

de yeso y mitologías neoclásicas que el academicismo de la época había mantenido vigentes. En este, como en el punto anterior, hay una raigambre en la tradición autóctona tanto como una afinidad con poetas ajenos a ella. Por ejemplo, uno de los nombres que acuden a la mente de Tomlinson a la hora de decidir efectivamente qué cabe aprovechar del romanticismo es el de Philippe Jaccottet, que a su juicio «es suizo, y por lo tanto menos abstracto, menos cartesiano; muestra que se puede ser moderno sin caer por ello en el error frecuente de utilizar un código demasiado alejado de la realidad». Este «figurativismo controlado», estrechamente unido a la afición de Tomlinson al dibujo y la pintura, le lleva incluso a reproducir los géneros pictóricos, a ensayarlos a modo de géneros poemáticos. Por ejemplo, «Venice» parece sacado de las *vedute* de Canaletto o de Francesco di Guardi, que inspiraron a otro gran viajero inglés en Venecia: Turner. En «Interior», en cambio, ya no se trata del paisaje urbano y monumental con la perspectiva atmosférica y el *sfumato* de la mañana, sino de la precisión y la minuciosidad con que todo está dispuesto en una escena de interior: el poema nos hace pensar en el recogimiento de un Vermeer de Delft. Por fin, otros poemas, como «A

Given Grace», discurren más bien por el género del bodegón, lindando en algunos momentos con la idea rilkiana del poemacosa y con la intuición del mundo de los objetos como una realidad superior, por autosuficiente, a la humana.

Una actitud «empirista» como la de Tomlinson lleva al poeta al peligro de «fiar exclusivamente en sí mismo», de exacerbar ese centro único de conciencia desde el que contempla el mundo ajeno a cualquier otra certeza, en una reedición del sublime egoísta de Wordsworth. Tomlinson conjura este peligro mediante varias estrategias. Una de ellas es el tercero de los elementos de mi lista: la necesidad de una cierta objetividad y el arranque experiencial del poema se dan la mano en una sujeción al lugar, «esa tierra nutricia en palabras de Jordi Doce que respalde y verifique el vuelo imaginativo»: una suerte de «conversión al fantasma» del mundo interior del poeta, pero también una apertura real a la alteridad de un mundo diverso, cambiante, ajeno. Aquí, nuevamente, la incardinación de Tomlinson en la tradición inglesa es indudable: esa preocupación topográfica es proverbial en los poetas de la *age of sensibility*, permanece en la poesía de la Naturaleza de Coleridge y Wordsworth, reaparece en algu-

nos georgianos como Hardy y Edward Thomas, es elevada a niveles connotativos de gran importancia en los *Cuatro cuartos* de Eliot o en la *Carta de Año Nuevo* de Auden y se revela como un elemento crucial de la propia composición y del lenguaje del poema en Seamus Heaney. En muchos casos, lo que subyace a esa indagación de los poetas ingleses en el espacio es precisamente la búsqueda de un «nolugar», de aquello que no cabe encontrar en el espacio: Utopía y Edén. Tomlinson alude en parte a esta búsqueda imposible en «Snapshot», donde la experiencia de comunión con el mundo, de suspensión del tiempo, se revela inevitablemente efímera y, como advierte el poeta con gran perspicacia, inefable: el esfuerzo cotidiano del turista por retener esa experiencia y eternizarla en el carrete de su cámara fotográfica esconde la irresoluble duplicidad de vivencia y conciencia, y sólo cuando ese Edén fugitivo ha pasado podemos saber que existió «o que quizá no hubiéramos captado/ en el fugaz instante/ en que lo vivíamos».

No obstante, pese a esta indudable situación dentro de una riquísima traición autóctona, la poesía de Tomlinson adelanta un rasgo que se extiende en las generaciones siguientes y forma parte

de un acervo común: su capacidad de observación se enfrenta al desafío de dar con el *genius loci* en emplazamientos muy diversos, en un transculturalismo amigo del viaje, del mestizaje y de la apropiación de otras tradiciones que reaparece en poetas como Brodsky, Heaney y, sobre todo, Walcott. En Tomlinson hay, sí, un reconocimiento de un paisaje céltico y sumamente local los cromlechs de «Doors», los monolitos prehistóricos de «Crossing the Moor» pero hay también poemas que arrancan de un cementerio de los indios Hopi («A Death in the Desert»), que se asoman con humor a la cultura fronteriza *tex-mex* («Las Trampas USA»), que recuerdan el período fundacional de los Estados Unidos desde el paisaje de Nueva Inglaterra («In Connecticut»), que reconocen la *melting pot* norteamericana en una escena urbana de San Francisco («Idyll»), que reproducen la estética minimalista de los *haikai* y los *tanka* japoneses («Japanese Notebook») o que esbozan todo un fresco completo casi es inevitable pensar en la pintura de los grandes muralistas en un recorrido por México («Mexico: A Sequence»).

La búsqueda de tradiciones y voces ajenas, que inevitablemente colocaba a Tomlinson frente de la actitud insular del *Movement*, se

manifiesta sobre todo en estos encuentros con lugares y con personas que hablan otra lengua. No extraña, así, que su poesía alcanzase reconocimiento antes en Estados Unidos que en Gran Bretaña, y este americanismo guarda estrecha relación con el cuarto y último tema: el interés de Tomlinson por la poética de los augustos, que con su importación del *heroic couplet* francés instauran en Inglaterra el reinado de un verso de medida silábica. Uno de sus compañeros de generación, Donald Davie, había reivindicado el modelo de Dryden y Pope en algunos ensayos, pero en realidad esta reivindicación se venía fraguando de lejos: si Arnold había predicho el regreso de la estética augusta, Chesterton, Housman, Eliot y Auden, de muy diversas maneras, enarbolaban el estandarte de un antirromanticismo que la reivindicaba, por pura ley de compensación, como una posibilidad aún válida. Para un poeta del siglo XX como Tomlinson, la voluntad de forma, la abierta manifestación del artificio del poema, que ya no cabe considerar como una emanación de la subjetividad del poeta, es quizá el rasgo de esa poética augusta que primero se manifiesta ante sus ojos y que camina más estrechamente de la mano del verso silábico del *heroic couplet*. Lo primero queda claro en una pieza titulada significativa-

mente «The Art of Poetry» y que trata, en efecto, el aspecto artesanal de la poesía: para escribirla es preciso caer en la cuenta de que «las proporciones/ importan. Es difícil calcularlas bien./ No tiene que haber nada/ superfluo, nada que no sea elegante/ ni nada que lo sea si sólo es eso».

El último verso vale como una restricción a una adopción acrítica o puramente mimética de aquella poética dieciochesca. ¿Ejemplos? «Snowbound» ofrece un hermosísimo poema, en el que el empleo del dístico heroico resuena con una tonalidad nueva, propia, verosímil, ajena a todo pastiche y despojada del énfasis en el ingenio que caracterizaba a Dryden y Pope, mientras «Para Noriko» desarrolla de un modo muy poco romántico la metáfora vegetal que en el lenguaje romántico aludía a la analogía entre arte y naturaleza. En suma, creo que *En la plenitud del tiempo* (1955-2004) es una de las lecturas más atractivas y, para los que sólo conozcan a Tomlinson por las antologías, más reveladoras del panorama editorial de este otoño. Un conjunto de poemas escogidos con acierto y primorosamente traducidos por Jordi Doce. El libro cuenta con el valor añadido de un breve prefacio del autor, un apéndice con dos entrevistas, una exhaustiva

bibliografía y un magistral estudio preliminar, que en apenas cuarenta páginas sitúa la obra de Tomlinson dentro de la historia de la poesía inglesa del siglo XX y pone al lector sobre la pista de sus claves más importantes. Un trabajo espléndido.

Gabriel Insausti



Providencia. Santiago de Chile