

El lugar

Charles Tomlinson

Traducción de Aurelio Major

« ¿Qué es un lugar? » Se pregunta el poeta francés Philippe Jaccottet en su libro *Paysages avec figures absentes*. Evoca su experiencia del paisaje en los alrededores de su hogar en Provenza y la sensación de una especie de paraíso que allí encuentra de cuando en cuando. Este *paradis*, insiste, no tiene connotaciones bíblicas. No hay una alusión a una caída, ni una serpiente, ni un querubín con una espada flamígera, ni tampoco una referencia al *Paradiso* de Dante. La sensación que le provocan estos lugares, y uno que describe en particular, con su luz mediterránea y, como él dice, su voz mediterránea, está ligada a la idea de Grecia —aun cuando todavía no ha estado en ella—. « ¿Qué es un lugar? » inquiriere y responde con otra pregunta: « ¿Qué hay en un lugar como el que he descrito al comienzo de este libro, que ocasione que la gente erija un templo que transformará en capilla más tarde, salvo la presencia de un manantial [*une source*] y el sentimiento oscuro de haber descubierto allí un 'centro'? Delfos, en este sentido, era considerado 'el ombligo del mundo' (...) » Una página después, haciéndose eco del W.B. Yeats de *The Second Coming* sin darse cuenta, concluye así: « Cuando el centro se dispersa, huye o se borra, ocurre una tensión entre los mejores [él piensa en los artistas y los escritores], y las grandes obras, arrojadas al tumulto del vacío, adoptan un aire distorsionado y de reverencia o tan sólo excesivo ».

El sentido del lugar como una especie de centro, y la pérdida de ese sentido, es indudablemente, tan variado en la experiencia humana como, diversos son los seres humanos. Supongo que la mayoría de nosotros ha experimentado el sentido del lugar y su dispersión. En lo que a mí respecta creo saber lo que Jaccottet quiere decir con la experiencia de *paradis*, y la he vivido. Pero mi propio sentido de lugar se nutrió, en primera instancia, de un ambiente muy distinto de la Provenza con su *voix méditerranéenne*. Sólo más tarde entró en mi conciencia el Mediterráneo —bajo la forma de la cultura italiana— y sólo entonces, curiosamente, fui capaz de escribir versos acerca de mis primeros despertares ante el lugar y ante mi lugar de nacimiento.

Nací en un pueblo largo y estrecho, Stoke-on-Trent, ennegrecido por dos siglos de minería y alfarería. No siempre se podía ver el otro lado de la calle cuando iba a la escuela: con frecuencia el viento soplabla, lleno del humo de los hornos en forma de botella de los talleres. Pero como era un pueblo estrecho, resultaba sencillo dejar Stoke atrás y, en aquellos días a pie o en bicicleta, pronto se encontraba uno en campo abierto, abrupto al norte (la idea que tenía de Cumbres borrascosas antes de visitar Yorkshire) y ricos campos de cultivo al sur (el mundo de George Eliot). De este modo, yo vivía entre una negra y larga franja industrial y esas otras dos posibilidades. Hacia donde fuera había espléndidos edificios isabelinos blancos y negros y llegué a conocer muy bien

uno de ellos, una granja en cuyo río mi padre solía pescar truchas. Así que entre lo moderno —en realidad los restos del periodo victoriano medio y tardío— y estos lugares que parecían extraordinariamente viejos pasaba sin darme cuenta y en los dos me sentía a gusto. Había algo muy denso en esta experiencia del lugar. La segunda guerra mundial progresaba, por lo que se construían muy pocos edificios en el interior y no se podía viajar al exterior. Los lugares no cambiaron mucho —la verdadera dispersión habría de venir con la demolición de nuestras ciudades en los cincuenta y sesenta—. Lo que consiguió la Luftwaffe durante la guerra fue mínimo en comparación con el asalto de la libre empresa junto con las autoridades civiles más tarde. La densidad de la que hablo y que le daba el carácter de lugar, en parte se debía al hecho de que casi estábamos limitados por el alcance de la bicicleta o los servicios de ómnibus locales. El único viaje largo en tren del año se reservaba a las vacaciones a la orilla del mar, a las playas del Mar del Norte (siempre íbamos a la costa este), que, con sus rollos de alambre de púas que intentaban detener una invasión, recordaban que se estaba en una isla y en una isla realmente sitiada.

Ya sentía mi futuro fuera de esta isla, porque en el colegio nos enseñaban alemán y francés. Y allí me di cuenta por primera vez, de un modo más bien primitivo, de cómo se relacionan íntimamente la lengua y la experiencia del lugar. Es curioso que esta conciencia hubiera surgido en primera instancia de un idioma extranjero. Esto se debió en parte a la casualidad de contar con un excelente profesor de francés que, de algún modo, logró que *este* adolescente se volviera profundamente susceptible a los poemas de los románticos franceses. Antes de que nuestro Wordsworth me sedujera de verdad, me sabía de memoria cada vez más versos, no de los maestros de la literatura francesa reconocidos hoy como Baudelaire o Rimbaud —ellos habrían de venir después—, sino de Alphonse de Lamartine y composiciones suyas como "Le Lac" y "Le Vallon". Me iba de pesca a los lagos cercanos y Lamartine se cernía sobre mi sentido nativo de las cosas mientras me acullillaba en el torrente. Incluso imaginé, en la época en la que a uno le interesan las muchachas, que ellas, asimismo, responderían a "Le Lac" y "Le Vallon" y que estos alejandrinos majestuosos y castos tal vez ablandarían sus sentimientos también. Lamartine es casto de un modo más bien erótico, y, con mis intenciones vagas pero deshonrosas, contaba con él como un aliado. No es preciso decir que me traicionó. Pero aprendí algo de esos alejandrinos, como he de explicarlo más adelante. Para mí el paso extático pero mesurado de estos versos se asociaba a la experiencia de caminar por el paisaje y al despliegue visual de los encantos, de hecho mucho más visual en mi mente que en la de Lamartine. Entonces, después del paseo, iba de regreso a la larga

franja industrial y a la casa donde vivía, a la ventana de mi habitación que miraba al valle donde Josiah Wedwood construyó su fábrica en el siglo XVIII (aún operaba en mi juventud) y justo junto a ella, ennegreciendo la mansión de Wedwood en el lugar que él había bautizado Etruria, una de las fundiciones de acero más grandes de Inglaterra. De modo que para mí el lugar estaba extrañamente descentrado: la casa en la que vivía (ni con mucho Delfos o el ombligo del mundo) y todo ese territorio que podía recorrer hacia el norte y hacia el sur.

¡Cuán lejos se encontraba la lengua de Lamartine de lo que pudiera afirmarse de estos inicios! Y sin embargo la disposición del alejandrino y el modo distinto del inglés de distribuir los acentos en las diferentes partes del verso, me volvió consciente de que había enfoques diferentes al pentámetro yámbico. Para abreviar, había un paso lógico (para mí) entre el verso francés que bañaba mi memoria y el descubrimiento del ritmo cortado de Hopkins y de ahí a las posibilidades que sugerían los versos flexibles de la moderna poesía norteamericana, en particular de Williams. Así que antes de que el lugar pudiera entrar en mi poesía tenían que incorporarse todos estos descubrimientos técnicos y sólo luego de vivir en Italia y Nuevo México y de escribir sobre esos lugares puede regresar a los orígenes en un poema como éste:

EN STOKE

He vivido en un solo paisaje. Cada acento
y cada giro han tenido como base
este comienzo en gris oscuro: un suelo
muy manoseado para ser elemental —da lo mismo.
El primero que sentí; antes creía
que era demasiado carcomido, desolado y dócil
para ser el cimientado de otra cosa. Extiende
un valle macilento y permite
verdores desanimados, la luz de uno o dos estanques.
Por las copas de los fresnos o en donde las calles
dejan ver resquicios cenicientos, las colinas
se dilatan y libran de eso —detrás
del campo de batalla, manchado y calinoso,
hasta donde las vacas humean en el viento corrosivo.
Este lugar, el primero en adueñarse de mi vista
y de mi corazón, ha sido su cartilla y su historia.

Una cartilla era el conjunto de las letras del abecedario cubierto por un trozo transparente de cuerno, con la cual la gente solía aprender a leer. Aprendí a leer el lugar en estos comienzos más bien desagradables y mi lectura concluyó sólo cuando se había convertido en una escritura, gracias a que había aprendido de la tradición literaria —en este caso, aunque lejano, de Hopkins—; en el caso de un poema como "Sobre Manhattan", donde comparto la visión de Nueva York con que cuentan los albañiles iroqueses en los rascacielos, éste se debe a la flexibilidad del verso moderno norteamericano, variable, que adrede usa la pausa de la vista —y del aliento— al final de los versos, la mente que danza de una línea a otra:

Allá arriba en el aire
entre los iroqueses: no:
no nacen

para las alturas:
aprendieron a caminar
por las vigas, al fin
algo aprendido
cierto como el instinto:
abajo
pueden mirar impresa
la hoja de noticias de la ciudad
con una rasgadura donde tres
columnas, recortadas,
muestran que plantaron el parque:
unida y sostenida
por la distancia
catenaria de un puente a otro
es tan real el sitio
como algo imaginario:
pero de donde están
se debe leer con tiento:
porque dar
un paso mal
es echar
más que un vistazo
y aunque
esta cercanía y esa distancia
vuelven difícil bailar esa danza
es que conducen la mente
sobre Manhattan.

Un lugar puede ser un paisaje campestre o ciudadano. También puede ser una habitación. Pienso en el sentido del lugar, en el asesino que empaña la habitación (en el poema "Asesino") cuando llega a matar a Trotski en la Ciudad de México, hasta que al final del poema el mundo de la habitación y de las cosas lo reclama de vuelta al mundo humano, que el grito del hombre que está matando ha vuelto palpable:

Encarnado en el sonido, los objetos me traicionan,
los objetos son mis jueces: la mesa y su sombra,
el escritorio y la silla, el suelo una fuerza
que me dice dónde estoy de pie
frente al muro y la ventana con su luz:
se mezcla la cortina, la madera, el metal, la carne (...)

La relación con los lugares, al igual que con las personas, inclusive al igual que con la tradición literaria, nos enseña todo lo que va más allá de uno mismo, todo lo que debería o podría satisfacerle a uno mismo en una relación —la relación con la otredad pura, con el lugar que no construimos, con la lengua que no inventamos—. Y la responsabilidad que surge de estas relaciones es un recordatorio de que el drama del ego tiene poca importancia sin el contrapeso de la exterioridad. El drama psicológico de gran parte de la poesía norteamericana —desde Berryman hasta Plath— me deja insatisfecho ya que, cualquiera que sea su intensidad, me hace falta el espacio creciente —el *Lebensraum*, si así lo prefieren— de un mundo fuera de mis intereses personales inmediatos. Dije que, muy pronto, asocié el movimiento del alejandrino con la experiencia al andar. En el nivel físico más elemental, el vigor del caminar tal como reaparece en el ritmo del verso, para mí encierra la esencia de ese contrapeso con el que la identidad

se enfrenta vivamente al lugar y a la resistencia del clima. Un poema mío ("Las cercas en la nieve") lo dice así:

La amarga oscuridad te lleva
de regreso al valle, y de nuevo doblas
la coyuntura y el tendón para enfrentarte
a la fuerza del viento (...)

El lugar físico es un anclaje en contra de la fácil trascendencia y de la "universalidad" abstracta. Cuando W. C. Williams dice que "El lugar es el verdadero corazón de lo universal", creo que esto es lo que quiere decir: la imaginación podrá ser libre de transformar la materia elemental de nuestra experiencia del lugar, pero lo que allí vemos y la topografía en la que vivimos puede ser un lastre de nuestra imaginación, la nutren y le recuerdan todo lo que no le pertenece. Porque el lugar es definido y a la vez siempre está a punto de desaparecer a medida que nos desplazamos a través de él, fluye detrás de nosotros, flota sobre nuestra cabeza hacia el infinito. Sin ojos en nuestra nuca no podemos ver hasta dónde se extiende la vista posterior. Incluso si contáramos con esos ojos serían derrotados por la sola magnitud del espacio. El apego físico por el suelo bajo nuestros pies, y nuestra conciencia de cómo lo contiene el infinito, nos lleva a valorar este anclaje que el lugar nos ofrece. Apunta, enfoca nuestro entendimiento y nuestros sentimientos, es geografía así como historia porque *aquí* (podría ser) hemos elegido vivir, o si el lugar es temporal —volar de Nueva York, llegar a Puerto Rico, cruzar Canadá en un pequeño avión local— vemos con otros ojos una nueva perspectiva de la tierra y el agua que redefine nuestro sentido de las cosas. Además de mi primera experiencia densa de la Inglaterra confinada por la guerra, todo en estos lugares de tránsito, llegada o partida, es más escarpado, vivo, brillante, más desigual de lo que hubiera creído. Tal vez sólo el viajero —el poeta viajero (el poeta *en* el viajero)— mira los lugares limpios de las adherencias diarias de la mirada habitual que impiden que la gente vea dónde está en realidad. Los moradores de un solo lugar pueden llegar a conocerlo con una intimidad sin igual y sin embargo corren el peligro de perder la mayor parte de su sentido por la excesiva familiaridad. Sólo después de vivir en el extranjero pude ver, como poeta, el lugar del que provenía.

Hablamos del desarraigo moderno —una realidad, sin duda— y viajamos de un lado a otro con mucha mayor libertad que nuestros antepasados. Lo que se pierde debido a esta creciente movilidad o se sacrifica a la superficialidad de la perspectiva turística de las cosas, es una ventaja para el poeta: el acceso a ciudades, arquitecturas y paisajes ajenos significa que ser extranjero puede poner en duda nuestra cautelosa tendencia a fijar los contenidos de nuestra conciencia, puede impedir que nos volvamos cómodamente arrogantes. Más aún, los medios modernos de acceso —el coche, el avión (desde otro punto de vista una calamidad absoluta)— nos permiten aprehender las cosas a una velocidad distinta y desde un ángulo diferente del que estaban conscientes nuestros antepasados. Conducir inauguró nuevas percepciones para mí e hizo posible la creación de poemas inesperados —ya fuera que llevase a mis hijos al colegio a través de los encantos de los Cotswolds; o partiera a Mesa Verde a través de los desiertos de Nuevo México y Colorado; o cruzara los paisajes lunares

alrededor de Sudbury, en Ontario; o renovara la conciencia de mi educación típica de la región central de Inglaterra cuando, en una época en la que mis padres se acercaban al final de su vida, conducía con frecuencia para verlos a lo largo de las solitarias provincias que incluían mi propio Staffordshire. El coche puso a mi alcance estos lugares de un modo que nunca hubiera podido conocer hace un siglo. Y el coche, por supuesto, incrementó la ruina en tanto nuestras ciudades se demolían sin piedad con el objeto, por lo general, de incrementar el tráfico en movimiento. Este fue un tema que recogí en un volumen de 1974, *The Way In*, que comienza con una ciudad en angustioso cambio y las

Señales en el bordillo
de la demolición y las nuevas desviaciones,
una cantina apuntalada, la esquina trunca (...)

(...) Los bulldozers
se tragan la calle, pero ya un futuro bulle
como si hubiera esperado en las fisuras:

Una raza de paso, una jerarquía nómada:
las cargas de los escombros de estas ruinas llenan
sus carreolas combadas: sus camiones y carretillas
esperan cómo se desmantela el vecindario
fulgura todo el sucio esmero del desperdicio:
del hierro viejo a las pilas de revistas.

Cada supuesta mejora trae consigo un tipo de pérdida diferente. Esta pérdida en particular —la ciudad de mi infancia reducida a ruinas con el objeto de facilitar el tráfico— también trajo poemas frescos sobre esa pérdida. Así que la dolorosa topografía de la pérdida y la topografía de nuevos panoramas nutren nuestro arte. En cada caso la topografía —la sensación de estar *allí* en relación con un sitio determinado, sea hermoso o esté herido de muerte— le pide al artista que mida una y otra vez esa belleza o esa herida en sus propios versos. De modo que la topografía o el lugar se vuelve tipografía, el lugar en el poema donde la disposición física de la impresión debe aguzar ahora nuestra habilidad para ver y oír por medio del desarrollo de los versos, las pausas, los encabalgamientos, el tejido de la rima, el sentido de conclusión o el rechazo a concluir, ya sea que se cuente con los dedos o sea verso libre o sean las insinuaciones que contenían esos alejandrinos franceses de los que hablé hace un instante. Como poetas somos responsables frente a la lengua en el lugar del poema y esta responsabilidad siempre la sopesa el oído del poeta por medio de la métrica o de los elementos del verso libre. Si al hallarnos en un espacio físico es posible el sentido de nuestra identidad, estar en el espacio mental y auditivo del poema concentra ese sentido y lo desplaza de lo meramente personal. Limitados —por la forma artística— y sin embargo puestos en libertad como en un lugar real, somos libres de ampliar nuestra conciencia de las cosas al escuchar la danza semántica de la lengua y ese refinamiento del lenguaje que nos brinda el oído del poeta. Dos poetas norteamericanos, Charles Olson y George Oppen, han comentado el papel del oído en el poema. Olson escribe que "el oído, está tan cerca de la mente que es la mente, tiene la velocidad de la mente". Y Oppen: "(...) el misterio es que el oído sabe, y no sé por

qué (...) el poeta aprende casi todo de su propia poesía o prosodia (...), hay cosas que creemos o deseamos creer o suponemos que no se comprueban en el material concreto del poema”.

La sensación de escuchar la gestación del verso propio, esta interioridad que no es sólo un drama psicológico, me parece que es incluso otro contrapeso que garantiza el equilibrio de lo que habremos de decir. Hay ciertas cosas que descubrimos que *no podemos* decir: el oído nos salva de ellas. Esta limitación del arte —de nuestra “propia poesía o prosodia”, como señala Oppen— es una liberación moral de las abstracciones y bellos sentimientos que llevamos con nosotros como moneda falsa. Siempre, al escuchar la lengua, reconstruimos, por así decirlo, el centro cuyos efectos y desaparición teme Jaccottet. Es claro que ahora no hay un centro en

el sentido medieval —sano y salvo, en mi opinión—, pero si escuchamos con cuidado, en el lugar del poema, podemos evitar ese aire de exageración que Jaccottet detecta en cierto arte del siglo XX, descentrado sobre el vacío.

Pienso, de un modo ideal, en un poema equilibrado como el de Coleridge, “Frost at Midnight”, en el que la mente contemplativa, apoyada por el verso, escapa de su propio mundo interior a la habitación donde duerme un bebé y a la noche invernal afuera, esbozando la extensión de su vida personal —la de Coleridge y la de su hijo— hacia el pasado y el futuro, abarcando completo un lugar y un tiempo determinados. Me propuse apresar en mi poesía esa conciencia simultánea del espacio a nuestro alrededor y del tiempo vivido en el que el lugar es con mucha frecuencia el punto de partida rumbo a alguna conclusión no prevista. □



Del *Compendio de perspectiva lineal* de Eugenio Landesio