

El idioma de los ojos

Una introducción a la obra de Charles Tomlinson

Desde hace exactamente cuarenta años, con la publicación en 1955 de *El Collar*¹, la obra de Charles Tomlinson (Stoke-On-Trent, 1927) ocupa un lugar preponderante dentro del panorama poético inglés. Las más de trescientas páginas de que constan sus *Poemas reunidos*, editados en 1987 por la Oxford University Press —a las que hay que sumar cuatro volúmenes más, publicados con posterioridad por la misma editorial—, son testigo de una de las prácticas poéticas más lúcidas y ambiciosas que ha dado la literatura inglesa de posguerra, aficionada a los juegos de salón y la insularidad provinciana. Enfrentado desde el comienzo a las tesis reduccionistas de los poetas del *Movement* (Philip Larkin, Kingsley Amis, John Wain etc.), de los que por edad y experiencia vital era contemporáneo, su poesía ha sabido reclamar un acento y espacio propios en el que se conjugan la tradición romántica y postromántica inglesa (representada aquí por Wordsworth y Ruskin) con las últimas tendencias poéticas nacidas al amparo de la vanguardia y que se resumen en los intentos renovadores de un John Ashbery o un Robert Creeley. Difícil empresa para la que, sin embargo, Tomlinson encontró el tono adecuado casi desde el inicio de su carrera. No parece exagerado afirmar que la voz que se esconde detrás de *Ver es creer*, volumen publicado en Inglaterra en 1960, es la misma que, treinta y cinco años después, se muestra en toda su madurez en *Júbilo*, de inminente publicación a la hora de redactar estas líneas. Existe en su obra una continuidad de propósitos y resultados que no deja de ser asombrosa si se piensa en términos puramente cuantitativos: en los cuarenta años que lleva en activo, Charles Tomlinson ha publicado quince volúmenes de poesía, diversos estudios y antologías de poetas como William Carlos Williams y Wallace Stevens, traducciones de poetas italianos e hispanoamericanos (entre ellos César Vallejo y Octavio Paz, con quien ha publicado, además,

¹ Cito los títulos en castellano por Charles Tomlinson, *La insistencia de las cosas*, Madrid, Editorial Visor 1994.

otros dos volúmenes en colaboración), sin olvidar su labor docente como profesor en el Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Bristol y su actividad paralela como pintor, en especial durante la década de los setenta, período durante el cual publica alguno de sus mejores volúmenes. Su obra representa un espléndido y continuado logro que sólo Ted Hughes o Geoffrey Hill, ambos contemporáneos suyos, pueden igualar. Y no resulta extraño si se piensa que estos tres poetas han sabido compartir desde el inicio de sus carreras un intenso interés y curiosidad por la literatura de otras lenguas y tradiciones, así como por la evolución del discurso artístico tras el impacto inicial de la vanguardia. El trabajo de reescritura de Lope de Vega y San Juan de la Cruz que Geoffrey Hill lleva a cabo en *Tenebrae* (1978), tiene así su equivalente en los estudios sobre poetas del Este europeo realizados por Ted Hughes a mediados de los setenta, y en el titánico esfuerzo de Tomlinson por verter al inglés la convulsión lingüística de *Trilce*. Nada de lo hecho por poetas de generaciones posteriores parece igualarse a esta efervescencia de ideas, energía y optimismo creativo que anima la escritura de volúmenes como *Wodwo o Crow* de Ted Hughes, *Tenebrae* de Geoffrey Hill o *La manera de un mundo* y *Escrito sobre el agua* del propio Charles Tomlinson. A su lado, los esfuerzos de un Philip Larkin por recrear en sus poemas un cierto *decorum* dieciochesco —tan apreciado hoy en día— se revelan como meros ejercicios de estilo, sin duda agradables, pero al cabo sin consecuencias en el orden artístico o puramente intelectual.

Y, sin embargo, al igual que Larkin, poeta menor e inveterado provinciano, no hay seguramente poeta más enraizado en un preciso lugar y tiempo que Tomlinson. En especial, desde *Ver es Creer* y *Un Paisaje poblado*, su poesía se centra con peculiar firmeza en la descripción del paisaje y en los cambios que en ese paisaje introduce el paso del tiempo: espacio y tiempo donde, inevitablemente, hace su aparición el hombre, pero siempre como parte de una visión más amplia y global. Aunque limitado en número, el abanico de escenarios que aparece en sus poemas es rico en contrastes: la costa italiana de Génova y Lerici, donde residió a finales de la década de los cincuenta; su pueblo natal, Stoke-on-Trent, y la región de los *Midlands* ingleses donde habita en la actualidad; y, por último, la diversidad caleidoscópica de Estados Unidos y México, donde ha pasado largas temporadas y situado algunos de sus poemas más memorables.

Pero el ojo que Tomlinson dispone sobre estos paisajes no es un ojo interior, subjetivo. Sus paisajes no funcionan como metáforas más o menos creíbles de una realidad interna que los condiciona y acaso distorsiona. No hay en su poesía espacio para el *sublime egotista*, ni para la exhibición impúdica y confesional cultivada por gran parte de sus contemporáneos. Al contrario, quizá lo que más sorprende en un escritor cuyas

maneras, en última instancia, tanto deben a la tradición romántica inglesa, es su condición de poeta objetivo, su intento por aprehender clara y fielmente los contornos del mundo físico y de los objetos. Es el diario de un pintor convencido de que «ver es creer» y de que «el arte es él mismo cuando lo aceptamos»². Es por ello que el propio Tomlinson ha hablado frecuentemente de su creencia en un verso «no sólo de connotación sino de denotación», envidiable prueba de su complicidad con el universo físico, y de su intento por evitar el «exhibicionismo subjetivo» que, en su opinión, hizo naufragar casi desde sus inicios al movimiento romántico. Pues el romanticismo de Tomlinson tiene su origen en la mirada del mejor Wordsworth (*The Prelude*) y en los diarios y ensayos de Gerald Manley Hopkins y John Ruskin. En estos dos últimos, la preocupación por los conceptos de armonía e ideal físico (deudores inicialmente de las enseñanzas de Walter Pater) desemboca en una reflexión sobre la mejor manera de aprehender, en la obra artística, la variedad de formas del mundo natural, no como entidades fijas o inmutables, sino también en aquello que tienen de elusivo, de inaprensible (convendría recordar aquí la progresiva importancia que adquiere la luz en las últimas creaciones de Turner o Cézanne). Las respuestas que dicha reflexión suscite definirán una estética de la percepción para la que lo importante es la forma, el objeto, pero también el modo en el que el artista se sitúa ante él. Es ésta una idea que Tomlinson asume plenamente y que se revela, implícita o explícitamente, en muchos de sus poemas. Como se lee en *Meditación sobre John Constable*: «Si el gozo describe... puede renunciar a todo patetismo; pues lo que él vio descubrió lo que él era»³. La personalidad del poeta se convierte así en una *distancia*, en una *forma de mirar*, y el discurso resultante, en el registro fiel de una percepción o del proceso por el cual esa percepción tiene lugar: el poeta mira y se ve mirar, y en la doble naturaleza de esa mirada, cifra el poema sus instantes de mayor lucidez. Como bien afirmaba Jaime Siles en su espléndida reseña de *La insistencia de las cosas*, la poesía de Tomlinson «procede por abstracción de datos, inmersión en sus signos y permeabilidad de su operación; (...) exige ósmosis más que «hermeneia», pocas metáforas y un alto grado de condensación»⁴. Por ello extraña un poco su sorpresa ante el «número no fijo de sistemas»⁵ en que Tomlinson despliega su discurso: tal diversidad formal no es otra cosa que un reflejo —inevitable, por otra parte— de los múltiples modos en que el poeta despliega su percepción. Desde el *blank verse* tradicional a la triada desarrollada por Williams, Tomlinson recorre un amplio abanico de ofertas formales que, en cada caso, sugieren un determinado emplazamiento del poeta ante el universo que lo rodea.

Se ha hablado mucho de la influencia norteamericana en Charles Tomlinson. Su interés por poetas como Marianne Moore o Wallace Stevens así

² *Ibidem*, pág. 43.

³ *Ibidem*.

⁴ Jaime Siles, «*La insistencia de las cosas (Antología)*», en *ABC Literario*, 6 de enero de 1995, pág.9.

⁵ *Ibidem*.

lo atestiguan, así como el hecho de que su obra haya sido por lo general recibida con mayor interés al otro lado del Atlántico. Su misma condición de poeta objetivo lo sitúa en la estirpe de su admirado Williams o de la propia Marianne Moore, al tiempo que ofrece interesantes semejanzas con lo realizado por ciertos poetas del grupo *Black Mountain* como Charles Olson o Robert Creeley, con quienes mantuvo estrechos contactos durante la década de los sesenta. Es evidente que, en especial al inicio de su carrera, Charles Tomlinson modeló su voz bajo el ejemplo de los *otros* modernistas norteamericanos, aquellos que, al contrario de Pound o Eliot, permanecieron en Estados Unidos y desarrollaron allí su trabajo poético. Dos figuras principales merecen destacarse por derecho propio: Wallace Stevens y William Carlos Williams. Ambos son poetas sobre los que Tomlinson ha escrito con asiduidad y cuya obra ha antologado en sendos volúmenes que atestiguan un interés que va más allá de lo puramente académico. Ambos son poetas que le ayudaron muy pronto a encontrar una voz propia y a canalizar su idea de lo inglés y de Inglaterra como llave semántica de toda su obra. Con ello quiero dejar claro que, lejos de una lectura sumisa y reduccionista del *modernism*⁶ norteamericano (y europeo), la obra de Tomlinson es una demostración palpable y evidente de cómo, en palabras de Bernd Dietz, «se puede tener una cultura internacional y cosmopolita sin dejar de ser radicalmente inglés, que la tradición no es un estrecho canal provinciano, sino la propia cadena de antecedentes que el creador original despierta del letargo mediante su ejemplo»⁷. Son palabras elogiosas, sin duda, que será necesario justificar en las páginas que siguen.

Pese a los continuos intentos de T.S. Eliot y Ezra Pound por incorporar a la poesía en lengua inglesa las innovaciones y descubrimientos de la era modernista, pocos fueron en Inglaterra los que siguieron por ese camino. Ya los poetas de los *thirties*, Auden, Spender o MacNiece, representaban una reacción contra la estética modernista y una vuelta a la mejor tradición formal *georgiana* de principios de siglo, bien que oportunamente disfrazada de contenidos sociales y una temática cercana a la gente de la calle, a un pretendido hombre común en el que se cifran todas las esperanzas de cambio social y político. Los personajes de los primeros poemas de Auden son, en cierto modo, los herederos espirituales de Alfred J. Prufrock, aunque al castrante *malaise* de éste le sustituya ahora una confusa mezcla de optimismo, vagas ideas filocomunistas y rebeldía social. Pero las ideas de progreso social no traen consigo el progreso estético: desde el punto de vista formal, Auden fue siempre (o casi siempre) un conservador. Extremadamente hábil en el manejo de diversas formas métricas, sólo en algunos de sus poemas de juventud ensaya Auden técnicas vanguardistas

⁶ Utilizo el término inglés en contraposición al término castellano «modernismo» que, como es sabido, designa otro movimiento de diferentes características en los países de habla hispana.

⁷ Bernd Dietz, «La poesía», en *Historia de la literatura inglesa*, ed. Cándido Pérez Gallego, Madrid, Editorial Taurus, 1988, II, pag. 339.