

como el *collage*, la dislocación argumental o un verso más o menos libre. Lo mismo puede decirse de la gran mayoría de poetas ingleses que, durante las dos décadas siguientes, coparon hasta la asfixia el discurso crítico: Larkin es tan sólo un ejemplo; pero también cabría nombrar a John Betjeman, Kingsley Amis o, más recientemente, a Andrew Motion, biógrafo de su maestro Larkin y último representante de la tendencia más insular y endogámica de la poesía inglesa.

Tendrán que ser los poetas norteamericanos quienes desarrollen la estética modernista hasta sus últimas consecuencias. No es éste el lugar ni el momento para analizar con detalle los presupuestos estéticos ni la evolución del movimiento modernista norteamericano, pero sí es posible apuntar el tremendo interés que a principios de siglo muestran escritores y artistas americanos por la vanguardia literaria y artística francesa. Como bien ha afirmado, entre otros, Paul Auster, muchos de los poetas estadounidenses de este último siglo han buscado su apoyo en la lengua y cultura francesas como un modo de escapar de la todopoderosa tradición poética inglesa. El resultado, concluye, ha sido en cierto modo un afrancesamiento del idioma inglés, la creación de un idioma poético capaz de igualar las posibilidades sintácticas y expresivas de la lengua francesa. En pocas palabras, ha dado lugar a la aparición de poemas franceses *escritos*, por así decirlo, en inglés, curioso concepto que, sin embargo, adquiere pleno sentido si uno ojea muchos de los poemas de John Ashbery, Frank O'Hara o Wallace Stevens. Surge así una dicción poética capaz de adaptar al inglés la mayor parte de la tradición simbolista y vanguardista francesa (desde Mallarmé a Roubaud, desde Cendrars a Ponge) y ampliar el campo de posibilidades referenciales del poema. Esta es, bajo el patrocinio de Wallace Stevens, la dicción elegida por Charles Tomlinson al comienzo de su carrera: un diseño de lenguaje capaz de sostener el avance poético de la segunda mitad del siglo, especialmente en relación con otras disciplinas artísticas como la pintura o la música. Pues quizá sea ésta una de las características fundamentales de la poesía moderna: el interés que muchos de sus practicantes han mostrado, sobre todo, por las artes visuales o la música. No olvidemos que O'Hara o Ashbery iniciaron su carrera literaria como críticos de arte en prestigiosas revistas neoyorquinas, definiendo su propia obra en términos más pictóricos que literarios, ni tampoco que el propio Tomlinson ha dedicado una parte importante de su esfuerzo poético a definir su actitud como oyente ante la obra de compositores como Bach, Wagner o Schoenberg. Son éstas unas líneas de influencia que la crítica más ortodoxa ignora a menudo pero que son sin duda decisivas para nuestro entendimiento del arte moderno y su evolución en esta segunda mitad de siglo.

⁸ Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*, Manchester, Carcanet, 1982, pág. 242. En el original: «[English poetry] begins with aspects or appearances whereas French poetry begins with essences».

⁹ Michael Hamburger, Op. cit., pág. 243. En el original: «Gerald Manley Hopkins or Ted Hughes would have begun by rendering the lizard's 'quiddity' in terms not of abstractions but of concrete particulars. If they ended by extracting an essence, this essence, too, would have been inherent in the particulars, or at least prefigured in them to a much greater degree. Yves Bonnefoy's poem is remote from almost every idiom of contemporary English or American poetry, because its language functions in a radically different way, its movement proceeds in a radically different direction; and above all, because it assumes an order of pure ideas, or of pure objectivity, that can be evoked poetically with a minimum of sensuous substantiation».

¹⁰ Michael Hamburger, Op. cit., págs. 241-242. En el original: «[In French poetry] some resist poetry to a degree not true of English poetry».

En su estudio *The Truth of Poetry*, el poeta inglés Michael Hamburger ha discutido con detalle las diferencias entre las lenguas literarias francesa e inglesa, así como entre sus respectivas tradiciones poéticas. Tomando como base un trabajo previo del poeta y traductor francés Yves Bonnefoy, Hamburger llega a una serie de conclusiones generales que, si bien no conviene tomar al pie de la letra, sí establecen un marco de referencia fundamental para cualquier discusión seria sobre poesía contemporánea. En pocas palabras —y siguiendo en todo momento a Hamburger—, parecería que mientras los escritores franceses tienden a utilizar un mayor número de abstracciones e imágenes no visualizables, los ingleses se inclinan más por el detalle concreto, producto de una observación atenta de los objetos; mientras los escritores franceses asumen la subjetividad y la realidad interiorizada como punto de partida del discurso poético, los ingleses favorecen la objetividad y la representación fidedigna de la realidad externa. Es decir que, tal y como afirma Hamburger, la poesía inglesa “empieza con aspectos externos y apariencias mientras que la poesía francesa empieza con esencias”⁸. En su comentario a un poema de Yves Bonnefoy titulado *La salamandra*, añade:

Gerald Manley Hopkins o Ted Hughes hubieran comenzado por describir la singularidad de la salamandra no mediante abstracciones, sino ateniéndose a particularidades concretas del mismo. Si hubieran extraído una esencia, dicha esencia habría sido inherente a las particularidades, o al menos las habría prefigurado con mucha mayor claridad. El poema de Yves Bonnefoy es ajeno a casi toda la poesía escrita en Estados Unidos e Inglaterra en estos últimos años, puesto que su lenguaje funciona de un modo radicalmente diferente, se mueve en una dirección radicalmente diferente; y, sobre todo, asume un orden puramente ideológico, o subjetivo, que puede ser evocado con un mínimo de detalle sensorial⁹.

Este mundo *ideológico* es, por supuesto, un concepto platónico. Es un concepto inherente a la propia textura del idioma donde, según Hamburger, no todas las palabras son poéticas y algunas “resisten su inclusión en el poema hasta extremos no vistos en el idioma inglés”¹⁰. En el fondo, Hamburger no hace sino reformular en otros términos ideas que ya Cernuda expresó repetidamente al escribir sobre el conjunto de la tradición poética inglesa. De modo extremadamente simplista, pues, podría hablarse por un lado de una poesía inglesa *empírica*, preocupada principalmente por el mundo físico y los detalles sensoriales, y por otro de una poesía francesa (o, en general, escrita en lengua romance) *escolástica*, preocupada no tanto por la realidad externa como por sus propias leyes y mecanismos internos. En el primer caso, existe el peligro de caer en la trivialidad o un prosaísmo intrascendente; en el segundo, el uso indiscriminado de abstracciones o conceptos no visualizables puede llegar a hacer del poema un juego privado y al cabo no menos trivial de puro hermético.

Para muchos poetas norteamericanos (como también para Charles Tomlinson) lo más urgente en su intento por regenerar la lengua poética era construir un puente entre estas dos tradiciones. Los esfuerzos en diversos frentes de Robert Creeley, Robert Bly o John Ashbery, por nombrar ejemplos bien diferenciados, apuntan a un mismo propósito, que no es otro que el de la apropiación de un discurso autónomo y autosuficiente, capaz de hablar de y para sí mismo sin depender de una concepción dada de la realidad. Pues, desde Mallarmé, la poesía no es otra cosa que el poema consciente de su propia existencia; y es el poema mirándose en el espejo, hablando con su propio reflejo y examinándose en él (¿de qué otro modo deberíamos entender el *dictum* de Steiner: «La ruptura del contrato entre palabra y mundo constituye una de las pocas revoluciones genuinas del espíritu occidental y define en sí misma el concepto de modernidad».^{11?}). Es el mundo de Wallace Stevens en poemas como *The Man with the Blue Guitar* («Poetry is the subject of the poem».¹²), o *The Idea of Order in Key West*, donde:

She sang beyond the genius of the sea...
 ...As we beheld her striding there alone,
 Knew that there was never a world for her
 Except the one she sang and, singing, made¹³.

(Ella cantaba ante el genio del mar...
 ...Y nosotros, al contemplarla allí vagando
 Supimos que ella no tendría otro mundo
 Que aquel que cantaba y, cantando, creaba.)

En ese mirarse, en ese explorarse a sí mismo, el poema pierde la inocencia, descubre sus propias limitaciones, que son las limitaciones del lenguaje y de la palabra sobre la que se asienta: esta desconfianza o pesimismo del poema acerca de sus propias posibilidades es la que anuncia el final de la estética modernista, y preludia la profunda desazón —léase *lucidez*— que subyace a la mayor parte de las poéticas del último medio siglo.

En el caso concreto de Tomlinson, las líneas de influencia deben encontrarse principalmente en el Valéry de *El cementerio marino* y el Guillén de *Cántico*: ambos le enseñaron el uso de una dicción cartesiana e intelectualmente rigurosa, como el propio Tomlinson ha afirmado en alguna ocasión; en ambos encontró el gusto por un idioma literario limpio y despojado, de precisión matemática, que él adoptó —o, mejor dicho, *contaminó*, pues su dicción no posee la rigidez formal de sus modelos— para sus propios propósitos. Los poemas resultantes constituyen un conjunto a un tiempo diverso y coherente, donde el gusto por un cierto clasicismo

¹¹ George Steiner, *Real Presences*, Londres, Faber and Faber, 1991, pág. 93. En el original: «It is the break of the covenant between word and world which constitutes one of the very few genuine revolutions of spirit in Western history and which defines modernity itself».

¹² Wallace Stevens, *Selected poems*, Londres, Faber and Faber, 1965, pág. 54. Literalmente: «La poesía es el sujeto del poema».

¹³ Wallace Stevens, *Op. cit.*, pág. 65.

moderno afin a, o derivado de, la poesía pura, se alía con una voz acostumbrada a *narrar*, a contar historias, a hilar tramas y personajes como es habitual en la mayoría de los poetas ingleses.

Lo que aparta a Charles Tomlinson de sus colegas norteamericanos, sin embargo, es el modo en que su dicción —plenamente formada ya en su segundo volumen, *Ver es creer*—, ha logrado expresar con sorprendente claridad una visión del mundo específicamente británica, insertada en el contexto de una preocupación por el mundo físico y el paisaje, de gran importancia en el conjunto de la tradición artística inglesa. El énfasis que Tomlinson concede a la aprehensión sensorial de las formas y objetos que rodean al individuo, sitúa su obra en relación dialéctica con la propia tradición literaria de la que parte, en un doble movimiento de aceptación y rechazo, que está en el origen de la catástrofe estética. Tradicional y moderno al mismo tiempo, aunando en su trabajo preocupaciones del pasado más inmediato con un gusto por la experimentación formal que lo sitúan en la vanguardia de sus contemporáneos, Charles Tomlinson ha construido una obra de alto vuelo intelectual y estético que, unido a un discurso crítico de indudable solvencia y seriedad, disuelve la falsa dicotomía de los que —tan abundantes hoy en día en nuestra escena literaria— enfrentan tradición y modernidad como entes irreconciliables y aun antagónicos. Son muchas las lecciones que pueden extraerse de la obra poética de Charles Tomlinson: quizá la que con mayor énfasis convendría reivindicar en estos instantes, es su consideración de la tarea poética como un ejercicio de generosidad con el mundo (eliminando de una vez por todas la tiranía del *yo* romántico) y con la propia cadena de antecedentes que, como bien afirmaba Bernd Dietz, «el creador original despierta del letargo mediante su ejemplo». En este proceso de síntesis nada es clasificado de antemano, nada es desechado sin antes pasar por el ojo curioso, escrutinador del poeta. Su obra es una prueba cabal de que en el arte no hay caminos clausurados: quien así habla es porque no quiere, o no puede, llegar a ellos.

Jordi Doce