

# El idioma de los ojos

## Una introducción a la obra de Charles Tomlinson

**D**esde hace exactamente cuarenta años, con la publicación en 1955 de *El Collar*<sup>1</sup>, 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,

<sup>1</sup> 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»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. Por ello extraña un poco su sorpresa ante el «número no fijo de sistemas»<sup>5</sup> 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

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

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

<sup>5</sup> *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*<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup>. 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

<sup>6</sup> 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.

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

como el *collage*, la dislocación argumental o un verso más o menos libre. Lo mismo puede decirse de la gran mayoría de poetas ingleses que, durante las dos décadas siguientes, coparon hasta la asfixia el discurso crítico: Larkin es tan sólo un ejemplo; pero también cabría nombrar a John Betjeman, Kingsley Amis o, más recientemente, a Andrew Motion, biógrafo de su maestro Larkin y último representante de la tendencia más insular y endogámica de la poesía inglesa.

Tendrán que ser los poetas norteamericanos quienes desarrollen la estética modernista hasta sus últimas consecuencias. No es éste el lugar ni el momento para analizar con detalle los presupuestos estéticos ni la evolución del movimiento modernista norteamericano, pero sí es posible apuntar el tremendo interés que a principios de siglo muestran escritores y artistas americanos por la vanguardia literaria y artística francesa. Como bien ha afirmado, entre otros, Paul Auster, muchos de los poetas estadounidenses de este último siglo han buscado su apoyo en la lengua y cultura francesas como un modo de escapar de la todopoderosa tradición poética inglesa. El resultado, concluye, ha sido en cierto modo un afrancesamiento del idioma inglés, la creación de un idioma poético capaz de igualar las posibilidades sintácticas y expresivas de la lengua francesa. En pocas palabras, ha dado lugar a la aparición de poemas franceses *escritos*, por así decirlo, en inglés, curioso concepto que, sin embargo, adquiere pleno sentido si uno ojea muchos de los poemas de John Ashbery, Frank O'Hara o Wallace Stevens. Surge así una dicción poética capaz de adaptar al inglés la mayor parte de la tradición simbolista y vanguardista francesa (desde Mallarmé a Roubaud, desde Cendrars a Ponge) y ampliar el campo de posibilidades referenciales del poema. Esta es, bajo el patrocinio de Wallace Stevens, la dicción elegida por Charles Tomlinson al comienzo de su carrera: un diseño de lenguaje capaz de sostener el avance poético de la segunda mitad del siglo, especialmente en relación con otras disciplinas artísticas como la pintura o la música. Pues quizá sea ésta una de las características fundamentales de la poesía moderna: el interés que muchos de sus practicantes han mostrado, sobre todo, por las artes visuales o la música. No olvidemos que O'Hara o Ashbery iniciaron su carrera literaria como críticos de arte en prestigiosas revistas neoyorquinas, definiendo su propia obra en términos más pictóricos que literarios, ni tampoco que el propio Tomlinson ha dedicado una parte importante de su esfuerzo poético a definir su actitud como oyente ante la obra de compositores como Bach, Wagner o Schoenberg. Son éstas unas líneas de influencia que la crítica más ortodoxa ignora a menudo pero que son sin duda decisivas para nuestro entendimiento del arte moderno y su evolución en esta segunda mitad de siglo.

<sup>8</sup> Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*, Manchester, Carcanet, 1982, pág. 242. En el original: «[English poetry] begins with aspects or appearances whereas French poetry begins with essences».

<sup>9</sup> Michael Hamburger, Op. cit., pág. 243. En el original: «Gerald Manley Hopkins or Ted Hughes would have begun by rendering the lizard's 'quiddity' in terms not of abstractions but of concrete particulars. If they ended by extracting an essence, this essence, too, would have been inherent in the particulars, or at least prefigured in them to a much greater degree. Yves Bonnefoy's poem is remote from almost every idiom of contemporary English or American poetry, because its language functions in a radically different way, its movement proceeds in a radically different direction; and above all, because it assumes an order of pure ideas, or of pure objectivity, that can be evoked poetically with a minimum of sensuous substantiation».

<sup>10</sup> Michael Hamburger, Op. cit., págs. 241-242. En el original: «[In French poetry] some resist poetry to a degree not true of English poetry».

En su estudio *The Truth of Poetry*, el poeta inglés Michael Hamburger ha discutido con detalle las diferencias entre las lenguas literarias francesa e inglesa, así como entre sus respectivas tradiciones poéticas. Tomando como base un trabajo previo del poeta y traductor francés Yves Bonnefoy, Hamburger llega a una serie de conclusiones generales que, si bien no conviene tomar al pie de la letra, sí establecen un marco de referencia fundamental para cualquier discusión seria sobre poesía contemporánea. En pocas palabras —y siguiendo en todo momento a Hamburger—, parecería que mientras los escritores franceses tienden a utilizar un mayor número de abstracciones e imágenes no visualizables, los ingleses se inclinan más por el detalle concreto, producto de una observación atenta de los objetos; mientras los escritores franceses asumen la subjetividad y la realidad interiorizada como punto de partida del discurso poético, los ingleses favorecen la objetividad y la representación fidedigna de la realidad externa. Es decir que, tal y como afirma Hamburger, la poesía inglesa “empieza con aspectos externos y apariencias mientras que la poesía francesa empieza con esencias”<sup>8</sup>. En su comentario a un poema de Yves Bonnefoy titulado *La salamandra*, añade:

Gerald Manley Hopkins o Ted Hughes hubieran comenzado por describir la singularidad de la salamandra no mediante abstracciones, sino ateniéndose a particularidades concretas del mismo. Si hubieran extraído una esencia, dicha esencia habría sido inherente a las particularidades, o al menos las habría prefigurado con mucha mayor claridad. El poema de Yves Bonnefoy es ajeno a casi toda la poesía escrita en Estados Unidos e Inglaterra en estos últimos años, puesto que su lenguaje funciona de un modo radicalmente diferente, se mueve en una dirección radicalmente diferente; y, sobre todo, asume un orden puramente ideológico, o subjetivo, que puede ser evocado con un mínimo de detalle sensorial<sup>9</sup>.

Este mundo *ideológico* es, por supuesto, un concepto platónico. Es un concepto inherente a la propia textura del idioma donde, según Hamburger, no todas las palabras son poéticas y algunas “resisten su inclusión en el poema hasta extremos no vistos en el idioma inglés”<sup>10</sup>. En el fondo, Hamburger no hace sino reformular en otros términos ideas que ya Cernuda expresó repetidamente al escribir sobre el conjunto de la tradición poética inglesa. De modo extremadamente simplista, pues, podría hablarse por un lado de una poesía inglesa *empírica*, preocupada principalmente por el mundo físico y los detalles sensoriales, y por otro de una poesía francesa (o, en general, escrita en lengua romance) *escolástica*, preocupada no tanto por la realidad externa como por sus propias leyes y mecanismos internos. En el primer caso, existe el peligro de caer en la trivialidad o un prosaísmo intrascendente; en el segundo, el uso indiscriminado de abstracciones o conceptos no visualizables puede llegar a hacer del poema un juego privado y al cabo no menos trivial de puro hermético.

Para muchos poetas norteamericanos (como también para Charles Tomlinson) lo más urgente en su intento por regenerar la lengua poética era construir un puente entre estas dos tradiciones. Los esfuerzos en diversos frentes de Robert Creeley, Robert Bly o John Ashbery, por nombrar ejemplos bien diferenciados, apuntan a un mismo propósito, que no es otro que el de la apropiación de un discurso autónomo y autosuficiente, capaz de hablar de y para sí mismo sin depender de una concepción dada de la realidad. Pues, desde Mallarmé, la poesía no es otra cosa que el poema consciente de su propia existencia; y es el poema mirándose en el espejo, hablando con su propio reflejo y examinándose en él (¿de qué otro modo deberíamos entender el *dictum* de Steiner: «La ruptura del contrato entre palabra y mundo constituye una de las pocas revoluciones genuinas del espíritu occidental y define en sí misma el concepto de modernidad».<sup>11?</sup>). Es el mundo de Wallace Stevens en poemas como *The Man with the Blue Guitar* («Poetry is the subject of the poem».<sup>12</sup>), o *The Idea of Order in Key West*, donde:

She sang beyond the genius of the sea...  
 ...As we beheld her striding there alone,  
 Knew that there was never a world for her  
 Except the one she sang and, singing, made<sup>13</sup>.

(Ella cantaba ante el genio del mar...  
 ...Y nosotros, al contemplarla allí vagando  
 Supimos que ella no tendría otro mundo  
 Que aquel que cantaba y, cantando, creaba.)

En ese mirarse, en ese explorarse a sí mismo, el poema pierde la inocencia, descubre sus propias limitaciones, que son las limitaciones del lenguaje y de la palabra sobre la que se asienta: esta desconfianza o pesimismo del poema acerca de sus propias posibilidades es la que anuncia el final de la estética modernista, y preludia la profunda desazón —léase *lucidez*— que subyace a la mayor parte de las poéticas del último medio siglo.

En el caso concreto de Tomlinson, las líneas de influencia deben encontrarse principalmente en el Valéry de *El cementerio marino* y el Guillén de *Cántico*: ambos le enseñaron el uso de una dicción cartesiana e intelectualmente rigurosa, como el propio Tomlinson ha afirmado en alguna ocasión; en ambos encontró el gusto por un idioma literario limpio y despojado, de precisión matemática, que él adoptó —o, mejor dicho, *contaminó*, pues su dicción no posee la rigidez formal de sus modelos— para sus propios propósitos. Los poemas resultantes constituyen un conjunto a un tiempo diverso y coherente, donde el gusto por un cierto clasicismo

<sup>11</sup> George Steiner, *Real Presences*, Londres, Faber and Faber, 1991, pág. 93. En el original: «It is the break of the covenant between word and world which constitutes one of the very few genuine revolutions of spirit in Western history and which defines modernity itself».

<sup>12</sup> Wallace Stevens, *Selected poems*, Londres, Faber and Faber, 1965, pág. 54. Literalmente: «La poesía es el sujeto del poema».

<sup>13</sup> Wallace Stevens, *Op. cit.*, pág. 65.

*moderno* afín a, o derivado de, la poesía pura, se alía con una voz acostumbrada a *narrar*, a contar historias, a hilar tramas y personajes como es habitual en la mayoría de los poetas ingleses.

Lo que aparta a Charles Tomlinson de sus colegas norteamericanos, sin embargo, es el modo en que su dicción —plenamente formada ya en su segundo volumen, *Ver es creer*—, ha logrado expresar con sorprendente claridad una visión del mundo específicamente británica, insertada en el contexto de una preocupación por el mundo físico y el paisaje, de gran importancia en el conjunto de la tradición artística inglesa. El énfasis que Tomlinson concede a la aprehensión sensorial de las formas y objetos que rodean al individuo, sitúa su obra en relación dialéctica con la propia tradición literaria de la que parte, en un doble movimiento de aceptación y rechazo, que está en el origen de la catástrofe estética. Tradicional y moderno al mismo tiempo, aunando en su trabajo preocupaciones del pasado más inmediato con un gusto por la experimentación formal que lo sitúan en la vanguardia de sus contemporáneos, Charles Tomlinson ha construido una obra de alto vuelo intelectual y estético que, unido a un discurso crítico de indudable solvencia y seriedad, disuelve la falsa dicotomía de los que —tan abundantes hoy en día en nuestra escena literaria— enfrentan tradición y modernidad como entes irreconciliables y aun antagónicos. Son muchas las lecciones que pueden extraerse de la obra poética de Charles Tomlinson: quizá la que con mayor énfasis convendría reivindicar en estos instantes, es su consideración de la tarea poética como un ejercicio de generosidad con el mundo (eliminando de una vez por todas la tiranía del *yo* romántico) y con la propia cadena de antecedentes que, como bien afirmaba Bernd Dietz, «el creador original despierta del letargo mediante su ejemplo». En este proceso de síntesis nada es clasificado de antemano, nada es desechado sin antes pasar por el ojo curioso, escrutinador del poeta. Su obra es una prueba cabal de que en el arte no hay caminos clausurados: quien así habla es porque no quiere, o no puede, llegar a ellos.

**Jordi Doce**