renacimiento de la Poesía Británica), según la frase de Eric Mottram. Si esta poesía es tan poco conocida como traducida, se debe en parte a que su retorno a los valores de las vanguardias (Dadá, Surrealismo, la pintura abstracta, el verso proyectivo) cayó mal en las instituciones literarias que sustentaban una versión 'inglesa' de la poesía donde no había ningún tipo de experiencia fuera de lo empíricamente verificable, y ningún lenguaje que no fuera realista o irónicamente fantasioso. La versión de la poesía inglesa que esta ortodoxia conservadora había construido, excluía por ejemplo, a Basil Bunting, por moderno, como también a Shelley, por demasiado abstracto. Esta idea reducida de la poesía —y de la experiencia— sigue prevaleciendo, aunque ya en su versión ecléctica, postmoderna. Por ello, conviene insistir en que aquellos poetas tildados de extravagantes o seguidores de modalidades norteamericanas, son quienes constituyen el patrón oro de la actualidad. Entre ellos se encuentran los poetas de esta selección.

Existen ciertas disparidades entre el lenguaje poético de esta poesía y el de Charles Olson y Robert Creeley, así como también con el de los poetas del grupo *Language*. Está de por medio la diferencia entre la lengua inglesa y la norteamericana. Si bien el inglés norteamericano tiene una mayor libertad de ritmo y de sintaxis, apreciable ya en los libros de William Carlos Williams de los años veinte y aún en los textos anteriores de Gertrude Stein (como también en los de Emily Dickinson y Walt Whitman), los poetas ingleses de la década del sesenta, como Lee Harwood y Tom Raworth, aprendieron pronto de esa tradición norteamericana. Sin embargo, no conviene buscar una polaridad en ese sentido. Más importante sería intentar delinear ciertas diferencias históricas, como por ejemplo el hecho de que el inglés británico, marcado por especificidades regionales y de clase social, está menos internacionalizado que la variedad norteamericana. Existen diferencias también en lo que al espacio concierne. Si Williams en *Paterson*, Olson en *Maximus*

y Ed Dorn en *La gran apachería*, crean un espacio específico, desde sus formas topográficas hasta sus formas de existencia social, aparición de la que la lengua participa como protagonista, el espacio inglés está marcado ya por múltiples capas de trazos. Para que éste aparezca claramente se requiere de un enfoque múltiple, tal como se da en los primeros libros de Harwood y Raworth. Si Harwood juega con la dualidad imaginaria de toda escena, Raworth se introduce en lo que el tiempo, al producir un hilo narrativo coherente, suprime; lo que ambos intentan, es eludir el sentido común, aquello que reduce la experiencia.

Fue Griffiths quien articuló uno de los rasgos más importantes de esta poesía, al decir que bajo las rebeliones sociales de los años 60 había 'una especie de sistema negativo, que no dependía de... ningún sistema de ideas,' y que esto implica que 'el núcleo de cualquier ser humano es enteramente negativo... sin rasgos inherentes.' Ese 'sistema negativo', que recuerda 'la capacidad negativa' de John Keats, sería el plano en el que la gama de posibilidades formales se carga al intersectarse con la negación de las jerarquías, produciendo una especie de grado cero o página blanca, parecido a la idea de 'campo' manejada por Williams y Olson. Mottram, siguiendo a Olson, escribió varios ensayos sobre la idea de la composición de 'campo abierto', insistiendo en que el motor de la innovación verdadera es la fuerza y la pasión, y no la fascinación por la forma en sí.

La fuerza y la pasión nos remiten a las especificidades de la lengua en su paso hasta ser la materia del poema. En el libro *Pearl* de MacSweeney, la lengua se renueva al bañarse de nuevo en la infancia, esfuerzo de retorno que bebe del Romanticismo (Wordsworth, por ejemplo). Pero no se trata de la infancia idealizada/ironizada —del tipo de la poesía oficial— sino de la que rompe los diques de la realidad. Con rabia y ternura enfrenta el mundo reducido que empezó a imponerse en los años 70, no con los quejidos patéticos de la sensibilidad herida, ni con la mirada neoclásica de Seamus Heaney, sino con el gesto de grandeza que recuerda a los poetas rusos de vanguardia. Atraviesa sus poemas el inglés del noreste, el de Bunting, de quien aprendió el respeto hacia el habla local y el oído para captar las aliteraciones anglosajonas profundas.

Griffiths recurre al humor anarquista, que subvierte todo lenguaje privilegiado, y se sumerge en formas de expresión que no suponen ni educación

ni conocimiento especializados. Al contrario, se trata de formas de supervivencia (social e histórica) que se nutren de formas no canónicas del habla, ya sean vulgares y modernas, o transcreaciones del anglosajón, del romaní, del galés, etc. No hay en Griffiths, sin embargo, ningún afán de anticuario, sino un oído para los paisajes del sonido profundamente musical, nutrido de lecturas de Keats y Hopkins.

MacSweeney y Griffiths comenzaron a publicar sus poemas a principios de la década del 70; Raworth y Mottram unos diez años antes. Raworth también utiliza un lenguaje poético marginal: uno de sus libros (*Ace*), reproduce su propia gestación desde un modo de escuchar que depende de 'taladrar / otro hueco/ cerca del borde/ de la etiqueta/ y escuchar desde allí', técnica de los DJs caribeños, que en una alternancia rápida aceleran y desaceleran la velocidad de la materia verbal: imagen de la fascinación de Raworth por la velocidad. Variar la velocidad es sentir, en un solo movimiento, lo liso y lo granulado del lenguaje, así como su temporalidad interna/externa.

La poesía de Mottram coloca en un mismo plano el trabajo intelectual y la conciencia del cuerpo, sinergia poco usual, aunque fundamental para la poética de Olson. Su confianza en la capacidad del poema para incorporar no sólo lo más abyecto de la época sino también lo extático, se transmitió a los poetas más jóvenes —nació unos quince años antes de los poetas del 60. Nutridos por sus investigaciones y a veces difíciles por su densidad, sus poemas están cargados de una energía descomunal.