

INTELIGENCIA QUE NO SUSTITUYE A LA INTUICION: LA POESIA DE TOM RAWORTH

Bernd Dietz

Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This paper offers an overall study of Tom Raworth (b. 1938), one of England's most attractive and, at the same time, neglected poets. After a lengthy introduction which makes reference to the hostility towards innovation inside the British poetry scene as well as to the modernist and postmodernist foundations of Raworth's art, both his poetry and prose—up to the publication of *Tottering State* (1984), his latest volume—are analysed with some care.

i made this pact, intelligence
shall not replace intuition, sitting here
my hand cold on the typewriter

TOM RAWORTH, "Wedding Day"

No deja de ser curioso que escribir sobre Tom Raworth, un poeta que aún no ha cumplido los cincuenta años —nació en 1938— y que, a pesar de haber dado a la imprenta una veintena de volúmenes, se halla en plenitud creadora, en esa vigorosa sazón que hace que la madurez no tenga nada que ver con el estancamiento o la inasequibilidad al cambio, comporte una cierta concesión a la nostalgia. Ello es tanto como decir que aun siendo la obra de Raworth una de las más atractivas y sugerentes que puede brindar el panorama de la poesía en lengua inglesa de las últimas décadas, las coordenadas estéticas e ideológicas en las que se inscribe resultan de una lamentable inactualidad. La culpa, naturalmente, no es de Raworth o de la corriente

a la que pertenece, sino de ese salto atrás, de ese nuevo y pacato provincianismo poético que se ha impuesto en Gran Bretaña en los últimos años, y que hace que el contexto al que debamos referirnos a modo de introducción posea un lamentable halo de marginalidad, de obsolescencia. Porque hemos arribado a un punto en el que hablar de vanguardismo, experimento, innovación formal, de eso que los alemanes llaman *die Moderne*, parece que equivale casi a la mención de un fósil prehistórico, patéticamente superado por un conformismo estilístico que se encuentra íntimamente ligado al renovado auge del conservadurismo político, al declive de la imaginación, a la muerte —transitoria como todo— de todos aquellos valores relacionados con el riesgo, la búsqueda, la apertura generosa a lo desconocido. Debo confesar que no me arredra la sensación de que Raworth y su poética puedan sintonizar menos con la sociedad de los años ochenta que con la de hace apenas dos o tres lustros, y que sigo persuadido de que son espíritus como el suyo los que más y mejores cosas tienen que contarnos, por mucho que la tónica predominante entre críticos y lectores parezca invitar al olvido y a la indiferencia. Lo que sigue, pues, un poco contra corriente, si se quiere, es una tentativa de llamar la atención sobre la honda significación de la figura de Raworth, aportando un análisis de su arte que corrobore en qué medida sería un lujo o una estupidez insostenibles el que la poesía inglesa prescindiera de otorgarle un lugar destacado en su canon.

Mas antes de pasar a considerar su trabajo, se hace imprescindible que nos ubiquemos en un marco teórico y literario algo más general, tratando de ver cuál es la filiación de Raworth y bajo qué óptica hemos de emprender la lectura de sus libros. Dos son los ancestros o puntos de referencia que con mayor inmediatez me vienen a las mentes a propósito de nuestro poeta, la tradición norteamericana que culmina en Charles Olson y esa rama del vanguardismo europeo e internacional que desemboca en el movimiento de la poesía concreta. Con ello no quiero decir que Raworth sea, estrictamente, ni un epígono olsoniano ni un poeta concreto, pero sí que resulta difícil comprender la gestación de su obra sin hacer una mención, siquiera escueta, de lo que aportan conceptual y estilísticamente ambas vertientes.

Como ningún conocedor del arte del siglo XX ignora, Olson es un creador —y, marginalmente, un teórico de su trabajo— más sincrético que radicalmente novedoso o, si se prefiere, un escritor en el que la originalidad es un producto de su peculiar selección y combinación de fuentes culturales antes que de un *eureka* brotado de la nada. Por mucho que él mismo llegara a pensar que su célebre ensayo de 1950, "Projective Verse"¹, acabaría algún día constituyéndose en un hito revolucionario en la historia de la poesía, lo cierto es que la teoría y la praxis de su quehacer forman parte de una tradición sumamente heterodoxa, es verdad, pero no por ello menos rastreable, y que sus ideas se sitúan dentro de una corriente en la que le hacen compañía músicos como Cage o Stockhausen, pintores como Pollock o Rauschenberg y científicos como Heisenberg o Riemann, cada uno desde una perspectiva distinta, pero coincidiendo todos en un cierto rechazo de algunos de los patrones que han dominado el pensamiento de Occidente en los últimos dos

milenios. Y es que, en el fondo, estamos ante una poética que es también una *Weltanschauung*, ante una manera de ver el mundo deudora de Heráclito y ajena a la civilización cristiana. En tal sentido, se impondrá la idea de que no hay metas, sino procesos, de que existe una realidad continua y no discreta, de que el hombre, lejos de ser un sujeto capaz de reinar como un dios sobre la misma, a lomos de una soberbia formada por falsos dogmas y certezas erróneas, aparecerá más bien como un objeto entre objetos, que haría bien en tratar de acomodarse a ella comprendiendo que las nociones de tiempo y lugar no son las seguras entidades de la filosofía occidental. Tal interpretación es la que abre paso a la *open form* y la *composition by field*, así como a la redefinición del papel del Yo, que carecerá a partir de ahí de su antigua primacía absoluta, sin que ello cierre la vía a lo autobiográfico o, si se quiere, lo confesional.²

Se ha dicho en ocasiones, singularmente por parte de los detractores de esta línea de argumentación, que la *open form* olsoniana supuso muy pronto una licencia para el desarrollo de un fácil y tedioso epigonismo, al fomentar una poesía simplemente carente de constreñimientos formales, y en consecuencia accesible a cualquier diletante que quisiera llevar a la práctica las, según ellos, confusas y torpes ideas de Olson. Quienes tal cosa arguyen deberían recordar que el poeta norteamericano no es el único que ha soñado con la utopía de convertir su estética en una ética, el único en entender el arte como una actividad suprema del espíritu destinada a transformar la vida a través de la consciencia. Rimbaud, Lautréamont (que habló de una poesía escrita por todos sin ceder un ápice de exquisitez) o los artistas zen son sólo algunas muestras de la persistencia con que algunos rebeldes han postulado siempre la idea de una poesía como esfuerzo de trascendencia extrarretórica, de indagación cognoscitiva que abra nuevas rutas vitales para la humanidad. De forma análoga, creo que tampoco les asiste la razón cuando echan en falta en los razonamientos olsonianos una coherencia y un rigor interno irrefragables por el discurso filosófico. Ekbert Faas ha hecho notar con acierto que rechazar las proposiciones del autor de *The Maximus Poems* en función de este hecho sería tan inaceptable como hacer lo propio con Coleridge por la razón de que éste no era un pensador sistemático. Podrá ser que Olson peque en algunos momentos de un excesivo afán globalizador que la especialización de los saberes en el siglo XX condena irremisiblemente a la inconsistencia y a la contradicción parciales; mas es a la vez innegable que nos ayuda a dar un salto cualitativo dentro de la dialéctica de la poesía, aun admitiendo la existencia de ésta con todas las reservas posibles (pues en el arte difícilmente cabe hablar de *progreso*), y que asume los avances que suponen Pound y William Carlos Williams deseando ir más allá que ellos.

Pound, y acaso más aún Fenollosa, suministran una indiscutible paternidad para esa concepción *tradicional* —quiero decir de acarreo desde las raíces— del modernismo, y nuevamente importa poco que sus apasionantes descubrimientos en torno al poder de la etimología, al potencial energético *material* de las palabras, estén basadas en un conocimiento deficiente del chino.³ Mucho más interesante es

observar cómo ello les lleva a exigir y ofrecer una nueva plasticidad sensorial para la poesía, una liberación de fuerzas cuasi-biológicas latentes en el magma del lenguaje. Igualmente, la formulación “no ideas but in things” que hizo famosa Williams abre las puertas a un feroz y fecundo antisimbolismo que sitúa a Olson en las antípodas de Eliot. Si se prescinde del orden jerarquizador del aristotelismo, el análisis de la realidad mediante una categorización abstracta, el idealismo platónico no sale mejor parado: no se reconoce la existencia de una armonía universal emanada del espíritu, sino que hemos de volver a la sintaxis paratáctica de los presocráticos, a la yuxtaposición natural de experiencias informes que fluyen en constante sucesión. De ahí, por supuesto, la pertinencia de una poética que pide un *continuum* semejante al *stream of consciousness* joyceano, una velocidad de composición que se mantenga en el filo de la hoja: preservando el flujo de las percepciones y de las asociaciones, y evitando simultáneamente el surgimiento de un autoconsciencia destructora que ponga fin al proceso. De ahí, la atención otorgada por Olson a la respiración y el corazón como garantes de la *naturalidad* de la escritura, con la apoyatura externa y técnica de la máquina de escribir. De ahí, como en Picasso, como en Tàpies, la curiosidad por el primitivismo, tan cercano a los intereses del Olson arqueólogo y antropólogo.

Así pues, me he permitido esta breve recapitulación del orbe teórico y poético olsoniano, no porque lo entienda necesariamente como ese giro copernicano que él tenía en mente, o porque considere que su poética equivale a una única pica en Flandes que haya de decantar unilateralmente una nueva versión de la guerra entre antiguos y modernos.⁴ Se trata simplemente de defender, contra tantos ataques intonsos, la legitimidad histórica del modelo olsoniano, la completa validez de su jurisdicción epistemológica, a fin de que se pueda comprender mejor qué significa el hecho de que inserte en tal vertiente las preocupaciones artísticas de Tom Raworth. Y lo mismo es aplicable a las breves consideraciones sobre la poesía concreta que siguen. Sin compartir por entero el optimismo de Eugen Gomringer, algunos años atrás, en el sentido de que ésta constituiría la poesía del futuro,⁵ estoy sin embargo convencido de que no podemos entender una importante rama de la modernidad sin la poesía concreta, la misma rama a la que, al menos en ciertos aprovechamientos técnico-estilísticos, está vinculado Raworth.

Otra vez habrá que distinguir entre las teorizaciones más estrictamente intrínsecas como son las de Gomringer, y todo el abanico de poetas, como Mallarmé o Apollinaire, como Marinetti o Hugo Ball, como E.E. Cummings o Arno Holz, como Ernst Jandl o los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, que han escrito en su órbita, pero sin cumplir a rajatabla presupuesto de escuela alguno, esto es, sin conferirle a sus creaciones una señal de identidad que no fueran mucho más allá de la mera aplicación de una receta. Por tanto, al hablar de poesía concreta estoy más bien valiéndome de una etiqueta un tanto amplia e inexacta, que no quiere sino incluir todas aquellas tentativas que arrancan, en cierto modo, de *Un coup de dés* para constituir eso que Franz Mon llamó “poesía de la superficie”, y en las que son

decisivas nociones como las de pictograma, palíndromo, constelación, permutación, ideograma, serialismo, etc. Esta clase de poesía, que tiene claras concomitancias con la publicidad y la cultura de la imagen, pero también con la magia de las pinturas rupestres, da al discurso poético algo que es imprescindible siempre que se produce un fenómeno de saturación retórica. Aludo a una limpieza catártica de los canales comunicativos, a una depuración que se oponga a la automatización del lenguaje y al consiguiente descrédito lingüístico⁶, es decir, y con ello volvemos a los hallazgos de Fenollosa en la poesía china, que vuelva a llamar la atención sobre la primacía de la palabra aislada y de la sílaba, sobre algo que podríamos llamar la dimensión semiótica de la poesía, con su inevitable corolario de iluminación metaliteraria y metalingüística, que sería la encargada de hacernos ver, como diría Blake, que se esconde un mundo en un grano de arena, o que, en otras palabras, la mera enunciación verbal, si se produce en condiciones de rigor y pureza, es extremadamente susceptible de decirnos tanto sobre el mundo como sobre nosotros mismos.

Empero, ha llegado el momento de que nos acerquemos sin dilación a Tom Raworth, y lo haremos, no desarrollando una introducción biográfica al modo convencional, mas sí aprovechando los indicios para un autorretrato indirecto que nos ofrece *A Serial Biography*, su pieza en prosa más sobresaliente, así como el vivo testimonio ofrecido por Jeff Nuttall en un libro escrito a comienzos de los años setenta y que, según creo, continúa aún inédito.⁷ Después de explayarse sobre las razones ideológicas que hacían entonces aparecer a Raworth como un *outlaw*, y que no son otras que el conservadurismo en el gusto de los críticos más influyentes, como los ya venerables F.R. Leavis e I.A. Richards (el mismo reproche se le hizo en su día a Lukács, con independencia de la validez o invalidez de sus teorías), Nuttall —que escribe acaso en una clave excesivamente de su época— nos presenta una imagen del poeta como elegante y orgulloso *Ted* de los cincuenta, indiferente al *establishment* y delincuente verbal (“Art is extra-legal information. Art is crime.”), que desde su revista *Outburst* —editada, impresa y distribuida por él— se afana en introducir la nueva literatura norteamericana en Inglaterra y escribe una poesía dura y delicada, tan inteligente como opuesta a los usos de su entorno. El poeta es algo así como un héroe solitario de Raymond Chandler, incorruptible, áspero, seguro de su valía; capaz de escribir una obra única casi sin lectores, o de fundar (con Barry Hall) la trascendental Goliard Press, la misma que en 1968 publicó nada menos que la segunda sección de *The Maximus Poems*, pero a la vez teniendo que ganarse la vida con una panoplia de oficios temporales, de obrero a *poet-in-residence* en varias universidades, de operador en una central telefónica a oficinista. Me parece que este apunte de Jeff Nuttall ayuda a que nos hagamos una idea del personaje:

His home and his family are in turmoil. Wife and kids are shrieking everywhere. There is no money and there is no food. Tom stands before the

mirror. Without any effeminacy he is quietly seeing to the hang of his tie, combing his hair, his mustache. It isn't that he's going anywhere or that anyone is coming to see him. It isn't that he's unaware of the turmoil around and the issues indicated. He is just putting first things first, seeing to his own image with a certain calm authority.

This urbanity is founded on the clear ground afforded by an icily preserved toughness, even a cruelty. The voice always even, in anger, in love on the same balanced note. A little throaty, as though cigarette smoke had but hours ago dried tears. The statements short and summary, near-whispered out of a scarred mouth...

*A Serial Biography*⁸, que es una sucesión de fragmentos en prosa de contenido autobiográfico, confirma y enriquece esta visión de Nuttall a pesar de ser un ejercicio sustancialmente literario. Me refiero a que sin llegar a la oscuridad del *Comment c'est* (1961) de Samuel Beckett⁹, un libro con el que tiene concomitancias estructurales, viene a ser más un intento de decir la verdad que el deseo convencional de contar la propia vida, un experimento narrativo y cognoscitivo antes que una concesión a esa tópica posteridad que supone el destinatario normal de toda (auto)biografía. "What I want is a kaleidoscope, not a telescope", nos dice el autor, y ello es una de las múltiples reflexiones metaliterarias que se introducen en un texto fluido y asociativo, en el que no hay cronología temporal y sí un constante saltar de un recuerdo a una meditación, de una anécdota al eco de cualquier chispa que, a velocidad vertiginosa, atraviese el cerebro. Un pasaje de cierta longitud nos puede revelar el movimiento de esta prosa:

What I must do. Investigate the shape of a life. Somehow reach the solid body. Like the machine they use at Locks for fitting Bowler hats. A nest of movable rods that finally reproduces the true shape of a head. Every bump. To push them all in until I reach something solid. Round and round, like peeling an onion. Like this... like that... I hate those phrases. The first cry can't be true. Each time plane down another area. As time runs on i need a record. Truth and the ear. The vanity itself part of the fact. The struggle to really get the thing, and not the many neat and true-looking *other* terminations. This is the body of what went on when we met, underneath the words. The real feelings, seasons, weather. The other noises that were more important to me as we talked. To leave myself open, with trust. I shake your hand. And again it is impossible. I know even now there are things I will leave out; things I will distort. But that is also the truth. If the skeleton is false in parts I can't remove or replace them now. Sunlight on the road as she met me that morning. Something she couldn't remember. There was a card from Ron she said. Oh yes she said, he said Frank O'Hara died two days ago.

Apreciamos de inmediato en el fragmento esa cualidad empírica y de búsqueda cognoscitiva que antes describía como esencial al discurso modernista, esa

autenticidad objetiva que arranca de la contemplación fría y lúcida de la propia peripecia, y que precisa inventarse un lenguaje ajustado y nuevo para no mentir. Porque Raworth hace amplio uso de vivencias personales y familiares, plasma historias escolares, escenas amorosas de su vida de adulto, encuentros con amigos (entre ellos poetas como Ed Dorn, Anselm Hollo, Michael Horovitz; mas siempre sin incurrir en una familiaridad que se contagie al lector: estas personas son tan reales y tan irreales como el resto de nombres y siluetas que desfilan por el libro); refiere episodios picarescos con pequeños delitos reales y roces con la policía, entremezclándolos sin distinción alguna con personajes de ficción inventados por él; recuerda el catolicismo de sus padres, o su realidad social humilde, o vivencias infantiles de la Segunda Guerra Mundial. Pero todo ello está pasado por el tamiz de un distanciamiento lingüístico, no brechtianamente didáctico, sino objetivador a la manera de Michel Butor o Robbe-Grillet.

Tal circunstancia está estrechamente vinculada a la superación del Yo romántico y tradicional que antes comentaba, mas también a la convicción de que la literatura no debe agotar sus fuerzas en una mera pirotecnia ingeniosa. Otro fragmento de la obra nos lo indica meridianamente: "(...) It was easy to produce clever little exercises, puns, twisting of words, while it was nearly impossible to capture any emotion or feeling. Then when I started I had all those years of I I I ME ME to wash out. Like the rusty water from the tap at first in a long-empty house." O aun otro distinto: "It was a release to write it down. Slipping from I to he. From he to I. (...)" Escritura que no sólo trata de explicitar lo que ocurrió u ocurre, sino también de expresar la dificultad de escribirlo, los períodos de vacío y bloqueo articulatorio, lo que Raworth produce implica, como acabo de sugerir, una implacable persecución de la verdad, una verdad que es móvil y casi inapresable, y que por tal motivo exige del escritor una flexibilidad, un relativismo, una *negative capability* (para acudir a la feliz denominación keatsiana) permanentes. Por eso, Raworth puede introducir como verdadero a un personaje llamado Rinkoff en su libro, de la misma forma que Burroughs, en *The Naked Lunch*, realiza su particular homenaje a Dashiell Hammett en el capítulo titulado "hauser and o'brien", dando a un ser de ficción un *status* de aparente realismo. Más adelante, sin embargo, habrá de *completar* su verdad señalando en otro fragmento de la serie: "Now Rinkoff is not true. He was the hero of an endless book I began to write in 1957 with Nigel Black. We were working for a company of pharmaceutical manufacturers and would type out a chapter a day on memo paper, sending them to each other through the internal mail system. Now only a few pages remain. (...)" Análogamente, decir la verdad conlleva también la fidelidad al funcionamiento exacto de los procesos psíquicos, a esa ambición de mostrar el discurrir de la mente humana que fue una de las soberbias innovaciones del *Ulysses* joyceano.

Ello significa tanto como incluir sin más explicaciones una pequeña escena de la vida doméstica que nos viene a la mente y posee una inequívoca dosis de humor:

The bottle fell to the floor. She picked it up and dipped the teat in the water. Why don't you wash the fucking thing? he said to her. She said But I rinsed it. Yes he shouted, the fucking TIP I suppose you think germs can't JUMP.

O entregarse a un lenguaje asociativo puro, como solemos desplegarlo cuando descende nuestro nivel de control intelectual consciente, lo cual da lugar a ese tipo de cadenas paronomásicas que en lengua castellana ha explotado al máximo un escritor como Guillermo Cabrera Infante:

It became impossible for him to stop playing the game. You're not normal she told him. I've never been a garage. The visitors looked at him puzzled. And how could he explain to him the chain: normal norman norman norman mailer norman mailer the deer park deer park dear park dear expensive a dear park park a car park a dear car park a garidge at claridges' garage.

O desprenderse de toda inhibición y miedo al ridículo, confesando con una falta de jerarquización lo que nuestra mente decide, proteica y arbitrariamente, almacenar (algo que también ha hecho el Cabrera Infante de *La Habana para un infante difunto* (1979), si bien con menos radicalidad), eliminando interferencias valorativas y autoconscientes, y enlazando así con la tradición del zen, el *minimal art*, el dadaísmo y, en general, cuantas estrategias artísticas de nuestro siglo —piénsese también en la música concreta— han ido tras un mismo objetivo: ese realismo total que ya empezaba a buscar Sterne en su *Tristram Shandy*, un realismo que tiene poco que ver con las “artimañas” artísticas del denominado *realismo formal*. De ello podría servir como ejemplo este otro fragmento de *A Serial Biography*:

Alf I'd known from grammar-school. Black hair and brown eyes. Exchanging science-fiction books was what brought us together. We tried to convert our English master whose major achievement was a thirty-page booklet on the life of some obscure african saint. No, not even a saint then, just Blessed something. We never succeeded with him, but we did with a few of the others in the class. I've always had a good memory for books I lend to people. Kevin Considine has my copy of *Expedition to Earth* that he borrowed the week before I left school. Not that I want it back now; that's just the way my mind works. As I always know the balance between cigarettes I give to people and those they offer back. And other things. Like how many different coloured Smarties there are. I can tell you that now: eight. And I can name them: dark brown, light brown, purple, pink, red, green, yellow and orange. And forty-three or sometimes forty-four in each of those little tubes.

A quienes vean en niveles de conocimiento como el número y la variedad de colores que caben en un tubo de *Smarties* una entrega exagerada a la banalidad cabría preguntarles por qué *A Serial Biography* provoca entonces ese placer y esa sensación

de intelección fecunda en el lector, tornando enteramente comprensible la afirmación de Lewis Warsh de que se trata de “one of my favourite books for a number of years”¹⁰. La respuesta se me antoja obvia: lejos de suponer esa licencia para solazarse en la trivialidad a la que me refería al principio en relación a los detractores de la línea de Olson, Ashbery o Ed Dorn, la poética que los aúna permite al poeta salvaguardar la unicidad de su propia voz *mientras* accede con originalidad a unos planos de experiencia humana eminentemente compartibles, que dan deleite a la par que, como si brindaran cumplimiento al viejo *dulce et utile* horariano, inducen a una reflexión profundizadora sobre nuestra condición de seres humanos en el mundo. Pero no pongamos el carro delante del caballo, formulando juicios demasiado generales. Es nuestra obligación ahora asomarnos a algunos de los poemas más significativos de Raworth.

Lo haremos tomando en nuestras manos la edición original de *The Relation Ship* (1966), el primer libro de poemas¹¹, que no sólo supone un sorprendente *opus primum*, sino también un precioso objeto con ilustraciones de Barry Hall. Como muchos de los libros subsiguientes, *The Relation Ship* es además un volumen que carece de paginación, un poco como si quisiese resaltar tanto la unidad de la pieza como su resistencia a que la encuadremos dentro de un orden mensurable, de una categorización convencional. Mas como acaso quepa esperar de muchas composiciones primerizas, el mundo referencial de esta escritura es bastante autobiográfico y familiar, hallándose pleno de cotidianeidad, amigos, dedicatorias, experiencias personales y recuerdos, de lo que el poeta ve y le pasa. Ello será una constante a lo largo de la producción ulterior, es verdad; pero se diría que la transcripción es aquí más diáfana y directa, la sencillez mayor. Veamos, por ejemplo, este bello poema doméstico que es “Morning”:

she came in laughing his
 shit's blue and red today those
 wax crayons he ate last night you know
 he said eating the cake the
 first thing nurses learn
 is how to get rid of an erection say
 you get one whilst they're shaving
 you, they give it a knock like
 this, he flicked his hand and
 waved it down she
 screamed, the baby stood in the doorway
 carrying the cat
 in the cat's mouth a bird fluttered

Rasgos como la disposición espacial, la ausencia de puntuación o de mayúsculas, el coloquialismo o la fragmentación sintáctica, que se suman a esa unicidad del *desorden natural* antes planteada, no ocultan, sin embargo, la persistencia de un rigor en la

ensamblaje de detalles procedentes de las observaciones durante una semana dada, sin descriptivismo ni deseo de ordenación lógico-utilitaria. Indudablemente, el molde de la secuencia tiene un papel elemental que jugar si lo que perseguimos es mantenernos fieles a cualquier experiencia inserta en el tiempo. Mientras el *haiku* (o el *haikai no hokku*, para llamarlo por su verdadero nombre) y eso que Joyce llamó *epifanías* son en sustancia retenciones de átomos “espaciales” de sentido, una suerte de cortes sincrónicos o enmarcaciones “plásticas” ajenos a las transformaciones que opera el discurrir temporal, el “género” de la secuencia sirve justamente para lo contrario: para revelar que la fijeza no existe fuera de las vislumbres que decidimos aislar y congelar, que nada en el fondo se sustrae al imperio del caos y al fluir heraclítico. Empero, si comparamos “Six Days” con producciones posteriores, comprobaremos en seguida que el tono es todavía bastante narrativo y transparente; las referencias son aún bastante accesibles, el lenguaje escasamente opaco: dicho de otra manera, el poeta ayuda todavía en gran medida al lector, preparándole para las tareas que le tendrá reservadas; y en cierto modo, al no haber llegado a una fragmentación tan radical como la que utilizará en los años siguientes, esta secuencia posee aún el aire de una crónica, no enteramente disímil de tentativas como el *Autumn Journal* de Louis MacNeice, por mucho que se abra un abismo formal entre ambas composiciones.

*Moving*¹³, que aparece en 1971, es el siguiente libro importante en el que deseo detenerme. Una simple ojeada superficial a la textura del libro nos enseña que la evolución es hacia el adelgazamiento lingüístico, la minimalización, el blanco y el silencio. La necesidad y simultánea insuficiencia de la poesía como herramienta de conocimiento es la columna vertebral temática del libro. En el poema “Entry” encontramos:

major turnpike connections in eastern united states
audubon, witchcraft, akbar
all for san francisco

ordinary people
i have killed poetry
yes and i had to tell you
books are dead

refer others to your own
experience perhaps
identical thoughts flicker
through each head at the same time
intelligence was the invader from space
and won defend your planet

now that sounds intelligent

En tan limitado espacio, Raworth aborda toda una epistemología y también una ética, tratando de hallar los engarces entre alta cultura y realidad cotidiana, inteligencia e identidad psicobiológica compartida por *todos* los humanos, vulgaridad y jerarquía. ¿Hasta qué punto la inteligencia y la belleza no nos alejan del verdadero conocimiento, de la verdadera experiencia? ¿Cómo reconciliar lo que bulle en nuestra cabeza y la realidad exterior, la cultura histórica y el frenesí del momento? Una vez más encuentro que Raworth es un explorador honesto y radical de la estirpe de Rimbaud o Lautréamont, que como en "Train de nuit" sabe jugar con la fascinación de los sonidos ("sight of train in the night/as the lights return/"), mas que, como Robert Creeley, se ve empujado a la más desnuda sencillez cuando se esfuerza en no mentir. Tal es el caso de "The Title: Hear It":

you are now
 inside my head
 better you were
 inside your own
 love
 tom

De ahí que la relación con el lenguaje sea siempre ambigua, una mezcla inextricable de atracción y repulsa. Según señala en "Lie Still Lie Still", la paranoia estriba en ver cómo funciona el lenguaje, en su condición de inesquivable masoquismo tantálico, pleno de lodos y hallazgos. *Moving* contiene otra secuencia fundamental, "Stag Skull Mounted", en la que el poeta nos indica el día, la hora y el minuto en que cada segmento ha sido redactado, indicaciones que suplen la ausencia de títulos. Lo que hay bajo tales encabezamientos puede ser un poema más o menos convencional, o una sola palabra, o incluso un espacio en blanco: la verdad se superpone a toda voluntad de belleza o de coherencia externa, a Raworth no sólo no le importa reconocer un fracaso, sino que lo único que le incumbe es decir lo que ocurre. Pero observemos cómo uno de estos segmentos puede erigirse en una pieza absolutamente "normal":

8.00 PM. MAY 5th. 1970

each evening the girl with a twisted spine
 passes my window as the weather warms
 her dresses thin and shorten and useless pity
 for the deformed and lonely leaves me
 only this i can not love her and her life
 may be filled with warmth i project my past
 sadness on to all the weight
 of my thought of her misery may add
 the grain that makes her said i should be dead

which is why today the roman wall
is not the stones the romans saw

En ese patético poema victoriano que es el “Wenlock Edge” de A.E. Housman, la sensibilidad no es tan diferente como podría parecer, aunque en consonancia con la meditación de éste, se trate de expresar la identificación en el sufrimiento entre los antiguos romanos de Inglaterra y el poeta, en tanto que Raworth aspira precisamente a mostrarnos la contradicción irresoluble entre lo discreto (el sentir individual, las barreras de la propia condición) y lo que fluye (la escena que se repite, la proyección de la pena), decidiendo que pesa más el polo primero, abocándonos a la frustración y la comunicabilidad.

Ya he manifestado, no obstante, que se trata de una composición excepcional en Raworth, tanto en su semántica ortodoxa como en su larvado “romanticismo” —¿cuántos retratos de lisiados, subnormales y tarados no habrá en el período romántico, del “The Idiot Boy” de Wordsworth al Quasimodo de Victor Hugo? La última sección del libro, no sin cierta ironía titulada “NOTES for the reader”, nos devuelve a los laberintos del lenguaje y sus significados, al juego de las muñecas rusas y, por tanto, a ese ámbito de extraterritorialidad abierto por Mallarmé, como en los dos versos del poema “Reference”:

this is the poem from which i quote
“this is the poem from which i quote”

Y es que la razón por la que el libro de Raworth no puede ostentar ese apéndice de notas aclaratorias que usaron poetas como Eliot, Empson o Geoffrey Hill debería estar ya clara: la poesía, si es tal, habrá de estar escrita en un lenguaje intraducible, imparafraseable, inasequible para otros discursos. Constituye, en pureza, una penetración, a tientas y con todos los poros abiertos, rumbo al interior del silencio, del espacio en blanco.

En 1973, Raworth publica *Ac'*¹⁴, un libro que a mi entender marca un nuevo hito en su trayectoria, pues conduce a una mayor liberalización formal. A la falta de paginación y de índice se suma ahora una utilización mayor de recursos antijerarquizadores que incrementan la sensación de desarreglo y fluidez vital: dibujos, efectos tipográficos, palabras tachadas, alternancia entre verso y prosa, inserción de pentagramas musicales, etc. La sección denominada “TRACKING (notes)” es una de las que abordan con mayor rotundidad los problemas de una poética para el conocimiento en los tiempos modernos. Allí encontramos, por ejemplo, el rechazo del saber académico occidental: “within everyone is an antenna sensitive to the messages of his time: art is beamed to these antennae, education should tune them: instead they are smothered with phony ‘learning’.” O una noción de un arte verbal más veloz y flexible, con homologías estructurales con el cine: “the connections (or connectives) no longer work —so how to build the long poem everyone is straining for? (the synopsis is enough for a quick mind now (result of

film?)— you can't pad out the book) (a feature film with multiple branches: you'd never know which version you were going to see)." O esta certera aseveración sobre la dialéctica entre verdad y lenguaje, con claras consecuencias para la manera de emplearse en la escritura: "the true direction is always a glancing off —there must be an out— all truth is not *contained* in the language: it *builds* the language." En todas estas citas se nos confirma cómo al poeta no le arredra partir de una destrucción de tantos falsos ídolos —la razón, la inteligencia, la sabiduría acumulada—, a fin de fabricarse su propio camino. Cuando el impulso energético funciona correctamente, y el vértigo creador no se quiebra, puede escribir:

all week i've (week?) felt
the speed of writing
explanation rejects my advance

Mas como la tentación de caer en los patrones mediatizadores de la tradición parece traicionarle, no vacila en admitir:

i confess: i have become an explainer
i have fallen onto description's
other side

lo cual es tanto como reconocer una infidelidad momentánea a las premisas olsonianas, aunque una anotación positiva en la medida en que el exceso de consciencia sólo puede verse remediado con un grado aún mayor de consciencia, debidamente aplicado.

El problema del Yo, en efecto, no se soluciona negando su existencia. ¿Cómo decidirse a escribir desde la saciedad histórica, desde la conciencia de que todo está dicho? ¿Cómo reconciliar la necesidad de comunicarse con la validez general que cabe exigir a toda articulación? "The Title" ensaya una respuesta personal:

I.

"I"
didn't do it first

the roses open more and more and die

tell the dream
not the reason

2.

"I"
gives the ti me
 to me

Ello se complementa con la definición de la poesía que aparece en la parte central de “Gaslight”, plenamente consciente de la historicidad del arte. Lo único que distingue el aserto de Raworth de otros semejantes en boca de escritores como Eliot o Borges es su deliberada falta de refinamiento en la expresión, acaso porque la historia del hombre no es esa marcha triunfal hacia el progreso, el pasado ese hontanar de riquezas, según pretende hacernos ver el idealismo. Por eso escribe: “poetry is neither swan nor owl/ but worker, miner/ digging each generation deeper/ through the shit of its eaters/ to the root (...)”.

Quizás haya llegado el momento de analizar con mayor detenimiento algunos de los aspectos formales que son más llamativos en la obra de Raworth, una vez que se ha tenido que deducir un principio fundamental: que la forma está en una constante reciprocidad dialéctica con la realidad. Sostener, con Creeley, que es una mera extensión del contenido no me basta para explicitar esta relación compleja, aun aceptando la total validez de la fórmula en tanto que negación del ornamentalismo. Como ocurre con la plástica y sus hallazgos sorprendentes, la forma de la poesía es también *productora* de sentido, y no un simple correlato material; incluso cuando lo que el poema confiesa es, por supuesto, la insuficiencia de la forma, la grieta en el almacén. Así, una pieza como “Patch Patch Patch” puede concluir con este guiño entrañable: “fuck it, finger, this poem *leaks!*”. Y un poema como “Haiku”, que consta de ocho estrofas con la estructura silábica propia de esta forma cerrada, esto es, cada una con tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, concluye significativamente de esta forma:

The problem of form
within this limitation
he drops a syllable

Evidentemente, maestros del haikai como Bashô u Otsuji tenían razón al rebatir la poeticidad de la autoconsciencia del poeta, ya fuera en forma de ornamentación retórica consciente, ya pensando que bastaba un estado de intensa aflicción o éxtasis para obtener buenos haiku¹⁵. Pero en nuestra época, la longitud de onda de la metaliterariedad, como en este ejemplo de Raworth, puede tener un sentido ajeno por igual a la vanidad personal y al afán teorizador (que sería *obsceno*, en el sentido literal del término, dentro de un texto poético); bien al contrario, aspira a la consecución de una videncia desautomatizadora no carente, en sí misma, de una virtualidad estética.

Esta, sin duda, es una burla lúdica respecto al corsé de la *closed form*. Pero a Raworth no se le oculta que el problema último de la forma es la superación de la incomunicación, ésa que tan agudamente nos pinta en el final de “A Pressed Flower” (poema que, como el anterior y varios de los que siguen, cito a partir de *Tottering State*¹⁶, lo más próximo a una recopilación antológica de la poesía de Raworth que existe):

at the other end of the line i say
there is no answer but the room there
is filled with people looking at the phone

En este sentido, su trabajo es tan multipolar como la propia literatura, no renunciando a priori a ninguno de sus registros y funciones. Quiero decir que incluso en composiciones aparentemente centradas en una ironía antiformalista, uno detecta un contenido emocional y evocador, tal cual sucede en «Variations», en donde las alusiones a Shakespeare y Godard son ambientales y no culturalistas:

do you remember a hill, miranda?
and the times we'd sit on the cool veranda
talking of films was it bande a
part from you there is no-one miranda
and just about here i had planned to
change the rhyme
just one more time
a reverse. last time

miranda. a hill. i remember. do you?

En otros momentos, resulta menos difícil percibir esa cualidad autogeneradora de la forma como un obstáculo en la transmisión del sentimiento. “Shoes”, una poesía que no puedo evitar transcribir completa, está entre las más conmovedoras que yo haya leído jamás, por mucho que el procedimiento formal sobre el que está asentada sea normalmente propio de juegos de palabras humorísticos y de cadenas asociativas que desembocan en el *nonsense*. En ella, Raworth demuestra una vez más la vigencia de esa vieja ley poética, en virtud de la cual la eficacia del acto comunicativo depende directamente de la limpieza del canal, de la “originalidad” del molde. Opine por sí mismo el lector:

shoes come from leather leather
comes from cows come from milk no
no milk comes from cows come
from shoes baby shoes
come
from there to here hear
the shoes of blind children shoes
shuffling tripping a blind child falls into a cement mixer
a deaf child is crushed by the ambulance racing to the
blind child who is the child of some dumb man who
makes shoes

that evening he cries over a piece of leather stained with milk

the tear marks make a pattern he tries to read to read
 he wants to cut the leather into the shape of a gingerbread man

he wants very much to have his child back
 to ride on the cows back

En otros casos, las rupturas formales se producen a un nivel más amplio, afectando a segmentos textuales de mayor extensión. Tal es lo que ocurre con *Logbook* (1976), un verdadero cuaderno de bitácora en el que la página de prosa constituye la unidad discreta, sin relación de continuidad con la anterior o la precedente, y sin terminar, por supuesto, en un punto y aparte, sino en una brusca interrupción sintáctica. *Logbook* pone en práctica el *dictum* que contiene: “a form can be used once only”, porque de lo que se trata es justamente de subvertir el orden de las expectativas. Pero nos equivocáramos si pensáramos que aun en este caso lo que predomina es esa iconoclasia antiburguesa que ha sido siempre patrimonio de las vanguardias. Lejos de limitarse a rebatir las falacias del poder, Raworth aspira a la creación de un discurso que vaya mucho más allá y, preñado de sentido, nos ubique en un plano de sentido ulterior. Aquí se me antojan pertinentes las certeras palabras de Rod Mengham en su reseña del libro¹⁷: “Writing is the excessive production from which more meanings escape than can be contained and given a place, and if ‘culture’ can afford to be more and more intolerant, or restfully ignorant of its subversion by writing, that is because the massive extension of criticism has actually imposed on ‘literature’ a greater scope than it knew it already had, persuading us of its competence through an ability to *account for* an unprecedented number of the strange materials from which it borrows –when it omits everything which it is not in order to be systematic.” De un razonamiento como éste se desprende, no la inasequibilidad de la escritura raworthiana a una comprensión enriquecedora, sino las dificultades de su domesticación, debidas a que está precisamente concebida como un tejido *resistente*, consciente de que no cabe descuidarse ante un enemigo (sin el cual no habría necesidad de *resistencia*; mas pensar en su ausencia implica una ingenuidad que nos retrotraería a la primera ingestión de los frutos del árbol de la ciencia, o a un utópico estadio de inocencia prelingüística) que se vale de las banderas de la lógica y la “inteligencia” para negar que existan alternativas a su primacía. De todo ello se ocupa la página 399 del *Logbook*; transcribo un fragmento:

subtlety is only what you see looking around inside your head with a torch:
 beating your radar pulse there to yourself and back and describing the
 journey. No, that was something else. Red. Until the day I () ed that
 intelligence and intuition were the same, and passed through *that* fence. The
 word I choose so precisely becomes next day the key word in an advertising
 campaign to sell a brand of stockings, because the *word* means *what comes to*
mind first. And as a “writer” and “artist” I should have sensed the direction
 of that word. (...)

Si me interesa Raworth como escritor y artista, es porque él me muestra que esa sutileza de la que habla está en los lugares más inverosímiles e inhabituales, porque su inteligencia y velocidad de pensamiento emprenden la ruta más difícil: la de anteponer verdad a belleza, individualidad a norma, una subjetividad no narcisista a las falsas objetividades y a las vacas sagradas de la tribu.

En *Heavy Light*, esta autoafirmación por vía del quebrantamiento de las expectativas formales se cristaliza de otra forma. La versión que más me gusta de la secuencia aparece en *Heretic*, una modesta revista a ciclostil que se define como "Organon of the 5th International"¹⁸. Allí, las cuarenta piezas de que consta la serie aparecen en reproducción directa del cuaderno escrito a mano del poeta, a razón de cuatro páginas del cuaderno por página de la revista y tal y como si lo hubiésemos desencuadernado en pares de dos páginas. Quiero decir que el primer poema que encontramos es el de la página 40, a cuyo lado está el de la página 1, mientras que debajo hallamos los de las páginas 38 y 3, y así sucesivamente. Tal procedimiento, que recuerda un poco los experimentos del malogrado B.S. Johnson, nos fuerza a una lectura distinta, más espacial, en la que se establecen unas relaciones peculiares entre poema y poema, a la par que somos conscientes, en virtud de tan original disposición, del carácter arbitrario de conceptos sacrosantos como los de orden, cronología y jerarquización. En sí mismos, los poemas de *Heavy Light* son bastante lúdicos y coloquiales, abundando entre ellos poemas-objeto al modo de algunas de las creaciones de Christopher Logue, como por ejemplo éste:

· UNIVERSITY DAYS

this poem has been removed for further study

Pero la mayor radicalización en la poética de Raworth es la que se revela en sus trabajos de los últimos años, concretamente en sus libros *Ace* (1977) y *Writing* (1982), con cuya consideración daremos por terminado este rápido recorrido por la obra de nuestro autor. *Ace*, que se halla íntegramente contenido en *Tottering State* (no así *Writing*, que era demasiado extenso para incluirlo e imposible de fragmentar), constituye un solo poema unitario, dividido en cuatro partes y escrito en unas brevísimas líneas, muchas de sólo una palabra, lo cual motiva que el texto aparezca en dos columnas paralelas por página. Tal disposición genera una geografía verbal y unas posibilidades de lectura sumamente peculiares, pues si de un lado parece reforzarse la obligación de avanzar por una cadena lingüística que nos impide detenernos, de otro, la extrema atomización sintáctica del discurso propicia igualmente que, cuando la respiración nos lo imponga, nos detengamos en un punto arbitrario, ensayemos un movimiento de retroceso, o incluso saltemos indisciplinadamente de una columna a la otra. En cierto modo, leer *Ace* es parecido a recorrer un diccionario cuyo orden no acabamos de aprehender, pero que es pródigo en hallazgos y nos va brindando sus verdades y sus carencias, significados, ecos, reflejos. En una breve pero iluminadora reseña¹⁹, William Corbett se ha

referido a las diversas connotaciones del término “Ace”, recordando que aparte de aludir a un saque certero y sin devolución posible en el tenis, o a una carta triunfadora, o a un individuo potente y ganador, es también el nombre de un conocido sello discográfico. Y en efecto, las ideas de fluidez, circularidad (en espiral, si se quiere) y reproducción exacta de la voz interna tienen no poco que ver tanto con *Ace* como con la poética general de Raworth. Quiero confesar mi ineptitud para extraer un fragmento de este poema, que sólo puede ser leído por entero y, a poder ser, varias veces seguidas, si ha de obrar los efectos para los que fue urdido. A cambio, y siquiera solamente a modo de ilustración lateral, me gustaría reproducir las últimas líneas del poema, que tengo por nítidamente autorreferenciales:

doctor
 what he
 saves
 till last
 changes
 immortal
 keep
 on being
 unusual
 activity
 in both
 temporal lobes
 noisy
 solution
 settling
 back
 into very
 little money
 heart
 and heart
 so far
 apart

Esta forma de escribir se perpetúa en varias de las composiciones subsiguientes a *Ace*, y que no son menos interesantes. Pero no tengo más remedio que pasar ya a *Writing*²⁰, el último libro que me dispongo a considerar, que a no dudar constituye una de las cimas de lo explorado hasta la fecha por Tom Raworth. Incluso el *Times Literary Supplement*, tradicionalmente adverso a toda heterodoxia y particularmente insensible hacia los valores de la obra anterior del poeta, dedicó al volumen una extensa e inteligente reseña²¹ de un crítico enterado como Colin MacCabe, el autor de un destacado libro sobre Joyce. En ella, MacCabe apuntaba dos cuestiones fundamentales, a saber, la oposición entre *voz* y *escritura* que se establece, por un lado, y la “democracy of elements” que subyace a su *desorden*, por

otro. No voy a incidir demasiado en lo segundo, pues se trata de algo que he venido explicitando a lo largo de todo el trabajo, en línea con la epistemología heraclitiana y no jerarquizante de Raworth. Lo primero, en cambio, sí vierte luz sobre un hecho nuevo que hasta ahora no había resaltado suficientemente: la entidad de la *escritura*, de la sintaxis muda sobre el espacio de la página, en contraposición al concepto, romántico y occidental, de la *voz* como suprema aspiración artística.

A nadie se le escapa que la tradición poética occidental ha justificado siempre sus cambios retóricos en nombre de miras como la autenticidad, lo natural (esa obsesión de Samuel Johnson y del siglo XVIII), la fusión entre Yo y Mundo. Pues bien, *Writing* se gesta en torno a la difícil paradoja de postular simultáneamente la identidad y la diferencia entre voz y escritura. En un sentido, la escritura es reflejo directo de la voz, incluso hasta el punto de respetar el libre fluir de las asociaciones y oscurecer la sintaxis, tal y como se encarga de expresar, simbólicamente, la espectrografía de la voz real del poeta que abre el libro: abstractas líneas paralelas que son eco de las cuatro columnas por página en que se divide el texto dentro de este volumen de gran formato rectangular, abstractas líneas paralelas que equivalen a un correlato visual, aparentemente despersonalizado, de lo más íntimo que puede poseer un hombre. En otro sentido, la escritura rompe y desborda las limitaciones de la voz, posibilita una expresión y una lectura espaciales, no lineales, como si quisiera decirnos: el Yo es una falacia idealista; como si quisiera evocarnos el famoso *Car JE est un autre* de Rimbaud en su carta a Paul Demeny.

En comparación con *Ace* y las piezas de su ciclo, *Writing* representa una empresa mucho más honda, más ambiciosa. No sólo es que el poema, otro *continuum* en minúsculas y sin paginar, alcance mayor extensión; también hay que decir que Raworth le exige más que nunca a su lector, que se cumple literalmente esa aspiración modernista de que sea la *lectura* el último y decisivo eslabón en la producción del significado. En términos olsonianos, se diría que la energía acumulada es considerable, y está presta a estallar cuando el lector lo motive, generando subtextos y aforismos, percepciones en cualquier caso fragmentarias, pero que se engarzan caleidoscópicamente en un denso haz de posibilidades combinatorias. No existe, en pureza, producción de sentido fuera del movimiento incesante al que nos fuerza el poema. Desgajo un pasaje respecto al que no puedo evitar la mutilación de lo que va antes y después:

see the words try
to explain what
is going in there
an imagined book
coming in to focus
the scene
in which the book rests
is stationary
only

within the moving picture
is anything happening
sound
for the moment
is not memorable
so we drive off
in any distraction
for example
how long
i can hold
my interest
may be
a silken thread
part of the binding
useful
to mark where
to go back
whence
to continue

Una de las muchas cosas que quedan claras (otras muchas no dejan de estar oscuras para mí) en las aproximadamente dos mil quinientas líneas de *Writing* es el carácter cognoscitivo del texto y, en tal sentido, su profunda contemporaneidad, su parentesco –cosa señalada por MacCabe– con el cine y las modernas tecnologías comunicativas antes que con esa tradición literaria de la que siempre renegara Raworth. Aunque somos conscientes de la validez de lo que nos confiesan dos de sus líneas (“pleasure from words/ pleasure from shaping the letters/”), no debemos dudar de que el poeta se mantiene fiel a la vieja meta que se forjara a comienzos de su carrera: hallar nuevos territorios para la literatura, buscar nuevos registros de conocimiento, valerse de la palabra para decirnos algo nuevo y luminoso. Desde tal ángulo, tengo que terminar diciendo que son este arrojo, esta ambición, esta destreza original, las razones que me llevan a considerarle un gran poeta, un creador de indiscutible trascendencia. Por eso, me gustaría terminar con una bella cita de Louis Zukofsky, en la que éste se pregunta en qué reside, específicamente, el que una poesía sea buena. Las sabias y generales palabras del poeta norteamericano²², escritas hace treinta y cinco años, se me antojan fructíferamente aplicables a lo conseguido por Tom Raworth:

But what specifically is good poetry? It is precise information on existence out of which it grows, and information of its own existence, that is, the movement (and tone) of words. Rhythm, pulse, keeping time with existence, is the distinction of its technique. This integrates any human emotion, any discourse, into an order of words that exists as another created thing in the world, to affect it and be judged by it. Condensed speech is most of the method of poetry. (...). The rest is ease, pause, grace. If read properly,

good poetry does not argue its attitudes or beliefs; it exists independently of the reader's preferences for one kind of "subject" or another. Its conviction is in its mastery or technique.

Notas

1. El texto de Olson está contenido en James Scully, ed., *Modern Poets on Modern Poetry* (London & Glasgow: Fontana/Collins, 1973). Hay una traducción al español, junto con otros materiales relevantes de bastante interés, en el número monográfico de *Trece de nieve*, 5/6 (Madrid, 1973) compilado por Kevin Power. Igualmente deberían consultarse, en relación a esta vertiente, los capítulos sobre Olson en Kevin Power, *Una poética activa* (Madrid: Editora Nacional, 1978) y Ekbert Faas, ed., *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews* (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978).
2. Cf. el ensayo de Hermut Heissenbüttel, "Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer", en su libro *Zur Tradition der Moderne* (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1972).
3. Cf. a este respecto mi propio trabajo "Fenollosa y las enseñanzas de la poesía china", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 342 (diciembre, 1978).
4. Tal es la postura de Joseph Riddel en su "Decentering the Image: The 'Project' of 'American' Poetics?", contenido en Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (London: Methuen, 1980).
5. Hay una breve, pero enjundiosa, selección de poemas y textos teóricos en la obra de Gomringer, *konkrete poesie* (Stuttgart: Reclam, 1972).
6. Este aspecto lo desarrollé con mayor amplitud en mi ensayo "Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje", aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303 (septiembre, 1975).
7. Se publicó un fragmento, bajo el título de "The Singing Ted", en *Poetry Information*, 9/10 (spring 1974), por el que cito.
8. He manejado la segunda edición (Berkeley: Turtle Island, 1977).
9. Bajo el título de *Cómo es*, existe una buena traducción española (México: Joaquín Mortiz, 1966).
10. Cf. su reseña del libro en *Poetry Information*, 16 (winter 1976/77).
11. (London: The Goliard Press, 1966).
12. Contenido en su libro *The British Dissonance* (Columbia and London: University of Missouri Press, 1983).
13. (London: Cape Goliard Press, 1971).
14. (London: Trigram Press, 1973).
15. La mejor obra en lengua inglesa al respecto que conozco es Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku* (Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1981).
16. (Great Barrington, Ma.: The Figures, 1984).

INTELIGENCIA QUE NO SUSTITUYE A LA INTUICION: LA POESIA DE TOM RAWORTH

17. Contenida en *L=A=N=G=U=A=G=E*, (December, 1978).
18. *Heresis*, Vol. I, n.º 1 (January-April, 1981).
19. Aparecida en *Poetics Journal*, 2 (September, 1982).
20. (Berkeley: The Figures, 1982).
21. "Dissolving the Voice", en *Times Literary Supplement* (December 30, 1983).
22. Proceden de su "A Statement for Poetry", contenido en *Prepositions. The Collected Critical Essays of Louis Zukofsky*. Expanded edition (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981).