

dirigiéndose a Marianne Moore, el acento especialmente inglés del poeta parece aún más definido y seguro por medio de su versificación americana, fragmentada aunque equilibrada. La voz es, en efecto, como un puente hacia la otra persona —suspendido en el espacio, aunque con anclaje:

Y lo que me gustaba
de aquel puente
era la incertidumbre
El modo en el que
el acero desnudo
no se desnudaría
sino que vestiría
sus pilares de piedra
tal como dice el libro
«estilísticamente
su rasgo más débil».
Me gusta
esa debilidad, el tirón
que la base de piedra
confiere al armazón.

El «Me gusta» (definido pero no egotístico, fuerte a causa de la duda) le hace a uno sentir de nuevo que ésta no es la voz de una poética impersonal. Por el contrario, Tomlinson arrastra al lector hacia la presencia humana de la obra: la simpatía momento a momento a medida que uno supera el yo, se despierta ante el inesperado cambio de las cosas. «El Pozo: en un convento mexicano» (1966) profundiza más en este efecto. Pero la voz, de nuevo, tiene su propio *suspense*, dependiente de la fuerza del suelo y de la base de piedra:

Reclinado
en el parapeto de piedra
Escuchando
la oscura, larga
vaina a través de la cual
el fuste de agua erguido
manda sus ecos hacia arriba
Atrapando, mientras agita
la firme ebullición
que se levanta y mezcla
con sonidos envolventes
que proceden del vecino
patio de barraca:

Las palabras, pieza a pieza, resuenan gradualmente con un lenguaje de agua y con la plenitud civil del momento. «Apoyándose», «Escuchando», «Atrapando» son signos de letras discretamente mayúsculas del testigo humano a través del cual uno entra en relación con los «ecos» que acreditan una constancia. Pero en este poema la constancia deriva de insinuaciones

de un pasado violento: el recuerdo de destrucción y decadencia por el que el poeta, sin malgastar nada, tiene que ser activamente oportuno al encontrar poder de renovación. Tomlinson, de hecho, toca la situación que va a ser la base de varios poemas históricos o políticos, el momento de la elección de un ser humano, cuando éste es capaz de renovar fuentes y relaciones, o de ser fatalmente excluido. De esta manera, Paolo Bertolani en «Arriba en la Sierra» escucha acantilado abajo la sujeción de la necesidad» en las olas, y el líder revolucionario en «Para Dantón» (1978) está encima del río, que parece llevarle hacia París y a su condena por Robespierre. Pero Dantón, al contrario que Paolo, ha estado sordo durante demasiado tiempo a la voz de los poderes primordiales y a la fructífera otredad en su lugar nativo. Está tan atrapado por el *fatum* destructivo, como Ariadna en «Ariadna y el minotauro» (1973), cuando ella niega el parentesco con el hombre-bestia de la roca. La voz del minotauro dentro de la roca no suena nunca, al contrario que «el grito animal» que sale del asesinado Trotsky en «Asesino» (1969), devolviendo a su asesino a un mundo de relación, sustancia y circunstancia.

«Asesino» es contemporáneo de «Nadando en el Lago Chenango», un poema indicativo de direcciones ulteriores tomadas por el arte de Tomlinson en los 70. Uno ve cómo la versificación americana le ha enseñado la forma por la cual la mente discriminativa puede coexistir alternativamente con la fisicalidad del ritmo en su verso de cuatro acentos. Pero el Lago Chenango, con su nombre indio, sugiere también la otra, la América aborígen por la cual el poeta entra más completamente en su propio origen inglés. Aquí:

nadar es también asegurarse
Sobre el significado de agua, para moverse en su abrazo
Y para ser, entre garra y agarre, libre.
Él alcanza y atraviesa ese espacio
Del que también el cuerpo es heredero, haciendo un dónde
En agua, posesión que hay que abandonar
Voluntariamente a cada golpe.

Por fuerza similar —sin voluntarioso forcejeo— Tomlinson continúa describiendo la imagen hecha por la estela del nadador, que es «desplegada como las plumas/ Sobre un ala inmensa». En «Montaña Ute» (1966) está la imagen facial de un jefe indio muerto por la comprensión humana (que no humanizadora) de una vasta masa de tierra. Pero con el poema «Chenango» y con «Cochiti» después (1981), la imagen del pájaro combinada con el hombre sugiere un movimiento aún más activo hacia la relación instintiva de espacio y tiempo. El enlace se explicita en «Cochiti» por los gritos de los danzantes indios-águila que «se elevan a tan/ completa complicidad/ tal como es/ cuando las águilas/ dicen lo que tienen que decir». Expresan

la existencia, el *it is (es)* del proceso del mundo; y el poeta diestramente habla para aquella «complicidad» Cochiti, de tal manera que nos devuelve a la forma en la que una vez él igualó el arte-lenguaje de Cézanne en la confrontación de una montaña: «no está/ Puesto. Es».

El Tomlinson más reciente, sin embargo, al contrario que el autor de «Cezanne en Aix», está más abierto a la actividad del inconsciente sobre la mente. En la nota retrospectiva a sus gráficos en *Edén*, habla de una «canción-sueño» india que reclama nueva atención. Y por su propio tipo de sueño en los gráficos —usando un método surrealista de calcomanía con agua y pintura, para sugerir formas fortuitas con las que la mente pueda comprometerse— él ha ensanchado las posibilidades primordiales detrás de la conciencia atenta de su arte escrito. Puede ahora aventurarse más al completo dentro de las extrañas interrelaciones de los elementos y sus metamorfosis, sin percibir que ésta es la forma a lo Dylan Thomas de ejercer violencia imaginativa sobre el mundo en un exceso de plasticidad. De este modo, en los gráficos, uno ve la cualidad mutua de las cosas. Cráneos animales, *trouves*, son a la vez frágiles y duros, vacíos y sin embargo imágenes de espacio potencialmente rellenas, hechas carne otra vez. Las superficies pétreas se derrumban en aparente decadencia, sin embargo son también porosas y vivas. Los escarpes rocosos en su tranquilidad participan, sin embargo, del movimiento del mar surgente. Es también un mundo pictórico de abismos, y lo que parece la orogénesis de cataclismos prehistóricos. Hay, en efecto, un descenso órfico, a través de los gráficos, a los terrores y al posible Hades, que tiene el efecto sobre el verso de extensión incompaciente y sobre los campos de la constancia y la estabilidad. De nuevo Tomlinson equilibra y construye un más allá de lo mortal, verificada su realización. Que él puede hacer esto en *The Flood (La Inundación, 1981)* sin el clamoroso melodrama de los poetas apocalípticos de los 40 o el confesionalismo del tipo Lowell —ambos conscientemente rechazados por él— testimonia el poder individual con el que ha redimido la tradición romántica en el verso inglés desde el egotísticamente no sublime.

Precisamente el poema que da título a *The Flood (La Inundación)* se enfrenta al naufragio, a la maravilla y a la practicalidad concreta, al recordar el diluvio que una vez inundó la casa del autor. Hubo una metamorfosis aterradora de sólidas a permeables paredes, como si «la misma piedra fuera maleable cual arcilla». Pero aquí también había razón para un testigo revelador, aunque no cristiano, de ver y de creer. Tras el desbordamiento de la noche, antes de improvisar un canal para liberarse del agua, el poeta hace una especie de «loa» religiosa a los remolinos mañaneros lanzados contra las paredes de la casa inundada. «La luz primera no fechó el día/ De vuelta al origen lavó la mancha antigua/ Y lo envejecido, hasta llevarlo

a un resplandor primigenio». Uno recuerda el sentido del Edén reclamado desde los «comienzos en gris-negro» por Tomlinson. Porque él también — su propio logro, una medida de lo que él ha hecho disponible como tradición para la *escritura* inglesa, no simplemente el verso— ha pulido la visión y las palabras, «la antigua mancha/ Y lo rancio». Sin duda, es el más fino y duradero poeta inglés de los últimos cuarenta años.

Richard Swigg

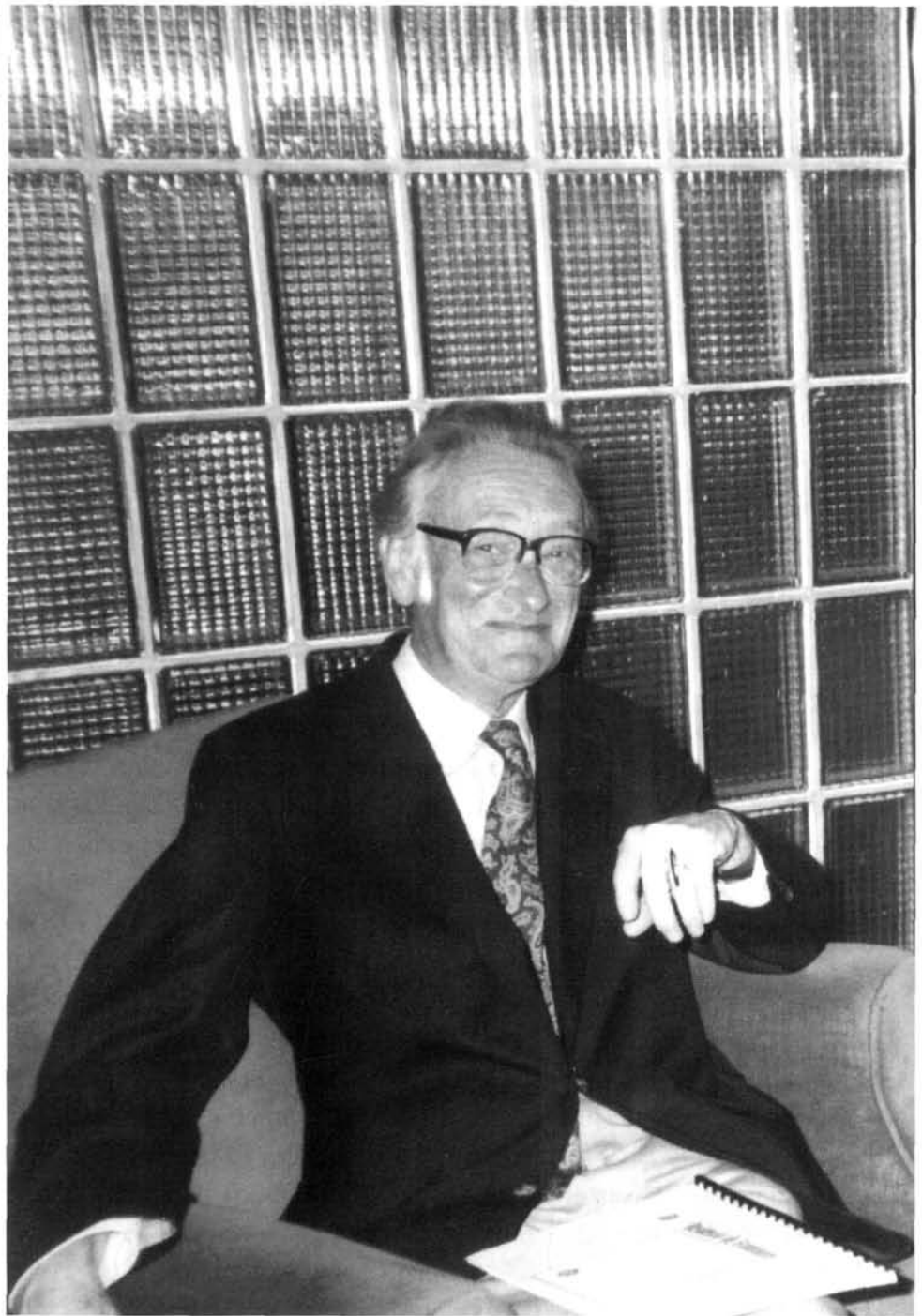
(Traducción de Margarita Ardanaz)

I began writing at the end of the second world war, at a time when it seemed important above all to work against the determinism of circumstances as we emerged, or sought to emerge, from a period of chaos, and to re-stabilize what Eliot had once called 'the mind of Europe'.

So these poems are those of an Englishman and a European, but one open to American influences which taught me possibilities not available in the Dylan Thomas dominated atmosphere of English post-war poetry. The choice of poems in this book attempts to illustrate the range of more than thirty years of my writing, including travel, visual art, politics, the natural scene.

In writing them, I always wanted a firm melodic basis, a clear music that grew out of or led towards meaning, a verse not only of connotation (one thing calling up another) but of denotation, pointing out, defining. I speak of music, but I have also sought the kind of sentence structure that does not force apart the linguistic usages of poetry and prose. In short, my poems seek to marry intellect with passion, as I hope the present choice will show.

Charles Tomlinson



En Madrid, 1992.
Foto: Brenda
Tomlinson