

la tierra, el mar y el ojo— colabora asimismo a la sensación de tensión.

Sin embargo, *En el idioma de los delfines* presenta una mayor abstracción y unas connotaciones metafísico-existenciales inmediatamente perceptibles. Donde *El ojo entornado* atendía a la luz y al mundo, a lo exterior y hermoso, *En el idioma de los delfines* se vuelve hacia sí —se ensimisma—, se adentra en la subjetividad, se reconcentra en un yo desencajado y hasta convulso. El idioma de los delfines es, realmente, un conjunto de chirridos con el que estos mamíferos marinos se comunican el peligro, la presencia de depredadores o de alimento, y gracias al cual se encuentran en la vastedad indiferenciada del mar. Quizá el autor haya intentado algo parecido con este libro: emitir señales de alarma, radiar su situación de soledad e indefensión, reclamar la presencia lenitiva de sus semejantes.

En realidad, no es que los símbolos cambien, sino que han tomado otro cariz, se han decantado hacia otras significaciones, más sombrías. Porque *En el idioma de los delfines* hallamos un canto de soledad, un lamento entrañado, un quejido existencial. El concepto de pérdida deviene, así, un concepto central.

Prácticamente todos los poemas están atravesados de una sen-

sación de dolor o de desgarramiento, que adopta matices, coloraciones distintas, según sea su soporte referencial. Abundan (de hecho, no hay poema que no las contenga) las referencias a la pérdida, la falta, la caída, la muerte, el suicidio, la herida, el desamor, a veces con tintes violentos: «El corazón es lo único / que cuenta. Cuerpo a cuerpo / la fiebre en los termómetros, / el veneno se adhiere / como alcohol a la sangre / y los sudores anuncian / el diluvio», dice un poema. En este poema advertimos también la presencia de un símbolo capital, el corazón, que es metáfora del ser, de la intimidad indestructible, pero lacrada, del poeta. Ese órgano, junto con la piel y los casi omnipresentes ojos, se constituye en sinécdoque del cuerpo, esto es, del yo; y en este rasgo sobrevive el sentido carnal de la poesía de Ricardo, su naturaleza tangible, matérica, que se rebela, pese a todo, contra la desposesión y la tiniebla del existir. En otro poema leemos: «Queda el gusto en cada cuerpo extraviado, / en el momento pospuesto en la prisa. / En la estampida / el silencio pisoteado, / ese adiós prematuro / deja estatuas de sal. / Las cartas no escritas, / el negativo nunca revelado / bajo la piel enferma de relojes. / Los nudos en el hilo de los días / y ese lastre en los ojos». En este texto

encontramos dos imágenes muy significativas: «la piel enferma de relojes», una metáfora en la que se reúne, magníficamente, su que-  
rencia por el cuerpo, su voluntad de cuerpo, es decir, de placer y de vida, con una de las obsesiones axiales de cualquier manifestación existencial, y que él, transitoriamente, comparte: el paso del tiempo, que nos conduce de modo irremediable a la muerte («el hilo de los días», a continuación, nos remite a las moiras, las deidades de la mitología griega que devanaban, en forma de hilo, la existencia de los mortales). Por otro lado, en el verso final leemos: «ese lastre en los ojos». La mirada ya no percibe un mundo pleno, o que ella misma vuelve pleno, sino que tira pesadamente del yo, de un ser grávido y oscuro, carente de vuelo.

Predomina, pues, a lo largo del libro un aire de malestar sentimental, una incomodidad con lo que se ve y lo que se toca, y con uno mismo. En otro poema hay un verso espléndido que denota es fractura entre el ser y el mundo, entre la realidad y el deseo: «hoy que nada se parece a lo que amo». A veces, ese malestar tiene un reactivo, un fulminante: el desamor, cuyo acidez desazona al poeta. Otras veces se manifiesta en chispazos poéticos, en breves imágenes de destrucción, próximos,

como ya sucede en *El ojo entornado*, al haikú: «Del árbol sacrificado / en el choque de los fuegos / veo arder el muñón / atado a sus raíces. // A salvo en la guardarraya / el tronco amputado». En otras ocasiones, la sensación de quiebra y hundimiento se amplifica proyectándose en la ciudad, algo que conecta con la vertiente cívica de la poesía de Ricardo, más presente en *El ojo entornado*, como en el último poema de la sección «Zonas de calor», donde el poeta plasma estupendamente su soledad y la de todos.

En lo formal, en la concreta articulación de los versos, el conflicto existencial del que demuestra ser partícipe Ricardo Hernández Bravo se manifiesta en algunos rasgos de escritura: la abundancia, como ya se ha dicho, de términos negativos, que connotan sufrimiento y opresión; la profusión, igualmente, de palabras encabezadas por el prefijo «des-», que transmite privación, despojamiento (así, en un poema de la última sección, de ocho versos, encontramos tres voces de estas características: «desconfianza», «desentendernos» y «descascamiento»); y el uso de palabras arcaicas o insólitas, que acaban abruptamente —a menudo, en «-e», que Cristóbal Cáceres ha identificado acertadamente en su prólogo como «términos inusuales de cierto acento modernista», y que

comunican la misma sensación vivencial de rispidez, de cercenadura, que experimenta el poeta («en su aguada reparo mi desangre. / Cuando ni un soplo anuncia floraciones, / es total mi deshoje / y el dejamiento me hunde en sus arenas...»). Todo ello aparece, empero, sólidamente trabado en un todo orgánico, gracias, entre otros mecanismos, a la textura similar de los poemas —siempre breves e intensos— y a las conexiones entre ellos, representadas con frecuencia por conjunciones como «y» o «pues».

Sin embargo, no todo es tristeza o padecimiento en este poemario. El conflicto existencial se entrevera con atisbos de esperanza, con llamaradas de amor, con leves y dulces melancolías. Como en este poema de la primera sección del libro, «Los nudillos rotos», donde, tras el autorreproche por no saber disfrutar, en el presente, de lo que se ama, asoman un conjunto de realidades pálidas y felices, que se ansían, pese a toda oscuridad: calor, vida, fervor: «Pues sólo sé apreciar lo que despido, / lo que la distancia endiosa, / la misma dispersión en la mirada / me enajena en el día sin encuentros, / me hace negarme el calor / mientras relleno mis vidas / y atesorar cascotes / y estrangulo el fervor».

**Eduardo Moga**

## Presencia constante\*

Uno de los caminos más inmediatos con los que cuenta el poeta para una rápida consagración y una prometedora posteridad es encontrar temprano acomodo en la nómina del canon y la periodización. No fue éste el caso de Charles Tomlinson (Stoke-on-Trent, Inglaterra, 1927): pese a poseer una voz propia dentro de la poesía inglesa de la segunda mitad del siglo XX o quizá precisamente por eso su figura se encontró inadvertida, desplazada o escondida en un primer momento, en beneficio de las escuelas dominantes durante los años cincuenta y los primeros sesenta. No obstante, el reconocimiento obtenido en Estados Unidos y la difusión privilegiada en espacios como el ámbito hispánico gracias a la amistad y colaboración con Paz en un primer momento, y a la tarea de difusión, crítica y traducción de poetas como Juan Malpartida y Jordi Doce después le han resarcido sobradamente en las últimas décadas. Beligerancias aparte, creo que el lector novel de Tomlinson encuentra en *En la plenitud del tiempo* razones para reconocer las

\* Charles Tomlinson, *En la plenitud del tiempo* (1955-2004), ed. y trad. Jordi Doce, Barcelona, DVD, 2005.

estrategias por medio de las cuales Tomlinson buscó y encontró una salida a aquella «estrechez mental» que reprochaba a la poesía inglesa de posguerra, pero también razones para establecer vínculos sólidos entre su poesía y una tradición vernácula que en aquel momento se le antojó asfixiante. Intentaré resumirlo en cinco temas.

El primero es el carácter marcadamente visual de su imaginación, que Tomlinson atribuye, entre otras cosas, a la afición al dibujo que cultivó durante una larga enfermedad en la adolescencia: la disciplina en el arte de la observación morosa le habría permitido desarrollar esa atención al detalle minúsculo que aparece en muchos de sus poemas; y el hábito del paseo y el deporte de la pesca habrían redondeado su capacidad para la observación y la paciencia. En este punto se reconoce en Tomlinson una herencia llena de asociaciones: es inevitable pensar en Wordsworth cuando se habla del poeta peripatético, pero también en Blake y Hopkins el primero con su horror a las generalizaciones, el segundo con su concepto de *inscape* al tratar de ese amor a lo concreto como sustrato irreductible del ser. Por fin, como Rilke, Tomlinson encontraría en Cézanne no sólo una obra pictórica sino un ejemplo perso-

nal, esa «santidad» del artista retirado del bullicio de París, que desde la provinciana Aix en Provence pinta pacientemente, una y otra vez durante veinte años, la montaña de SainteVictoire. Véase el homenaje de «Cézanne at Aix», donde la montaña permanece «indocta, inalterable,/ pétrea cabeza de puente abierto/ hacia lo que es tangible/ por no sentido previamente». El objeto como pura presencia; en último término, un eco del scotismo y el empirismo tradicionales en Inglaterra.

Esta deriva «empirista» de Tomlinson nos conduce hacia el segundo tema: el valor decisivo de la experiencia. A diferencia de escritores de las generaciones anteriores, como Eliot, Auden o Waugh, para quienes el sentido de las cosas, los textos y las vidas comparecía dentro de un sistema cultural que hiciera el mundo inteligible, en Tomlinson hay una cierta «desnudez» de la mirada, abiertamente despojada de las adherencias de la certeza ideológica o la protección de un acervo cultural concebido como interpretación acabada. Es significativo que, en su inveterado interés por la pintura, el poeta escribiera una «Meditación sobre John Constable», el pintor que se decidió a mirar la Naturaleza con sus propios ojos, desembarazando la mirada de la quincalla de figuras