

La insistencia de las cosas

Leer los versos de Charles Tomlinson es una educación de la consciencia y, hay que decir que, también de la magnificencia de las dotes de un hombre. Ahora bien, cuando uno ve en un solo volumen toda su poesía, desde su primer *The Necklace (El Collar, 1955)* hasta *The Flood (La Inundación, 1981)**, incluyendo tan sólo un poema de la primerísima entrega, *Relations and Contraries, (Relaciones y Contrarios, 1951)*, uno se da cuenta de que Tomlinson ha ocupado un lugar sobresaliente en la poesía inglesa con una voz no sólo importante sino que, en la última década, se ha convertido en una de las más poderosas y claras. Sin embargo, decir esto supone ser consciente de la distancia recorrida en su desarrollo y de su capacidad para no desechar nada. Lo que él consideró una vez como «Demasiado desolado, empequeñecido y domado/ como para ser la base de algo» en la ciudad en la que se crio —Stoke-on-Trent— en los años 30 y durante los años de la guerra, resultó ser, al final, el cimiento de la visión posterior:

He vivido en un único paisaje. Cada tono
Y movimiento han tenido como base
Estos comienzos en gris-negro: una tierra
Demasiado manoseada para ser primaria —de todos modos
Lo primero en el sentir...

Con frescura de tono y ritmo —una agilidad en «de todos modos/ Lo primero en el sentir» que juega en contra de la sobriedad de los versos anteriores— Tomlinson muestra desde el que abre «En Stoke» (1974), cómo un poeta puede meditar sobre la significación personal de un paisaje industrial sin caer obligatoriamente en un tipo larkiniano de nostalgia rancia e irónica. Esos comienzos «gris-blancos» existen para él no como una resaca de derrotismo sino como una matriz por la cual llegaron a ser un arte de luz y versatilidad, tanto en paisajes poéticos europeos y americanos como en terrenos imaginarios representados en gráficos en blanco y negro de *Edén*. Es un arte vivo con sentido de espacios, aire, agua, suelo, y la *otredad* del mundo: la singularidad tangible, y sin embargo separada, de las cosas

* Con posterioridad a este libro publicó otro, *Notes from New York and Other Poems* (Notas desde Nueva York y otros poemas, 1984). (Nota de la traductora)

que nosotros podemos encontrarnos, y con la que cantamos, en relación correcta, no dominada por nuestros egos. Empero, tal poética de iluminaciones procede, parece, de la temprana experiencia de Tomlinson con la oscura otredad de los bloqueados horizontes de Stoke. La región descrita en su prefacio a *Edén* como una de «humo y casas ennegrecidas, montones de escoria, sendas de ceniza, bocas de pozos, acerías» parece haberle ofrecido esa primera lección sobre la circunstancia del hecho, para ser reconocido y atrapado en él, como una vía a través de una vivaz posibilidad, incluso paradisiaca, que ha dejado su impronta en toda la poesía de Tomlinson. De la misma forma en que los trabajadores de los hornos de cerámica se describen volviendo a casa a lo largo de los canales que penetran y atraviesan un ennegrecido Stoke como surgidos de una «Frescura edénica», así también en el arte de Tomlinson se llega a lo que es visionario, por sólidos senderos. Cada paso hacia la posibilidad, hacia lo que es recuperable desde la aridez, hacia el habitable parentesco que puede ser reposeído, tiene que ser ganado imaginativa y verbalmente.

Uno piensa en los campesinos italianos en «Lo Compacto: en Volterra» (1972) que cultivan tenazmente una tierra aterrazada y en continua pendiente: «Rehusando ceder terreno antes de que deban/ Apalancan su paciencia contra la vacuidad del polvo». La paciencia es una virtud *activa*: es el coraje físico-meditativo (una energía activada por el desafío, pero no una insistencia egoísta) lo que también Tomlinson celebra en el norteño y diferente paisaje de «Vallas para la Nieve» (1966) donde «Están protegiendo la tierra alta contra/ los derrumbes, este viento, esas nubes/ la enterrarían». Tomlinson afronta las disoluciones, pero de esta manera verifica, con tanta más claridad, la dirección de una vida, civilidad y constancia ajadas contra la muerte. Están los hombres de los Costswolds, por ejemplo, («La Tapia del Cementerio», 1960) quienes construyen con «piedras crecientes/ Inclinas hacia el centro, balanceadas sobre una ladera» una pared que «aguarda el deterioro». Volviendo a la arcilla excavada del paisaje de Stoke en «Los pozos de marga» (1974), el nada fantástico sentimiento de Tomlinson por la solidez le lleva a «balanceos» más luminosos:

Cavando

Las margas, cavaron una segunda naturaleza
Y agua, absorbiendo para llenar sus pozos,

Los cubrieron cual lagos que parpadean y brillan
Entre torres y cúspides, calles y deshechos
En lentos reclamos, ebulliciones, balanceos,
Como si iluminando el Edén rescindiera su propia pérdida

Y palabras y agua surgieran del mismo manantial.

El lenguaje, de modo extraordinario, ha llegado a ser el equivalente de un suelo del cual el poeta extrae pacientemente, sílaba a sílaba, el acrecentamiento de frescos significados, como si aquél fuera verdaderamente un tipo de agua que centellea dentro de las palabras. En otras ocasiones Tomlinson ha adivinado la subterránea o perdida corriente en «Desierto de Arizona» (1966) y «Las Metamorfosis» (1978) —un poema encantador— donde un reseco cauce se nos revela por las azucenas que crecen a lo largo de su curso, «fluyendo como flores». Pero «los pozos de margas» tienen una finura propia, con el poeta resonando o extrayendo recursos para, después, permitirles liberar sus sonidos. De esta manera, el agua «que se absorbe» se convierte en lagos «aplanados» cuando la *e* larga y la *sh*, líquidamente, infiltran las endurecidas superficies, con las *tes* de «pits» y «tips». Parece que uno percibe el proceso mismo mientras las aguas «brillan/ Entre cúspides y torres, calles y deshechos». Pero nada resulta precipitado o demasiado exultante. El sentido del tiempo-proceso en Tomlinson —lo que es posible y después verificable en sugerencia— concuerda con su sentido de lugar. Se da el atisbo y el tacto de aquellos «lentos reclamos, ebulliciones, balanceos» hasta que, por medio de una balanza actuada desde el verso mismo, el tiempo ha venido a oír la gradual agitación de «sorbiendo», «reclamos», «balanceos», mientras ellos cabrillean con nuevo afán dentro de las sílabas de «iluminando el Edén clausurado»: una vez más una muestra de la autoidad maestra y modesta de Tomlinson en lo visto y lo decible.

Los críticos que se han contentado durante años con la noción de su poética supuestamente fría, «impersonal», (juntamente con los clichés de la crítica tomlinsoniana que lo relegaría a lo «austero», «meticuloso» y «remilgado») tendrán que revisar su vocabulario radicalmente después de los *Poemas Reunidos*. Ya de nada servirá quejarse, por evidente, de que Tomlinson no llegue a comprometerse con lo humano y corpóreo cuando queda completamente claro, poema tras poema, que el siempre cambiante y concreto mundo y nuestra sensorial y alerta respuesta al mismo (nuestro hallazgo de una vuelta a su movimiento, por medio de palabra y toque, pasión e inteligencia) es su gran tema. Su logro, en efecto, es haber ensanchado la conciencia de lo que significa estar humanamente vivo, con excitación alerta y profunda, a través de su poesía. Está, por tanto, fuera de lugar concebir un Tomlinson que frigidamente espera que aparezca un ejemplo estático, de modo que pueda ilustrar su «remilgada» metafísica; creo que no es así si uno ha leído «The Race» («La Corriente», 1978) donde las palabras y el agua surgen otra vez del mismo manantial, pero donde el ritmo es más rápido. Las aguas se precipitan a través de un viejo molino mientras caen:

Y llenan la charca con una levadura que se mece
Mientras claman: clamor y encrespamiento
Ciegos hasta que encuentran nuevamente su cauce
Y se nivelan, se estrujan
En un ya-suave cauce y fluyen
Acaparando el silencio en su carrera

«Encrespamiento» parece tanto el próximo paso asumido ciegamente por las aguas como el fortuitamente hallado, palabra conscientemente exacta en la secuencia para el poeta. Es esa articulación humana del no verbalizable evento de la naturaleza —el hábil emparejamiento del cauce acuático con el verso, con sus propios tropiezos, retenciones, liberaciones— la que compara el escape de las aguas desde la constricción con un paso menos alborotado cuando aquéllas «se estrechan en un cauce ahora ya suave». Y en el último verso las palabras-corriente se han hecho realmente silencio mientras uno mira. Sin embargo, es esta clase de discurso —comentario humano y acción de la naturaleza ensamblados, sin la ceguera de la última y la conciencia dominante del primero— la que Tomlinson persiguió ya desde sus primeros versos. «Estético» (1955), con una leve influencia derivada parcialmente de Wallace Stevens, decía que la realidad yacía en el espacio articulado: «La voz-mar/ Desgarrando el silencio desde el silencio». Eso tiene una tirantez de implicación, que uno medita más que oye o ve, activada a lo largo del verso. Pero resulta que el Tomlinson joven todavía está definiendo los términos por los cuales lo humano y el no yo puedan entrar en relación, sin nada de la ruidosa teatralidad de Dylan Thomas —la palabra sensual convertida en semilla— o la verbalidad abstracta de Stevens, tan alejadas del cuerpo.

Fue la primera colección de importancia de Tomlinson, *Seeing is Believing* (*Ver es Creer*, 1960), la que encontró no sólo la fórmula por la cual palabra y evento podían empezar a funcionar juntos, sino también el camino en el que su talento individual pudo descubrir la presencia de una dirección desde el pasado —en particular, una tradición con la que él pudiera alinearse, que venía desde Coleridge, Wordsworth, Ruskin, Cézanne, los simbolistas franceses y Marianne Moore. En «Una meditación sobre John Constable», él encontró significativamente a un artista del paisaje que, como él mismo en las visiones obstruidas de Stoke, aportaba luz desde el hecho oscuro y ciego; puesto que Constable

enriquecía sus presupuestos
Confirmando lo que él practicaba: labor de observación
De cara al fenómeno metereológico. Nubes
Seguidas por otras, templadas por el sol
Al pasar y alejarse. Masas oscuras
Obstruyéndolo, rayos esparcidos y suavizados
Que las rompen a trechos, hasta que la fuente

Se desenmascara y desborda sus orillas
Con fuego crudo.

En «Cézanne en Aix», otro pintor se enfrenta con otra masa con la paciencia del día-tras-día («Y la montaña...»). Es también a Cézanne al que Tomlinson cita en el indispensable prefacio a *Edén*, como alguien cuyo arte no egotista atrapa la frescura fugaz y la une a una forma estable para «dar el breve resplandor de la duración con los elementos...» para hacer que los gustemos eternamente. Aunque el poema a Constable muestra de manera más completa el modo en el que Tomlinson concibe el proceso que se está realizando —con palabras que, como las marcas de pintura, son imágenes, ilusiones, y no la cosa misma y, por tanto, haciendo evidente la distancia entre proceso y representación; enseñando a estar alerta ante los modos de conectar el espacio. «El artista miente/ Para mejorar la verdad. Creedlo». Uno puede hacer eso por ejemplo en «Señales de Nieve» (1981) donde la artística palabra humana encanta en la ilusión conocida como un camino que nos devuelve a la sustancia. La nieve que cubre la tierra como una «blanca geometría» con su «contorno palpado», ofrece una imagen simplificada aunque penetrante del paisaje —un medio de permitir al ojo entrar en la profusión, tomar posesión de su terreno con una conciencia física y analítica, aceptando la Naturaleza como una caligrafía que hay que leer. Por tanto, en la creencia activa, uno puede «ver» en reposición «la fortuita/ Completa variedad que la falda de una colina despliega para nosotros».

Pero tal como los *Poemas Reunidos* revelan, esta clase de desarrollo en el arte de Tomlinson no se habría producido si el poeta no se hubiera vuelto más abierto a una gama más amplia de hechos fortuitos en la poesía de los 60. La cautela necesaria y la definición de los términos en la primera poesía condujo a una nueva confianza flexible:

El hecho
tiene su propia plenitud
que sólo tiempo y tacto
mostrarán, renovarán.

La firme destreza de esto, desde «La mujer del granjero» (1963), no es sino una indicación de cómo la métrica americana (en este caso tomada de William Carlos Williams) y las escenas americanas, con toda su otredad y reto extranjero, ayudaron a liberar la voz plenamente inglesa de Tomlinson. Ahora podía estar más relajado porque estaba más enraizado en sus formas nativas; capaz de calibrar de forma más precisa la relación entre lo informal y lo constreñido, o entre la etérea no insistencia de tono y el sentido de peso ligado a la tierra. En «Sobre el Puente de Brooklyn»,