

MINORÍAS POÉTICAS ANGLO-AMERICANAS:
TRES DÉCADAS*

MANUEL BRITO
Universidad de La Laguna

*There is the view that poetry should
improve your life. I think people confuse it
with the Salvation Army.*

John Ashbery

Hacer un recuento sobre las relaciones y mutuas influencias que se han producido contemporáneamente entre la poesía británica y estadounidense debería ser una tarea llevadera, teniendo en cuenta el nexos común del lenguaje que comparten. Sin embargo, un estudio pormenorizado de las tres últimas décadas del siglo XX nos obliga a hacer casi de arqueólogos, por cuanto los contactos poéticos de más trascendencia, según mi opinión, entre ambos países se han establecido entre aquellos creadores no pertenecientes a corrientes poéticas oficialistas y, consecuentemente, insertos en colectivos minoritarios que han avanzado durante estos años de manera lenta aunque inexorable. Y, ciertamente, lo que algunos autores han calificado como la 'otra' poesía¹ ha abierto las fronteras británicas para un intercambio transatlántico bastante provechoso, si atendemos a las numerosas actividades, antologías y revistas publicadas en los años 80 y 90 que confirman esta visión. Estamos refiriéndonos a una poesía de mayor experimentalidad que se caracteriza por una creciente internacionalización, ya que entra en contacto con el nuevo discurso intelectual y artístico que se ha desarrollado en el continente europeo y americano, y se presta también a una más amplia exploración de las posibilidades del lenguaje poético. Es por ello que nuestro propósito en este pequeño ensayo es ofrecer un panorama general de las relaciones habidas en este período y que se pueden apreciar en los diferentes niveles de la práctica poética.

Normalmente se alude al estado de la poesía británica contemporánea bajo el término de «problemático», por cuanto las condiciones de recepción y producción fueron prácticamente destruidas con mayor virulencia a finales de los setenta y principios de los ochenta. Los críticos coinciden en que antes de esta etapa este arte literario gozaba de prestigio y una cierta protección institucional, incluso organismos como el British Council, la BBC y los medios escritos facilitaban la labor de difusión en todo el Reino Unido. Pero la llegada de la política thatcherista en 1979 propició no sólo recortes económicos sino también mayor rigidez en la aceptación y propagación de las diferentes alternativas culturales. El poeta Michael Hamburger se muestra más radical y se refiere específicamente a la destrucción propiciada por los conservadores de los sistemas educativo, editorial y crítico, los cuales perecieron ante la dictadura del dinero capaz de imponer su criterio en cualquier norma, servicio u objetivo civilizados². Pero también debo añadir que no sólo el thatcherismo fue el único responsable de la práctica desaparición de la poesía en la escena cotidiana británica. No podemos olvidar, por ejemplo, el agotamiento propio de la poesía oficial cuyos versos recreaban todavía la virtuosidad verbal, la técnica esmerada y sujeta a las normas rítmicas tradicionales y poetas exclusivamente centrados en el manejo de amplias referencias culturales.

Las corrientes minoritarias surgidas en los setenta en el Reino Unido estaban decididas a explorar nuevos territorios que tuvieran que ver con la experiencia de la nueva situación. En este sentido, se da el caso paradójico de que muchos autores emergen con presupuestos vanguardistas y que son bastante típicos del Modernismo de principios de siglo. Es decir, se produce una identificación dentro de un grupo minoritario para resistirse al orden rígido e ideológico del sistema con la intención de cambiar y centrarse en el nuevo rol del lenguaje. Y el cambio, igual que antes, consistía en un trasvase interdisciplinar y transcultural. En aquellos tiempos los ejemplos de Pound y Yeats fueron bastante ilustrativos del cambio de paradigma y aunque siguiesen tendencias diferentes (Pound por una exploración de la imagen y Yeats por una organicidad de los elementos poéticos), a ambos los unía la resistencia política y una mayor subversión de las reglas del lenguaje. Ahora en los setenta la escena poética más innovadora era igual de minoritaria que en aquellos tiempos modernistas. Invoca las mismas presiones provenientes del sistema e igual que antes soslaya diferencias culturales con el fin de alcanzar

* La investigación de este trabajo ha sido financiada por la DGICYT del Ministerio de Educación y Cultura. Proyecto de Investigación PB95-0321-C03-02.

1. Véase la excelente introducción que los editores Richard Caddel y Peter Quartermain han realizado a su antología, *Other: British and Irish Poetry since 1970*. La referencia bibliográfica de dicha introducción la he tomado de la revista electrónica, *Jacket* 4 (1998) <<http://www.jacket.zip.com.au/jacket04/otherbrit.html>>.
2. HAMBURGER, Michael. «A Statement», *Agenda* 27.3 (Autumn 1989), p. 35.

un compromiso: experimentar con el lenguaje, actuar ante lo desconocido y estar siempre al borde de lo metadiscursivo. Términos definidores como postestructuralistas, postmodernistas, o postfeministas fueron usados con profusión para referirse a estos grupos marginales que iban a propiciar de modo progresivo el despertar y asentamiento de un instrumento fundamental para propagar los nuevos modos poéticos: las pequeñas editoriales y revistas que, aunque muchas se caracterizaron por una existencia efímera, no es menos cierto que contribuyeron con su actividad entusiasta a crear un ambiente de efervescencia e intercambio intelectual. Debemos advertir que aunque son grupos marginales, o al margen de las corrientes oficiales tanto en cuanto tendencias literarias como de mercado, sus miembros no escriben para una pequeña parte de la sociedad sino con intención de cambiar el status literario vigente dentro de ésta. En cualquier caso, la propia inflexibilidad del contexto político provocaba que muchos poetas se cuestionasen su lugar cultural y los hacía más conscientes de que estaban creando desde la periferia.

Realmente este espíritu de cambio tiene sus raíces en la década de los años sesenta y va en consonancia con las mismas motivaciones surgidas en los Estados Unidos por esa misma época. A ambos lados del Atlántico la poesía experimental se opone a fórmulas agotadas y conservadoras que publicitan aquellos que tienen el poder en el *New York Times Sunday Book Review* o en el semanal *Times Literary Supplement* londinense, que aparecen como los descendientes directos de la tradicional métrica inglesa. Como ejemplo de una posición conservadora en el continente americano tenemos a Helen Vendler, profesora de la Universidad de Harvard, quien ha estado y está con bastante frecuencia en el punto de mira de los poetas vanguardistas americanos. Sus puntos de vista sobre el poeta como un creador que tiene que demostrar conocimiento, habilidad y ser una especie de depositario de la historia, han sido rebatidos con fuerza por aquellos que se han centrado en investigar la voz autorial y el lenguaje como objeto. En Inglaterra la poetisa Elizabeth Jennings clama por un poeta con vocación, que sienta respeto por el pasado, que escriba sin cometer ningún error (ya que eso pertenece a lo privado), que se caracterice por un cierto humor y se lamenta de que haya tanta poesía publicada sin una destreza técnica apropiada, de ahí que actualmente se esté produciendo «only chopped-up prose»³. Los ejemplos de Vendler y Jennings son válidos para mostrar algunos de los requerimientos de la corriente oficialista y el contexto conservador que defienden. Cuando Álvarez Amorós publica en España la antología, *Poetas novísimos ingleses: Antología bilingüe*, retrata e incide con acierto en el pequeño ensayo introductorio en la posición poco reformista de los nuevos poetas oficiales. Casi todos ellos están relacionados con alguna universidad, «university wits» es el calificativo que más comúnmente se les aplica, son

3. JENNINGS, Elizabeth, «A Statement», *Agenda* 27.3 (Autumn 1989), p. 40.

cultos, están totalmente identificados con el *establishment* y se muestran especialmente «escépticos ante los entusiasmos de toda índole de los que se nutrió la poesía de los sesenta y principios de los setenta»⁴.

Pero los años sesenta supusieron una reevaluación de la poesía británica contemporánea por cuanto entra en un contacto más estrecho con la poesía experimental americana. Bien es verdad que hablando estrictamente, en Gran Bretaña la tradición de una poesía marginal que se sale del oficialismo y conecta con modos foráneos se remonta a finales del siglo XIX, y los ejemplos de Clare, Christopher Smart, Henry y Thomas Vaughan son bastante clarificadores al tener que relacionarlos con Apollinaire o Whitman. O también podemos referirnos al período más fructífero de Basil Bunting que se corresponde con los ‘años americanos’ que van de 1920 a 1950 o a la influencia esporádica de Pound, Marianne Moore, William C. Williams, Zukofsky, Lorine Niedecker, Wallace Stevens y los mismos objetivistas en los casos particulares de Charles Tomlinson y Roy Fisher. En este sentido, para apreciar de una manera más amplia la significación de este período es bastante útil el libro de Charles Tomlinson, *Some Americans*, donde el autor no sólo se detiene en sus encuentros con las personalidades poéticas que visitó y tanto le influyeron, sino que es un retrato de su deuda con el modernismo americano y un intento de sintetizarlo con la tradición inglesa. Si vamos un poco más atrás tenemos otro ejemplo clarificador dentro esta misma línea, aunque en dirección contraria, y que sería el establecimiento de la editorial Migrant durante los años cincuenta y dirigida por el poeta inglés Gael Turnbull en los mismos Estados Unidos, publicando poemas de Robert Creeley, Denise Levertov y Charles Olson, entre otros.

Como apreciaremos más adelante el mapa de los años sesenta es bastante sugerente y nos ofrece una transculturización evidente entre ambas poesías. Este último concepto no es extraño en el Reino Unido por cuanto geográfica y culturalmente incluye a cuatro comunidades como son el País de Gales, Escocia, Irlanda del Norte e Inglaterra. En cualquier caso, debemos reconocer que ese trasvase cultural intercontinental comienza en los años sesenta con poetas como J.H. Prynne, quien empieza a fijarse en la poética de Black Mountain y, más particularmente, en Charles Olson y Edward Dorn. John Williamson descubre por esa misma época a John Weiners. Robert Creeley, y un poco posteriormente Gary Snyder, se tornan importantes influencias para los poetas minimalistas ingleses, especialmente visible en el caso de Thomas A. Clark. También podemos observar la influencia de la poesía concreta, en este caso no sólo americana sino también alemana, que desarrollaron Ian Hamilton Finlay y el poeta escocés Edwin Morgan. No me estoy refiriendo a un proceso de canibalización sino de intercambio dentro

4. ÁLVAREZ AMORÓS, José A. *Poetas novísimos ingleses: Antología bilingüe* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993), p. 9.

de una atmósfera política similar. En Estados Unidos se enfatizó mucho el idealismo juvenil y la guerra del Vietnam articuló muchas de las protestas contra la hipocresía política, se demandó mayor igualdad y tolerancia entre las diversas comunidades (léase la Civil Rights Act (1964) y la National Organization for Women fundada en 1966) y se abrieron las consciencias a otras realidades propiciadas por nuevas religiones o las mismas drogas. En el Reino Unido los cambios políticos también fueron visibles y coincidieron con las dificultades económicas que le obligaron a devaluar su moneda, el surgimiento de individuos ansiosos de transformaciones sociales y el desarrollo de una contracultura no política que revolucionó las costumbres individuales.

La nueva 'vie litteraire' no recibió ningún apoyo de los medios oficiales británicos. El poeta inglés Anselm Hollo se ha referido recientemente en la revista americana *Sulfur*, y con profundo pesimismo, a la imposibilidad de un mayor acercamiento de esa poesía más innovadora al público en general en la últimas tres décadas, hecho que es reincidente desde los años sesenta. Para él, la única apertura que se observó provino del contacto con poetas americanos, alineados y antologizados en la *New American Poetry* de Donald M. Allen, que visitaban las islas a mediados de los sesenta⁵. Medios oficiales como el *Times Literary Supplement*, *Encounter* o *The London Magazine* seguían juzgando bajo criterios tradicionales y tratando agresivamente a estos círculos minoritarios en los que sobresalían las nuevas propuestas de Christopher Middleton, J. H. Prynne y Tom Raworth. Por esta misma época es cuando Prynne comienza una serie de recitales poéticos en los Estados Unidos y Canadá y a interesarse por la poética que desarrolló Charles Olson. El caso de Prynne es paradigmático del cambio que se necesitaba en esta época. Inicialmente empezó estudiando la poesía imaginista y china de Pound, incluyendo en sus propias creaciones numerosas referencias al arte renacentista italiano a través de Adrian Stokes, a la economía, a la épica anglosajona, o a Dante. Sus contactos con Olson le supusieron expandir la esfera conceptual del lenguaje poético, es decir, que éste no debe limitarse al perímetro sociológico/personal. Y de un modo muy británico, la influencia de Olson sobre Prynne no fue imitativa sino conceptual. Aunque también debemos admitir que Olson tuvo seguidores imitativos en las islas como Allen Fisher y Gavin Selerie o algunos que estudiaron con él en Buffalo como Andrew Crozier, John Hall o John Temple. El poeta americano Edward Dorn hizo el camino contrario e impartió clases en la Universidad de Essex. Con todo ello quiero decir que tenemos algunos indicios de que las relaciones anglo-americanas sirvieron de apoyo a aquellos que querían revivir la conexión internacionalista, que había en las islas británicas con Pound y

5. Anselm Hollo, reseña sobre los libros de Christopher Middleton, *Intimate Chronicles*, Tom Raworth, *Clean & Well Lit*, y Douglas Oliver, *Selected Poems*, *Sulfur* 41 (Fall 1997), p. 174.

Eliot en la década de los veinte, y no mirar otra vez a las formas cerradas carentes de deseos de explorar, quedarse fascinados ante la expresión confesional de un yo prefijado, o estar sometidos al eje sofocante Auden-Spender-Larkin-Hughes.

Llegados a este punto debo precisar que una relación entre la poesía británica y americana es evidente por compartir una lengua común. Pero en los años sesenta surge una constante y particular mirada hacia el continente americano buscando la novedad, nuevas técnicas, una mayor extensión y pertinencia del arte tanto individual como socialmente. Por otra parte, debemos advertir que la misma correspondencia no se produce con otras comunidades de habla inglesa, léase post-coloniales, como Canadá, Australia, el Caribe o el subcontinente indio. Las poesías de estos países han sido prácticamente ignoradas en Gran Bretaña incluso hoy día, aunque existe una obra poética de gran nivel y cuya aceptación es evidente en los mismos Estados Unidos, por ejemplo. Pero incluso más, la poesía americana de principios de siglo era considerada inmadura para la crítica británica y como perteneciente a las colonias allende el Atlántico. En su época el mismo Whitman no ejerció mucha influencia en la poesía del Reino Unido si exceptuamos algunos poetas que han sido totalmente olvidados. La influencia de alguien como Wallace Stevens llegó muy lentamente a Inglaterra, aunque un caso curioso me lo ha proporcionado recientemente el poeta inglés Peter Riley, como es el de Nicholas Moore (1918-1986), quien fascinado por la poesía americana introdujo Stevens al lector británico. Aparte de estar influenciado por él, Moore también desarrolló un especial interés por otros poetas americanos como John Peale Bishop y Allen Tate⁶, pero su influencia en el contexto general de la poesía británica es escasa. Sin embargo, las propuestas literarias americanas de los sesenta sí que interesaron a un mayor número de poetas en el Reino Unido, ya que representaban apertura, una especie de libertad, y eran capaces de producir una cantidad ingente de creadores (Allen Ginsberg y Jack Kerouac, por citar a los más populares) con intenciones de desarrollar una energía diferente y rebelde contra patrones tradicionales.

Toda esta área, que se comenzó a explorar en el Reino Unido durante la década antes mencionada, va a adquirir un papel realmente significativo en los setenta y ochenta. Las innovaciones llevadas a cabo por los poetas americanos después de la II Guerra Mundial fueron cruciales para los proyectos poéticos radicales en la poesía británica. Ya he nombrado algunos importantes como los desarrollados por Charles Olson, William C. Williams, Louis Zukofsky o Allen Ginsberg, pero no podemos dejar de destacar otros nombres como George Oppen, Robert Duncan, Jack Spicer, Michael Mc'Clure, como adalides del movimiento objetivista, poesía proyectiva, y poesía 'beat', las cuales también son pertinentes en la génesis de una poesía más innovadora en el Reino Unido. Eric Mottram (como profesor, poeta y primer responsable de diseminar estos nuevos modos poéticos en Inglaterra), Colin Sims,

6. Peter Riley, carta al autor, 17th August 1997.

Thomas A. Clark, Brian Catling, Bob Cobbing, Roy Fisher, Barry MacSweeney, Jeff Nuttall, Denise Riley, Tom Pickard, Douglas Oliver, Nigel Wheale, Michael Haslam, y podríamos continuar puesto que la lista de nombres sigue abierta, aparecen como algunos de los que iniciaron renovadores caminos bajo la estela de la teoría y práctica poéticas llevadas a cabo en Estados Unidos. A principios de los setenta gran parte de la poesía radical que se hacía en Gran Bretaña no sólo miraba hacia América sino que se formaron muchos vínculos personales y profesionales. El caso de Eric Mottram es particularmente interesante ya que, teniendo una posición académica destacada en el King's College de la Universidad de Londres, no sólo se dedicó a estudiar prolíficamente la poesía americana de los sesenta y setenta, sino que propició la publicación de toda escritura que tuviera una forma rebelde con respecto a la poesía cansina anterior. De igual modo, apoyó a una serie de poetas etiquetados posteriormente como «londinenses» y que se veían a sí mismos bajo la influencia de Pound, Olson, Ginsberg y Burroughs. La perspectiva histórica nos dice que dicha poesía carecía de una fuerte base en filosofía, historia y ciencia, por lo que muchos de esos versos permanecen más bien como una muestra de la poesía meramente experimental. Sin embargo, podemos hablar de alguna excepción como Allen Fisher y Bill Griffiths, quienes llevaron a cabo una poesía más sustancial basada en sus estudios sobre determinados lugares, historia o lenguas arcaicas, y que se podría comparar con algunos proyectos del mismo tipo llevados a cabo por de sus homólogos americanos.

Algunos escritores británicos de los setenta hallaron su original manera de escribir mezclando diversas influencias. Lee Harwood combinaba su interés por el surrealismo francés con las influencias recibidas de Frank O'Hara y John Ashbery. Otros siguieron un camino distinto, como es el caso de Tom Raworth quien es identificado más bien como poeta americano de la segunda New York School; el mismo camino siguió Miles Champion quien se sumergió fanáticamente en la obra de Ted Berrigan y Ron Padgett, aunque ha desaparecido en las fantasías de una ciudad como Nueva York. No podemos olvidarnos de otra generación más joven que emerge en los setenta y ochenta. Está formada por poetas que habían nacido en la década de los cincuenta e incluye a nombres como Rod Mengham, Tony Lopez o Geraldine Monk. Estos se vieron inmersos en la era thatcheriana marcada por recortes económicos y dudas de identidad. Andrew Duncan, editor de la revista inglesa *Angel Exhaust*, apunta como fechas claves para esta nueva hornada de poetas las de 1974, colapso de los sueños contraculturales en Europa; 1977, año de la revolución Punk y, 1982, aceptación definitiva de la música disco que da preponderancia a la tecnología sobre el artista creativo y único⁷. Pienso que la situación se corresponde en líneas generales con las condi-

7. Andrew Duncan citado por Keith Tuma, «Stuttering Britain: Notes on Andrew Duncan and cris cheek and Sound & Language», *Sulfur* 41 (Fall 1997), p. 206.

ciones que encontramos por el mismo período en los Estados Unidos. A estos tenemos que añadir algunos nexos contemporáneos en común como fue la crítica al lenguaje, una mayor proyección de la cultura popular/cotidiana, desafío al conocimiento prefijado y la presentación de imágenes que permitan una conceptualización más personal.

Las antologías publicadas en las tres últimas décadas en Gran Bretaña son bastante ilustrativas del espíritu que hemos estado reseñando. Las antologías oficiales repiten el tono conservador, el uso de formas cerradas y un cierto miedo a todo aquello que no le sea familiar. Logran recibir el apoyo de medios de comunicación, del National Poetry Secretariat, Writers in School, Writers in Community, o del Arts Council de Gran Bretaña, y hecha para un público «which is prepared to listen to poetry as an activity as normal and enjoyable as listening to music»⁸. Por otra parte, las antologías innovadoras y «marginales» respondieron a un panorama más plural donde la comunidad poética era menos visible para el gran público y, además, caracterizada por una expresión paralela a la americana. Caracterizados a nivel formal por la fragmentación y la discontinuidad, gran parte de los poetas que aparecen en estas últimas antologías sólo habían publicado anteriormente en revistas minoritarias o pequeñas editoriales.

Como ejemplo de antología oficial podemos referirnos a la realizada por Anthony Thwaite, *Poetry Today: A Critical Guide to British Poetry, 1960-1984*, para Longman y el British Council. El objetivo de Thwaite es ofrecer una visión sólida y completa del período que abarca, incluyendo alrededor de 85 poetas y arrancando desde W.H. Auden y Robert Graves hasta Andrew Motion. Son numerosas las referencias a diversos grupos aceptados por el «establishment» y, para nosotros, es especialmente interesante la sección titulada «New Poets since 1970». Aquí se incluye a poetas contemporáneos, entre otros podemos citar a James Fenton, Peter Reading, Peter Scupham, Michael Hulse, Craig Raine, cuya incidencia posterior en la renovación de la poesía británica es prácticamente nula. En este sentido, una de las críticas más persistentes hechas a Thwaite es que a pesar de ser una antología que se ha reeditado continuamente, él nunca ha introducido a ningún poeta de los que publican normalmente en editoriales marginales. En cualquier caso, esta antología es considerada como la poesía oficial británica de esas tres décadas que van desde los sesenta a los ochenta. Junto a ella, también podemos mencionar otras de tipo oficialista que están relacionadas en parte con el período que estamos estudiando como, por ejemplo, *The Oxford Book of English Verse, 1945-1980* (D.J. Enright, ed.), *Poetry Today, 1945-1980* (John Mole, ed.) y *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* (Blake Morrison y Andrew Motion, eds.). Esta última es un caso bastante curioso ya que los editores seleccionan a 20

8. THWAITE, Anthony, «Poetry Today», *Poetry Today: A Critical Guide to British Poetry, 1960-1984* (New York/London: Longman/The British Council, 1985), p. 2.

poetas con la pretensión de exponer el espíritu postmodernista emergente de la época y la anulación del yo lírico. Pero en realidad los versos que aparecen ahí no rompen con la realidad lineal, el yo aparece como ente social con necesidad de una comunicación clara y donde poetas como Eliot, Pound, Hugh MacDiarmid, y Basil Bunting son sentidos como la tendencia a seguir y totalmente válidos para expresar cuestiones relacionadas con la economía, la política, la religión o la historia.

Una de las antologías que mejor representa la marginalidad (tanto en producción como en consumo) y minoría poéticas durante este período en Gran Bretaña es *Other: British and Irish Poetry since 1970* que, paradójica y significativamente, ha sido publicada en los Estados Unidos por la Wesleyan University Press. La «otra» poesía que se desarrolla en este volumen de alrededor de 300 páginas incluye a cerca de 50 poetas y con una introducción clarificadora escrita por sus editores, el poeta inglés Richard Caddel y el profesor canadiense Peter Quartermain. Entre los aspectos innovadores que presenta este libro podríamos destacar el reconocimiento del Reino Unido como lugar de confluencias culturales, la existencia de una poesía «underground» que era continuadora del espíritu de los años sesenta, la importancia de los movimientos artísticos (Fluxus, por ejemplo), la presencia de la poesía americana L=a=n=g=u=a=g=e en muchos de estos creadores y un renovado interés por la experimentación que es especialmente visible en Bob Cobbing («sound poetry») y Linton Kwesi Johnson (performance). Esta diversidad que se produce desde los años setenta no está centrada geográficamente, aunque debemos reseñar a Cambridge y Londres como los puntos más emblemáticos en la producción de este tipo de poesía. Otro aspecto que los mismos editores resaltan es la clara concomitancia de algunos de esos poetas con movimientos o poetas americanos como es el caso de Dennis Riley y su conexión con la New York School; Maggie O'Sullivan quien ha colaborado con Bruce Andrews, uno de los más insignes poetas L=a=n=g=u=a=g=e; Bill Mills cuya primera publicación se tituló de manera significativa «On Reading Lorine Niedecker». Y quizás la mejor definición sintética de estas nuevas propuestas nos la proporcione la poetisa Veronica Forrest-Thomson que estos otros poetas están muy interesados en la desfamiliarización que desafía los «ordinary linguistic orderings of the world»⁹. Esta intención concuerda perfectamente con la desarrollada en los reducidos núcleos poéticos de Nueva York y San Francisco.

Otra antología que dio un empujón a esta nueva poesía en Gran Bretaña fue la editada por Fred D'Aguiar, Gillian Alnutt, Ken Edwards y Eric Mottram bajo el título de *New British Poetry 1968-1988*. Los encabezamientos de algunas de sus secciones, «Black British Poetry», «Quote Feminist Unquote Poetry», o «A Tremendous Assault on British Poetry», son indicativos del interés de los editores

9. Veronica Forrest-Thomson citada por Richard Caddel y Peter Quartermain.

de incluir a los considerados poetas minoritarios. A pesar de incluir a 85 poetas aproximadamente, esta antología fue prácticamente ignorada por los medios literarios oficiales. Me gustaría también citar *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & the UK* (1996), editada por Maggie O'Sullivan, y que con ese sugerente subtítulo enfatiza la clara correspondencia entre dichas poesías a ambos lados del Atlántico. El título, por supuesto, funciona como una metáfora de la marginalidad y minoría en que se encuentra este tipo de poesía. O'Sullivan incluye a treinta voces poéticas unidas por una obra caracterizada por largas secuencias poéticas, con una perspectiva estética y política anticonvencional, y con gran parte de las publicaciones realizadas en pequeñas editoriales y revistas alternativas tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido. Podemos añadir más títulos a esta lista de antologías donde se combina una poesía investigadora de nuevas formas con énfasis en el lenguaje y la correspondencia creadora o editora entre esos países. Por ejemplo, *A Various Art* (Carcanet, 1987) *Floating Capital: New Poets from London* (Potes & Poets, 1991), *A State of Independence* (Shearsman, 1998), o revistas que incluyeron secciones especiales de este tipo como las inglesas *Agenda* («American Rhythm», 1.2-3, 1973), *Verse* («Postmodern Poetries: An Anthology of Language Poets from North America and the United Kingdom», 7.1, 1990), la canadiense *West Coast Line* («New British and Irish Writing», 17, 1995), o las americanas *New American Writing* («26 New British Poets», 8-9, 1991), *Talisman* («A Selection of New UK Poetry», 16, 1996), *New Orleans Review* («New British Poetry», 22.2, 1996).

El espíritu transatlántico de estas poesías marginales se solidifica en los últimos treinta años aproximadamente. Es cuando se hace todavía más evidente la clara conexión entre revistas inglesas (*Reality Studios*, *Fragmente*, *Parataxis*, *Angel Exhaust*, *Object Permanence*) y sus homólogas americanas (*Tottel's*, *This*, *Hills*, *L=a=n=g=u=a=g=e*, *Poetics Journal*, *Jimmy & Lucy's House of K*), y aunque muchas de ellas tuvieron una presencia efímera en la escena poética, no cabe duda que han contribuido a un mayor acercamiento de ambas poesías. Lo que sí podemos destacar son sus puntos en común como, por ejemplo, operar con teorías postestructuralistas, uso de un lenguaje 'minimal' capaz de intensificar la experiencia y, aunque encontramos muchas ambivalencias y fracturas, no cabe duda que su desafío al canon literario tiene también connotaciones políticas, en cuanto a la sistematización de ideas y también cuanto al cuestionamiento de la identidad y el rol del azar.

El capitalismo tardío y postmodernista del que nos habla Fredric Jameson ha generado una sociedad global en estos últimos años. No es extraño observar que del enfrentamiento cultural se haya pasado a una nueva perspectiva sintética en cuanto a política y los límites ambivalentes de la condición humana. Los poetas americanos y británicos llevan años articulando esta nueva condición y se han puesto de acuerdo en que las minorías deben adquirir el rol de vanguardia que siempre tuvieron. Y, en este sentido, la asimilación que se ha establecido última-

mente entre los componentes de un denominado British Poetry Revival y la poesía del lenguaje americana es bastante indicativa de la dirección que se tomó en estos últimos años. La resistencia ante las políticas reaganista y thatcherista fue similar en ambos casos y se puede resumir en esta observación que realiza Gilbert Adair de la situación británica en aquella época, «a culture fascinated with change, ruthless curtailment of job reliabilities, share owning, and the legitimating *professionalism*»¹⁰. En este sentido, es curioso observar cómo estas comunidades poéticas marginales coinciden con esas minorías étnicas, que deben luchar y reafirmarse continuamente al encontrarse en países extranjeros, en un punto del que he estado hablando con profusión, es decir, en el tratamiento límite que se otorga a la palabra. En términos de Deleuze y Guattari, «to open the word onto unexpected internal intensities—in short, an asignifying ‘intensive utilization’ of language»¹¹, fijándose no sólo en su referencialidad sino en todo lo que demanda su textura. La actitud ante el lenguaje es la misma, ya que se le considera como el territorio que posibilita la transformación y también un arma política que sirve para hallar la nueva ubicación. En las décadas finales del siglo XX algunos poetas anglo-americanos han buscado la vía de la innovación antes que la de la recapitulación, han desconstruido y revisado la materia poética, estancada en el lirismo, el tropo figurativo y las alusiones culturales, para investigar qué es lo que hay al otro lado. No podemos soslayar, aunque este aspecto merecería un estudio más profundo, que estas nuevas propuestas poéticas se desarrollan de un modo característico e instintivo en el medio sofisticado de la ciudad, lo que parece alejar cualquier deseo de volver a los ambientes bucólicos y pastoriles tradicionales. En realidad han repetido la misma estrategia de las vanguardias de principios de siglo, propiciando un cambio de paradigma concordante con la nueva condición humana y con la nueva sensibilidad del medio poético.

Por último, es evidente que el ámbito en el que se desarrolló esta nueva poesía estaba claramente asociado al mundo de las pequeñas editoriales y revistas de baja circulación a principios de los años setenta y ochenta. Pero su continua presencia en escenarios diversos como conferencias, recitales poéticos y, especialmente, su aceptación dentro de los medios académicos universitarios, han permitido que gran parte de esta obra haya sido motivo de una creciente atención en los años noventa. Críticos, lectores y distribuidores han ensanchado últimamente el mercado de aceptación de estas nuevas corrientes, tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido. Treinta años parece un período de tiempo demasiado

10. Gilbert Adair citado por ROBERT SHEPPARD, «Negative Definitions: Talk for the SubVoicive Colloquium, London 1997», *Sulfur* 42 (Spring 1998), p. 181.

11. GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, «What Is Minor Literature?» *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990), p. 64.

largo para que la sociedad se reconozca en los conceptos antes analizados. Sin embargo, y aunque aún se encuentre inmersa en ese proceso de asimilación, esa misma sociedad debe saber que algunos de estos mismos poetas proclaman que ya estamos ante la ruina de su discurso y que ese modelo se ha convertido también en un referente ideológico. Por lo tanto, se están abriendo nuevas oportunidades. Al fin y al cabo, no es más que el refrendo de una de las afirmaciones más definitorias de un poeta minoritario y vanguardista como Ron Silliman, «A poetics is articulated to be broken».